

revista indisciplinar

n.º 2, V.º 2
dezembro/2016



revista

indisciplina

n . 2 , V . 2
dezembro / 2016

>>> *fluxos*

A REVISTA INDISCIPLINAR É UMA PUBLICAÇÃO DO GRUPO DE PESQUISA INDISCIPLINAR (EA-UFMG / CNPQ), BELO HORIZONTE

Coordenação Editorial	Aleamar S. A. Rena
Editores	Aleamar S. A. Rena, Daniel Medeiros, Fernanda Dusse, Karine Carneiro, Marcela Silviano Brandão Lopes, Marcelo Reis Maia, Natacha Rena, Simone Toste
Conselho Editorial	Andreia Moassab, Breno Silva, Brigida Campbell, Bruno Cava, Eduardo Jesus, Giselle Beiguelman, João Tonucci, Joviano Mayer, Lucas Bambozzi, Ludmilla Zago, Marcela Silviano Brandão Lopes, Myriam Ávila, Pablo de Soto, Rene Lommez, Roberta Romagnoli, Samy Lansky, Thais Portela, Monique Sanches
Projeto Gráfico	André Victor, Brenda de Castro, Daniela Faria, Gabriela Tavares, Lucca Mezzacappa, Luis Henrique Marques, Mariana Bubantz, Marília Pimenta, Mayumi Amaral, Nuno Neves, Octavio Mendes
Ilustração e Diagramação	Lucca Mezzacappa (coordenador), Brenda de Castro, Daniela Faria, Gabriela Tavares, Luis Henrique Marques, Mariana Bubantz, Marília Pimenta, Mayumi Amaral
Endereço para Contato	Escola de Arquitetura da UFMG, rua Paraíba, 697, sala 500. CEP 30130-141.
Telefone	(31) 3409-8834 / (31) 3409-8835 / (31) 3409-8845
Capa	CC BY-SA; Fotografia: Upsilon

A revista *Indisciplinar* está disponível para download em indisciplinar.com

Editora Fluxos, Belo Horizonte, Dez. de 2016
editora.fluxos.org

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Indisciplinar / EA-UFMG. – Belo Horizonte (MG): Fluxos, 2015 –.

V.
Semestral.
n. 2, v. 2 (2016).

ISSN: 2525-3263

1. Conhecimento científico – Difusão – Periódicos. 2. Cultura – Periódicos. 3. Periódicos científicos. I. Escola de Arquitetura. II. Universidade Federal de Minas Gerais. III. Título.

CDD-B869.7

Apresentação

A **Revista Indisciplinar** é uma revista semestral vinculada aos grupos e coletivos de investigação da Rede Indisciplinar, formada pelo grupo de pesquisa Indisciplinar UFMG, sediado na Faculdade de Arquitetura e Design da UFMG; grupo de pesquisa Indisciplinar UFOP, associado ao Curso de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Minas da UFOP; e programa Indisciplinar Equador vinculado à Facultad Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central del Ecuador.

A **Indisciplinar** chega ao seu segundo número fiel à proposta editorial de oferecer um ponto de encontro plural para perspectivas críticas e questões prementes que afetam de diferentes formas nosso cotidiano. No número inaugural, a **Indisciplinar** abordou o tema da Indisciplina, compreendida como desobediência, resistência ou, ainda, desvio em relação a formas narrativas, discursivas, políticas e estéticas hegemônicas que reforçam relações de poder na produção do espaço e de outras esferas da vida.

Nesta edição, o foco recai sobre o tema da cartografia enquanto processo de produção estética, pesquisa e ativismo. Os trabalhos apresentados discorrem sobre a *cartografia* tanto como método de investigação específico, quanto de forma mais ampliada, perpassando temas como copesquisa, pesquisa-ação, pesquisa-intervenção, formação de redes tecnopolíticas de investigação, ou seja, modos de pesquisa que impliquem o pensamento na ação e transformação social, educacional e política, superando clássicas divisões entre ensino, pesquisa e extensão, entre sujeito pesquisador e objeto estudado, entre atores sociais passivos e ativos em processos de investigação, criação e formação acadêmicos e não acadêmicos.

Devido ao grande número de textos recebidos para a chamada da **Indisciplinar** n. 2, o corpo editorial decidiu por publicar dois números ao mesmo tempo. Assim, além desta edição (n. 2), a próxima edição da Indisciplinar (n. 3) dará continuidade às discussões aqui propostas no que tange ao tema da cartografia e suas adjacências conceituais.

Em tempo, os editores gostariam de antecipar os temas das próximas chamadas da Indisciplinar: “**Arte e política: coletivos artistas e movimentos sociais**” será o viés da Indisciplinar n. 4, prevista para junho de 2017, e “**Neoliberalismo, e depois? A financeirização das cidades, da política e da vida**”, o tema da Indisciplinar n. 5, prevista para final de 2017. Em breve divulgaremos mais informações.

Boa leitura.

Os editores

ENSAIOS

- 9** Inconoclasista
por Iconoclasistas

CONVERSAS

- 17** Cartografia enquanto método de investigação: Uma conversa com Virginia Kastrup
por Natacha Rena, Marcela Brandão, Alemar Rena, Bernardo Neves

ARTIGOS

- 33** A cartografia e a relação pesquisa e vida
por Roberta Romagnoli
- 53** O MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin e outros devires-huni kuin da universidade
por Amilton Pelegrino de Mattos
- 77** Você (não) está aqui: convergências no campo ampliado das práticas cartográficas
por David M. Sperling
- 93** Notas sobre cartografia, transversalidade e co-produção no estudo dos fenômenos urbanos contemporâneos
por Paula Bruzzi
- 115** Entrespaços: cartografias de uma pesquisa-intervenção
por Maria Luísa Nogueira, Jardel Silva, Deborah Oliveira, Filipe Souza, Gabriela Faria

- 133** Cartografias da arte urbana do Baianão: uma experiência de ensino, pesquisa participativa e criação desde o sul da Bahia
por Alemar S. A. Rena, Arthur Luhr Mello, Emalise Avelino Abreu, Erivan Lopes da Silva, Leonardo Holanda, Sofia Junqueira, Vanda Neves dos Santos

- 169** Elizabeth Bishop e a proposta de uma poesia cartográfica
por Fernanda Dusse

- 191** Casa-nômade (afetivações urbanas)
por Annaline Curado Piccolo

- 199** Em breve aqui: entre mapas e decalques. A cartografia como método de pesquisa indisciplinada
por Mariana Moura Cruz

RESENHA

- 223** El paseo de Jane: tejiendo redes a pie de calle
por Marilane Abreu Santos

INDISCIPLINAR

- 237** Diagrama estrutural Indisciplinar

ENSAIOS

Os cartazes que abrem esta edição da revista *Indisciplinar* são produzidos pelos *Iconoclastas*, uma parceria que nasceu em 2006 entre os argentinos Pablo Ares y Julia Risler. A dupla produz ferramentas cartográficas realizadas em espaços de trabalho coletivo, assim como realizam oficinas de mapeamento coletivo envolvendo processos de investigação colaborativa sobre territórios, estimulando, deste modo, a reflexão crítica que possa ativar práticas de resistência e transformação social. Em 2013 publicaram o “Manual de mapeo colectivo” contendo recursos cartográficos críticos que estimulem e subsidiem processos territoriais de criação colaborativa, sistematizando e compartilhando metodologia, recursos e dinâmicas para a auto-organização de oficinas. O trabalho dos *Iconoclastas* circula nas redes e possui licença *creative commons* que garante a livre circulação do material e seu uso de forma geral.



[illegible]

IVESTRA·SEÑORA·^{DE LA}·REBELDÍA

CONVERSAS & ENTREVISTAS

CARTOGRAFIA ENQUANTO MÉTODO DE INVESTIGAÇÃO: UMA CONVERSA COM VIRGÍNIA KASTRUP

CARTOGRAPHY AS A RESEARCH METHOD: A CONVERSATION WITH VIRGINIA KASTRUP

Natacha Rena*, Marcela Silviano Brandão*, Alemar Rena*, Bernardo Neves*

No dia 3 de outubro de 2016, nós, três dos editores da Indisciplinar – Alemar Rena, Marcela Silviano Brandão e Natacha Rena –, nos encontrávamos em Belo Horizonte quando soubemos da passagem da pesquisadora Virgínia Kastrup pela cidade num evento que acontecia na escola de Belas Artes da UFMG. Estávamos fechando os últimos detalhes para começarmos a edição da Indisciplinar n. 2, cujo enfoque principal seria um dossiê sobre a pesquisa, a criação e a cartografia, e por isso sabíamos que não podíamos deixar de improvisar uma conversa com ela. Conseguimos agendar um encontro para o fim da tarde do dia seguinte.

Aqueles que estudam e lançam mão da cartografia como metodologia de investigação e criação estética costumam conhecer o nome de Kastrup. Ela é doutora em Psicologia e professora do Instituto de Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFRJ, e desenvolve suas pesquisas nas áreas da cognição, produção da subjetividade, arte e deficiência visual, frequentemente utilizando-se do método cartográfico. É do encontro entre a prática e a teoria, entre o estar em campo e o inventar mundos conceituais que Kastrup traz, para a reflexão acadêmica atual, importantes desdobramentos.

Juntamente de Eduardo Passos e Liliana da Escóssia, ela organizou a primeira leva de estudos compreensivos sobre o método da

cartografia (que pode também ser compreendido como um antimétodo, se entendemos o termo “método” stricto sensu), publicando em 2009 o livro *Pistas do método da cartografia: pesquisa intervenção e produção de subjetividade*. Em 2016 Kastrup e Passos, agora com a colaboração de Silvia Tedesco, publicaram um segundo volume dessa coletânea – com o subtítulo “a experiência da pesquisa e o plano comum” – atualizando as discussões para os desenvolvimentos atuais do campo. Na companhia desses mesmos parceiros, Kastrup lançou ainda recentemente *Políticas da cognição*, em que os autores vão defender que conhecer, mais do que assimilar aquilo que já se encontra dado, é uma via aberta para a invenção. Invenção de situações, relações e conceitos que não servem somente para expor uma determinada realidade dada e apenas descoberta pelo pensador/pesquisador, mas que se abrem aos anseios coletivos e subjetivos que da realidade humana, em cada tempo e lugar, emanam.

Nossa conversa com Kastrup se deu na EBA-UFMG logo após sua conferência intitulada O método da cartografia e a pesquisa no campo das artes, realizada durante o seminário *Epistemologias: Transversalidades nas Artes da Cena*, promovido pelo CRIA – Artes e Transdisciplinaridade, no dia 04 de outubro de 2016. Nessa conversa estiveram presentes Alemar Rena, Marcela Silviano Brandão e Natacha Rena. A transcrição e edição foi feita por Bernardo Neves.

Virgínia Kastrup: Antes de começarmos a conversa, gostaria de ouvir um pouco sobre o trabalho do grupo de pesquisa de vocês, o Indisciplinar.

Indisciplinar: O Indisciplinar é um grupo que acompanha, observa e atua junto aos movimentos sociais, analisando, denunciando, ocupando territórios, ocupando edifícios, mas que também, enquanto grupo de pesquisa e investigação dentro de uma escola de arquitetura e em parcerias com pesquisadores de áreas afins, está muito ligado à produção do espaço e do urbano, e não à edificação como um todo.

Virgínia Kastrup: Daí que vocês fizeram essa coisa do ativismo? Vocês também levam um saber, não é no sentido de orientá-los, vocês são mais um vetor.

Indisciplinar: Sim, e é um diálogo onde aprendemos muito também. Este diálogo é feito por diagramas, informações organizadas, infográficos e muitas fanpages, blogs. Atuamos com dois campos que normalmente não são da arquitetura. Um deles é o jurídico, nós temos um grupo de advogados ativistas forte; e o outro é a comunicação, então produzimos muitas fanpages, muitos blogs, linkados com informações, desde informações artísticas, teóricas, até informações técnicas.

Virgínia Kastrup: Ainda que se saiba que aquela formação é temporária, pode ser evanescente, pode se transformar... Por outro lado, não se pode ficar puramente no fluxo, é necessário amarrar periodicamente, mesmo sabendo se trata de um objeto temporário.

Indisciplinar: As ações vieram antes da produção teórica ou da preparação.

Virgínia Kastrup: Veio primeiro o engajamento.

Indisciplinar: Sim, então tivemos que construir o método, aí entra um pouco de Bruno Latour, para compreender as redes, e entra muito o rizoma de Deleuze e Guattari. E, claro, só conseguimos fazer porque temos esse universo teórico que nos permite legitimar um pouco...

Virgínia Kastrup: Na verdade, o conceito de rizoma é encarnado no conceito de rede, eles são conceitos muito próximos, Latour tem uma inspiração deleuzeana clara. Inclusive ele está trabalhando com a ideia de cartografia de controvérsias, que também é uma cartografia, só que dentro de temas controvertidos, polêmicos.

Indisciplinar: No nosso caso não é só a controvérsia que interessa, porque entendemos que jogar os holofotes sobre determinado conflito, determinada controvérsia, vai expor os atores com muita força. Trabalhamos muito com o dispositivo de linhas do tempo para entender estes processos. Estas linhas do tempo têm camadas, se transformam em diagramas daquele momento. Então, estamos em uma fase de tentar sistematizar essas informações, temos produzido muita informação junto às lutas, e vem a cobrança acadêmica, cadê a sistematização da informação? Como é que vocês trabalham?

Virgínia Kastrup: Isso é um desafio.

Indisciplinar: Na verdade ainda estamos engatinhando. A presente edição da revista Indisciplinar é uma tentativa de começar essa discussão, de fazer uma chamada para cartógrafos no Brasil (e estrangeiros) cujas pesquisas possuem pontos de convergência com a nossa. O objetivo é dialogar com quem está trabalhando com a cartografia dentro da universidade, e com esses métodos tangenciais à cartografia, com a copesquisa, a pesquisa participativa, a pesquisa-ação, trabalhando dentro do universo das artes, da educação, com metodologia cartográfica em sala de aula, junto aos alunos, por exemplo.

Virgínia Kastrup: Então, acho que vocês estão com um trabalho bastante maduro, consistente, com muita coisa articulada com essa rede de atores nessas tensões urbanas. Acho que vocês têm uma pegada muito peculiar à da arquitetura que se envolve com esse ativismo, com essa cidade que está sendo inventada por todos nós, que não é uma cidade à qual você tem que se adaptar, mas uma cidade que está em movimento, com essas intervenções dos atores e da universidade, que também traz seus atores e suas forças nesse lugar.

Indisciplinar: E empurrando os limites da própria academia, os limites da extensão, do ensino e da pesquisa que ainda estão muito separados.

Virgínia Kastrup: Muito separados! Não sei como é pra vocês, mas nós usamos bastante o conceito de pesquisa-intervenção, o que torna completamente sem sentido a diferença entre pesquisa e extensão, uma vez que pesquisa-intervenção é investigação, mas também é produção de realidade, produção de mundo.

Indisciplinar: É a cartografia.

Virgínia Kastrup: Exatamente, é a própria! Porque quando você cartografa, você não é um observador distanciado, você está próximo, sendo afetado pelo campo, e está produzindo afetos, você também é um emissor de signos, está sendo afetado e afetando.

Indisciplinar: E construindo narrativas, dando visibilidades e consequentemente construindo narrativas.

Virgínia Kastrup: Não sei como é na arquitetura, na psicologia não batemos muito no método científico, não entramos nessa querela, na psicologia é muito valorizado o que seja ciência.

Indisciplinar: Na arquitetura também.

Virgínia Kastrup: Na psicologia dizemos que a ciência é isso que produzimos. Essa psicologia que fazemos é muito rigorosa, requer tempo, ela está dentro da ideia da Slow Science, que é realmente a pesquisa de habitação de território, minuciosa. Às vezes, na psicologia, dizer que não é científico é um tiro no pé, e eles agem como se tivessem o poder, como se o conceito de ciência fosse deles. Quando na verdade a psicologia é o que a gente faz nela. Quem vai dizer o que é ou não é psicologia? Quem vai dizer o que é ou não é arquitetura? Acho muito importante. São práticas de produção do saber, produção de conhecimento, de pesquisa, e vamos forçando esses limites a partir dos intercessores que se tem. Por exemplo, o Latour é um intercessor importante, além de Deleuze e Guattari, eles vão forçando os limites da própria arquitetura. Quando é se que faz arquitetura? Quando se implementa um saber pronto? Ou quando realmente se produz expansão do campo? Isso vai se caracterizando por sua consistência, pelo rigor, pelas publicações que faz, vai se constituindo como um saber reconhecido, respeitável e forte na área.

Indisciplinar: Vocês são muito demandados por diversas áreas, gostaríamos que você falasse sobre os outros grupos de pesquisa, já que estamos muito em sintonia com uma prática cotidiana, encarnada, ou seja, não é um trabalho de gabinete que vai para o território. Complementando, aproveitando este contexto de estarmos aqui, em uma escola de belas artes, discutindo a questão da cartografia no contexto das artes, fale um pouco de como você tem visto o processo cartográfico junto das artes.

Virgínia Kastrup: O método da cartografia... Publicamos o livro em 2009, o *Pistas 1 (Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade)*, que era sobre isso, e nós fizemos isso

a partir do campo da psicologia, só que a nossa psicologia já é um campo transdisciplinar. Nós também não somos aqueles psicólogos que só estudaram a psicologia tradicional, temos uma formação completamente transversalizada por Deleuze, Guattari, Foucault e também pelas ciências da cognição, Humberto Maturana e Francisco Varela, são referências muito fortes para nós. Então nós nos formamos como um grupo de psicólogos já estranhos e mais abertos a outras áreas do conhecimento, bastante marcados pela filosofia da diferença e pela crítica do modelo da representação, então isso vem daí.

O método da cartografia é uma produção coletiva, eu e Eduardo Passos organizamos os livros, o primeiro com Liliana da Escóssia Melo, e o segundo com Silvia Tedesco. Nós organizamos um grupo de discussão que trabalhou junto por dois anos, então o livro não é um conjunto de artigos, ele resulta de um processo de criação. Depois que ele ficou pronto, nos demos conta de que ele poderia ir além do campo da psicologia. E realmente observamos que ele começou a entrar no campo da saúde – e a saúde também é um campo transdisciplinar, em um momento em que a saúde pública passa por todas essas discussões do SUS, etc., estavam muito sensíveis a um tipo de metodologia dessa natureza. Observamos muitas entradas no campo da educação, primeiro pela via da arte-educação, depois pela educação de modo geral e no campo da arte, bastante no campo da arte. Acho que esse livro ajuda a pensar domínios em que a processualidade é fundamental, campos que precisam de um método processual por trabalharem com objetos completamente processuais. Então, como trabalhar com métodos que buscassem representar objetos, se a própria matéria da pesquisa é uma matéria fluida em movimento, em vetores múltiplos e heterogêneos? Isso foi muito interessante pra nós. E o livro teve várias edições, uma depois da outra, e até hoje ele nos surpreende. Hoje estou surpresa de saber que ele está sendo uma referência na própria arquitetura, que é campo de processos, e sobre tudo essa arquitetura que acompanha os processos urbanos, as tensões urbanas, problemas que são colocados no dia a dia da cidade, tanto de domínio mais público da cidade quanto das edificações e ocupações. É muito bom ver que ele é uma ferramenta trabalho.

Toda a nossa preocupação foi em não abrir mão da noção de método. A noção de método não pode ser necessariamente reduzida à noção do método tradicional de pesquisa, o método é o como pesquisamos, como investigamos, como fazemos, e esse “como” tem uma dimensão epistemológica, está ligado a determinadas concepções de conhecimento, concepções do que é fazer ciência, e também com uma dimensão política, ética e estética. A cartografia procura contemplar estas três dimensões, mostrando que a produção de conhecimento é, ao

mesmo tempo, algo que tem uma dimensão epistemológica, e também uma dimensão ética, estética e política, dentro deste paradigma que Guattari tanto insistiu.

A questão metodológica está completamente inserida. Como produzir conhecimento sem pensar no tipo de conhecimento que se está produzindo, nos efeitos que aquele conhecimento vai provocar no campo de atuação, ou o texto que se vai escrever? Uma maneira de trabalhar com participantes de pesquisas que têm uma dimensão participativa, que têm uma dimensão de trabalho com pares, de trabalhar com outras pessoas. Qual é o tipo de relação que eu vou ter com eles, vou estudar de fora, ou vou produzir um conhecimento coletivamente, vou pensar com eles? Vou chegar com um saber superior, universitário, achando que vou simplesmente ensinar alguma coisa ou extrair alguma coisa que levarei para casa, ou vou produzir coletivamente? Estas são questões de políticas de pesquisa das quais não podemos abrir mão.

Indisciplinar: Como é que se inaugura esse processo com esse “eles”? No caso de vocês, que são um grupo da psicologia, como acontece essa extensão? No caso da nossa extensão, nós vamos aos territórios, e inaugurar essa parceria é muitas vezes um desafio.

Virgínia Kastrup: Acho que tem duas maneiras de se fazer extensão, uma é quando se propõe o dispositivo. Por exemplo, eu faço uma oficina de fotografia com pessoas cegas, ou uma oficina de corpo com pessoas cegas, uma oficina de leitura com criança de uma comunidade pobre, nesses casos estou criando dispositivos, logo, eu estou fazendo um projeto de extensão. Outra coisa é pegar um dispositivo que já existe e que está em movimento e a pesquisa chega e se instala ali, ela também vai criar um território de pesquisa, mesmo que esse território já exista, o ponto de partida é muito difícil de estabelecer. Às vezes quando se abre o dispositivo, você chega ali e diz: Olha, a gente está aqui e a gente quer fazer uma pesquisa, a gente quer acompanhar esse processo. Então, quando se diz isso, o dispositivo é aberto com eles, eles ficam sabendo, este grupo que está ali é informado de que aquelas pessoas que estão chegando não estão ali só para dar força, elas estão implicadas e engajadas naquele processo, mas elas também vão fazer um acompanhamento de processo para poder escrever sobre isso, pra poder, também, produzir materiais que possam ajudar o próprio movimento.

Quando se estuda e investiga processos, sempre se começa pelo meio. Não tem ponto zero, mesmo que eu comece uma oficina de leitura com crianças de uma comunidade de Niterói, quando chego lá, eu entro em

um casarão que já é habitado, aquelas crianças já passam por ali, o casarão já tem uma oficina de capoeira e as crianças já ficam rondando. Então como vou anunciar? Eu já estou no processo. Mesmo que eu chegue em um determinado dia e diga hoje vai ser a inauguração da Oficina Livração, mesmo que eu faça isso, já estou no meio do processo, então o começo absoluto não existe. O que existe? Existe pactuar com aquele grupo em que, além de estar ajudando, engajado, dando força, você também vai fazer uma pesquisa com eles, e aí você implica e engaja todo mundo no trabalho. Aí entra a questão do pesquisar com, e não do pesquisar sobre, não vou fazer uma pesquisa sobre isso aqui, nós vamos produzir um conhecimento.

Indisciplinar: Por outro lado, eles precisam ver uma vantagem nisso, é um processo complexo. Nós tivemos uma experiência na UFSB de pesquisa de arte urbana, e nas conversas que estabelecemos com os artistas de um bairro de periferia convidamos os artistas para vir até a universidade para rodadas de conversas e para futuramente um trabalho coletivo de pintura. E uma das questões colocada por eles foi “mas por que isso”? “O que nós colhemos efetivamente dessa parceria”? Quando se aproxima de um grupo, no caso do Indisciplinar em Belo Horizonte, às vezes esse grupo já é um movimento social que já tem pautas e causas, e nós entramos para somar em um objetivo que normalmente já é coletivo, que já está posto, e, claro, ao longo do processo outros objetivos surgem. No caso de ser uma comunidade, ou um território indígena, um grupo quilombola, ou uma favela em que você chega com uma proposta, ou chega querendo somar, muitas vezes a pergunta é “qual é o objetivo de vocês”? e como o nosso objetivo foca no processo, é Hódos-metá não é o metá-Hódos, para a gente é estranho. Quando você está ligado aos movimentos sociais é tudo muito mais claro, mas quando se chega em uma comunidade com um dispositivo que é novo é muito estranho para todos.

Virgínia Kastrup: Eu acho que todas essas questões têm que ser abertas. Em vez de você dizer qual é o objetivo, dizer: não, a gente está chegando, a gente vai ver qual vai ser, mas a gente vai ficar um tempo aí e vamos conversando, pensando isso juntos.

Indisciplinar: Já tivemos algumas situações nas quais não só as pessoas não entenderem porque estávamos ali, ou tiveram uma relação de desconfiança, mas disseram algo como “de novo, nós vamos ser objeto de pesquisa”?

Virgínia Kastrup: Exatamente, nisso eles tem bastante razão. A maioria das pessoas que chegam lá jamais dão uma devolução. Lá no Benjamin

Constant essa situação é recorrente. É necessário que seja criada uma relação de confiança, essa relação não é simplesmente “ahh que legal a universidade chegou”! Não, o pessoal tem o maior grilo, primeiro da hierarquia, daqueles que acham que chega para iluminar, e segundo que muitas vezes eles não entram como participantes reais do trabalho. Então, até perceberem que a sua política de pesquisa é essa política de construção do comum, etc., isso leva tempo, e tem grupos que estão mais escaldados, mais desconfiados, porque a maioria das pessoas sequer especifica o que estudam, elas publicam e não voltam nunca mais.

Indisciplinar: São dois riscos, este do se sentir objeto, mas também a possibilidade de te enxergarem como uma salvação, um salvador da pátria, quando você encarna o personagem daquele que sabe e aí você vai dar a solução...

Virgínia Kastrup: Às vezes são outras coisas também. Por exemplo, se você consegue dar visibilidade ao movimento dele por qualquer razão, porque teve uma revista, ou porque foi feito um site, porque precisa de grana ou de um apoio, ele se direciona a você, porque você se tornou uma pessoa que tem que ajudá-lo, você tem uma dívida com ele e isso tem que ser muitas vezes negociado. Acho que a conquista da confiança e do engajamento às vezes é lenta, mas depois que acontece é muito forte.

Indisciplinar: É muito bonito e muito potente, porque o saber que se vai produzir é um outro saber.

Virgínia Kastrup: Exatamente, porque realmente produz o engajamento sobre tudo quando eles percebem que realmente as questões que são os seus problemas de pesquisa são os problemas deles.

Indisciplinar: Há uma sintonia, algo que não passa pela identidade, mas sim pela sintonia.

Virgínia Kastrup: Por exemplo, pegando o caso da minha pesquisa com os cegos, sempre que vou me encontrar com eles ou entrevistá-los, eu começo dizendo: vocês sabem que nós temos uma batalha com a questão positiva da deficiência visual, com esse negócio de não botar só uma visão negativa de que o cego não vê, mas entender como o cego realmente percebe o mundo, como ele vive, as diferentes formas de estar no mundo. Eu frisei muito essa política, toda vez que me encontrava com eles eu fazia esse preâmbulo, para que entendessem onde eu estava. Então, quando eu dizia isso havia uma sintonia, porque

isso é o que a maioria das pessoas que são cegas querem: que parem de vê-los sob a ótica da deficiência, do que falta.

Indisciplinar: Isso acontece muito com o caso das ocupações urbanas, que é visto como o espaço da precariedade. E quando chegamos lá, encontra uma série de táticas e inventos maravilhosos, eles olham para nós e falam: “mas cês tão achando isso bom”?, e nós: “nossa, isso é genial, olha essa solução”!

Virgínia Kastrup: Quando há uma sintonia na questão do problema e na avaliação política do movimento, é neste ponto que acontece o engajamento. E aí percebo que a partir deste ponto realmente cria-se uma aliança. Hoje, por diversas razões, não estou com meu laboratório dentro do Benjamin Constant, mas tenho uma lista de pessoas a quem telefono, que se tornaram amigos pela causa. Então, se eu quero entrevistar porque preciso de alguma coisa, ou se vou fazer uma visita em um museu, eles dizem: “olha, Virgínia, sempre que você chama eu sei que é legal”. Então realmente procuramos primar pela questão da qualidade, se vamos a um museu, tem que ser uma visita boa, não é qualquer coisa. E eles vão percebendo, porque eles também são cartógrafos, eles também são sensíveis a esses pequenos movimentos da gente, que mostram o que nos afeta, se aquilo que nos afeta é o que os afeta também, acho que conecta, entendeu? E aí há um agenciamento.

Indisciplinar: E aí o afeto entra como um elemento importante.

Virgínia Kastrup: Que não é uma questão ser bonzinho ou ser legal, é uma cumplicidade, se aquilo que os afeta é aquilo que afeta a você também, como pesquisador, como alguém que está no campo, está fazendo a intervenção, acho que ali é que acontece essa parceria.

Indisciplinar: E na hora da pesquisa, como escrever isso, como escrever esses relatos, qual é o risco do relato em mão única, de estar editando e de haver nessa narrativa sempre alguma edição ou recorte?

Virgínia Kastrup: Não vejo a edição como um mal em si, acho que a edição tem que ser feita por razões práticas. Vamos supor, você faz uma entrevista, a transcrição de uma hora custa R\$20,00, então você vai editar, às vezes há uma frase lá acima e outra no parágrafo de baixo que você pode juntar. Então você pode usar os recursos de edição e mostrar que está editando.

Indisciplinar: Deixar transparente a edição...

Virgínia Kastrup: Mas você não está manipulando a informação ao criar um texto mais polifônico, onde você comenta as falas. O que eu acho que é uma forma de participação na escrita, a revisão pode ser feita com eles, sobretudo em pontos nevrálgicos do texto, em pontos que você pode achar que talvez não peguem bem...

Indisciplinar: Ou que eles não queiram que se revele.

Virgínia Kastrup: Não se pode trair a confiança, então, às vezes isto tem que ser debatido em uma mesa, vamos sentar? Eu leio o texto para você, ou vamos ler juntos? Outra coisa muito importante é ver se se colocam ou não os nomes dos participantes. Isto tem que ser sempre negociado com eles. Às vezes é uma honra ter o nome ali, às vezes, por certas razões, não pode ser colocado, mas que ele possa, por exemplo, escolher como quer aparecer no texto, para que ele saiba que é ele, se ele se chama Pedro, mas quer aparecer como João, ele pode saber, tem uma clareza nisso, um pacto, uma negociação, que não é simplesmente colocar S1, S2, S3, nem inventar um nome aleatório que eles próprios não saibam como é a tabela de equivalência, esta é uma forma legal de compartilhar este escrito.

Indisciplinar: No caso do seu parceiro, nas pesquisas que está trabalhando dentro das prisões, como ele vai lidar com essa história?

Virgínia Kastrup: Pois é, neste caso não pode nem haver revelação de nome...

Indisciplinar: Não só de nomes, mas também de ações, táticas inventivas, as coisas que são construídas, os conflitos internos...

Virgínia Kastrup: Acho que ali realmente é caso a caso. Cada caso tem que ser avaliado quando se está mexendo no formigueiro.

Indisciplinar: Há sempre um risco, é a lógica da experimentação.

Virgínia Kastrup: É, a estratégia que serve pra um não serve para o outro, nem sempre você vai pegar, mas é assim, caso a caso. E a avaliação pode ser feita em grupo, podem ser reuniões com cada participante.

Indisciplinar: No Indisciplinar temos feito uma coisa de convidar os movimentos sociais ou os atores envolvidos em algumas das

cartografias que estão sendo feitas. Em uma pesquisa em que o mestrando é ativista chamamos uma roda de conversa. A gente grava, transcreve, coloca no *Google Docs* compartilhado, todo mundo edita, cada um edita a sua parte, corta algo, coloca algo que se esqueceu de dizer, e a escrita é coletiva.

Virgínia Kastrup: Acho ótimo, maravilhoso!

Indisciplinar: Estamos evitando fazer entrevista para dar lugar a esse método mais participativo.

Virgínia Kastrup: Então, só que acho importante que esta metodologia de escrita seja explicitada no texto. Quando se fala em escrita polifônica pensa-se que é simplesmente dar a voz (termo que eu nem gosto), e que fazer texto polifônico é colocar a fala literal de cada um. Quando eu acho que não é bem isso, pode-se usar o que Deleuze chama de discurso indireto livre, onde você dialoga, mistura as falas produzindo um texto vivo e coletivo, sem ter que estar nomeando cada uma das aspas. Mas o mais importante neste texto polifônico é ter os problemas explicitados, isso realmente é a chave da questão, ter uma coisa que é o problema deles. Trata-se de conseguir escutar o problema que é pertinente ao campo, o que o campo exige, o campo é exigente.

***Natacha Rena** é professora da Escola de Arquitetura e Design da UFMG, líder do grupo de pesquisa Indisciplinar, coordenadora do programa extensionista IndLab-Laboratório Nômade do Comum e coordenadora do INCT Tecnopolíticas: territórios urbanos e redes digitais. **Contato:** natacharena@gmail.com.

***Marcela Silvano Brandão** é professora da Escola de Arquitetura, Urbanismo e Design da UFMG. **Contato:** marcelasbl.arq@gmail.com.

***Aleamar Rena** é professor adjunto da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), em Porto Seguro, onde coordena o curso de Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias. **Contato:** alemarrena@gmail.com.

***Bernardo Neves** é mestrando em Arquitetura e Urbanismo no NPGAU-UFMG, pesquisador do grupo de pesquisa Indisciplinar e arquiteto autônomo e militante das Brigadas Populares. **Contato:** bnp.arquiteto@gmail.com.

ARTIGOS



A CARTOGRAFIA E A RELAÇÃO PESQUISA E VIDA*

CARTOGRAPHY AND RELATIONSHIP BETWEEN RESEARCH AND LIFE

Roberta Carvalho Romagnoli**

Resumo

Este trabalho tem como objetivo apresentar reflexões acerca da cartografia, método de pesquisa fundamentado nas ideias de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e que vem sendo utilizado em pesquisas de campo para o estudo da subjetividade. Inicialmente, são apresentados os métodos de pesquisa em Psicologia, baseados no paradigma moderno, que possui como sustentáculos a razão, a objetividade e a busca da verdade. Em um segundo momento, discutimos a complexidade e os impasses atuais da Psicologia, que convocam a necessidade de novos métodos, dentre eles a cartografia. Concluímos que, em uma tentativa de lidar com a complexidade, a cartografia, a partir de uma leitura esquizoanalítica da realidade, sustenta-se na invenção e na implicação do pesquisador, religando a pesquisa com a vida.

Palavras-chave: metodologia de pesquisa; cartografia; complexidade; esquizoanálise; subjetivação.

Abstract

This article intends to present some reflections on cartography, a research method based on Félix Guattari and Gilles Deleuze's idea, which has been used in field researches in the context of subjectivity studies. Initially, some methods of research used in Psychology are presented based upon the modern paradigm, sustained by reason, objectivity and truth investigation. After that, we discuss the complexity and the Psychology's contemporary dilemma that demands the necessity of other methods, among them the cartography. We conclude that, in an attempt to deal with complexity, the cartography, based on a schizoanalytical point of view, supports itself on the invention and on the researcher's involvement, connecting research and actual life.

Keywords: research methodology; cartography; complexity; schizoanalysis; subjectivation.

O paradigma moderno e a Psicologia

As ciências surgem no Ocidente, favorecendo a migração do polo religião, central nas sociedades tradicionais, para o polo razão, sustentáculo da chamada Modernidade. Nesse deslocamento, a ciência, criada pelo homem, determinista, matematizada e fundamentada em leis, apropria-se do lugar central da sociedade, ocupado por Deus, uma vez que os fenômenos naturais e sociais eram apreendidos, até então, por explicações divinas. Baseada em esquemas de eficácia e rendimento, conquista um espaço absoluto, impondo-se como força hegemônica na cultura ocidental moderna, relegando ao descrédito e ao esquecimento todos os outros saberes que não estão em consonância com seus pressupostos básicos, a saber: objetividade, causalidade, sistematização e produtividade. Permite, assim, um avanço progressivo da ação do homem sobre a natureza, proporcionado pela primazia da razão.

Vale lembrar que, conforme Veiga-Neto (2002), o paradigma da ciência moderna encontra-se calcado na razão, na consciência, no sujeito soberano, no progresso e na totalidade do mundo [1]. Nesse sentido, notamos inicialmente uma grande ascensão das ciências exatas e naturais, que estavam de acordo com os pressupostos desse momento histórico, pois é nelas que se encontra a possibilidade de fundamentação das evidências matemáticas, base sobre a qual se desenvolverá o pensamento tecnológico e manipulativo. Nessa proposta iluminista, o formalismo metodológico sustenta-se na neutralidade/objetividade, com forte mitificação da racionalidade. E o homem torna-se um ser basicamente racional, que usa sua capacidade unida a uma cuidadosa observação do mundo exterior, para a produção de conhecimento científico e o consequente domínio da natureza, tendo como meta abordar a natureza essencial das “coisas”, a partir da noção de verdade.

No seu surgimento, as Ciências Humanas se inserem no contexto da época, altamente positivista. Sua ascensão foi marcada pela abordagem empírica, traduzida por meio de experimentos, com o intuito de compreender a realidade. A Psicologia se torna ciência aliada às Ciências Naturais, no final do século XIX, produzindo conhecimento através do método experimental, que tem na objetividade, na quantificação e na generalização os sustentáculos da pesquisa. Para esse método, as leis da natureza são o reino da simplicidade e da regularidade, onde é possível observar e medir com rigor, na crença de que as Ciências Humanas têm que imitar as Ciências Naturais. Ou seja, essa perspectiva defende que é preciso estudar os fenômenos sociais

[1] A palavra “paradigma” foi introduzida por Kuhn (1975) para descrever uma troca do modelo dominante em uma ciência, possuindo dois significados: um, ligado à constelação de crenças, valores e técnicas que afetam toda comunidade científica, e o outro, ligado ao modelo que embasa as transformações científicas. Nesse texto é usada no segundo sentido.

como se fossem naturais. Nesse sentido, é científico o quantitativo que permite o manejo pragmático dos fatos, inserido em um mundo objetivo e determinista. Torna-se necessário, então, basear-se na utilização dos termos matemáticos para a compreensão da realidade e apropriação da linguagem de variáveis para especificar atributos e qualidades do objeto de investigação, em busca da generalidade e da regularidade dos fatos (CHIZZOTTI, 1998).

Até a segunda metade do séc. XX, a pesquisa experimental e seu método constituíam o padrão de produção de conhecimento científico, inclusive para a própria Psicologia. A partir dessa época, no entanto, paralela à vertente positivista, base desse tipo de pesquisa, surge um movimento filosófico, que sustenta a visão de mundo existencial, em que a vivência e a percepção que o ser humano tem de suas experiências torna-se essencial. O conhecimento científico se alia, dessa maneira, ao método fenomenológico como recurso para se investigar a vivência do sujeito através da consciência, em associação com o Existencialismo, que propaga a subjetividade e a atribuição de significados como a verdadeira essência da existência. Essa leitura inaugura uma mudança radical da investigação científica e insiste no homem que tem consciência de sua própria vida e da dos seres com quem se relaciona, como peça fundamental do trabalho investigativo, enfatizando não o que existe na realidade em si, mas a realidade a partir da sua existência para a consciência (FORGHIERI, 1993).

Inaugura-se a era das pesquisas qualitativas, e não somente quantitativas, que visam ao aprofundamento no mundo dos significados das ações e das relações humanas. Surge nesse momento histórico a distinção entre pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa (SMITH, 1994). Guardadas as devidas diferenças entre métodos distintos, a pesquisa qualitativa persegue o mundo social através das interpretações dos fenômenos, buscando as vivências, as experiências e a cotidianidade. Sendo assim, a análise social deve ser realizada através da compreensão da dinâmica das relações sociais que são depositárias de crenças, valores, atitudes e hábitos, como propaga a Fenomenologia, ou da luta de classes, como defende a Dialética, que veremos adiante. É necessário ressaltar que não existe apenas uma forma de pesquisar. Tanto a pesquisa quantitativa quanto a pesquisa qualitativa podem oferecer importantes recursos para as Ciências Humanas, dependendo da temática a ser estudada e do objetivo proposto. Todas as duas correntes possuem suas aplicações, suas utilidades e suas limitações.

Retornando à pesquisa em Psicologia, observamos ainda forte influência da Dialética, que tenta fazer um desempate entre os métodos

citados anteriormente, propondo-se a abarcar o conhecimento como fruto das relações sociais, visando encontrar na parte a relação com o todo, indo ao encaixe da interioridade e da exterioridade como constitutivas dos fenômenos. Desses princípios deriva que, para se conhecer realmente uma realidade, é necessário estudá-la em todos os seus aspectos, relações e conexões, pois tudo está em constante transformação e correlação, partindo-se da premissa de que, no objeto de estudo, está sempre presente algo que nasce, se desenvolve, se contradiz. Com forte crítica à neutralidade científica, surge a pesquisa-ação, também chamada de pesquisa participante, enfatizando o envolvimento do pesquisador com seu objeto de estudo, pois a pesquisa passa a ser também um fator de transformação social [2].

A abordagem dialética se propõe a abarcar, ao mesmo tempo, o sistema de relações do mundo que nos rodeia, como modo de conhecimento exterior ao sujeito, pois acredita que é a matéria que origina a consciência; e também as representações sociais que traduzem o significado deste mundo. Nesse sentido, coloca-se como uma terceira alternativa frente ao método experimental e ao método fenomenológico, acreditando que o quantitativo e o qualitativo caminham lado a lado, pensando a relação da quantidade como uma das qualidades dos fatos e fenômenos. Todo fenômeno ou processo social deve ser entendido nas suas determinações e transformações dadas pelos sujeitos, mediante uma relação intrínseca de oposição e complementaridade entre mundo natural e social, entre pensamento e base material. Dessa maneira, a cientificidade está associada à complexidade da natureza e das culturas, e o conhecimento sempre vem associado à práxis, pois a lógica do pensamento está vinculada aos processos históricos das mudanças, dos conflitos sociais e suas contradições. De acordo com Haguette (1987), esse tipo de pesquisa faz uma proposta de união entre o saber acadêmico – conquista do conhecimento – e a práxis – transformação através da ação –, visando à mobilização e à tomada de consciência. Valoriza ainda a contradição dinâmica do fato observado e a atividade criadora do sujeito que observa, as oposições contraditórias entre o todo e a parte e os vínculos do saber e do agir com a vida social dos homens.

Embora revolucionárias em relação às pesquisas quantitativas e experimentais, a pesquisa fenomenológica e a pesquisa-ação, fundamentadas na fenomenologia e na dialética, respectivamente, se amparam ainda no paradigma moderno que concebe o método científico como um instrumento, por excelência, de explicitação das verdades do mundo, guardadas as devidas diferenças epistemológicas. Para alcançar esse patamar, é necessário transitar por um campo teórico estabelecido e legitimado e realizar estudos coerentes com o estatuto

[2] Os termos pesquisa-ação e pesquisa participante têm a mesma origem, a Psicologia Social de Kurt Lewin, e alguns pontos em comum, tais como a crítica à pesquisa tradicional, ao distanciamento entre sujeito e objeto de estudo, à participação da população pesquisada e à necessidade de transformação social. Haguette (1987) coloca que, apesar desses vários pontos unificadores, há uma diferenciação de terminologia relacionada aos países em que elas ocorrem. Na Europa, principalmente na França, este tipo de pesquisa recebe o nome de pesquisa-ação, associada à corrente psicossociológica, e direciona-se para as instituições sociais e para os movimentos sociais. Na América Latina, esse tipo de pesquisa recebe o nome de pesquisa participante e caracteriza-se por um distanciamento da corrente psicossociológica, fundamentando-se nos princípios humanistas, marxistas e religiosos. Preocupada com as desigualdades sociais, teve forte influência de Paulo Freire.

de cientificidade. Nessa articulação, produção de conhecimento *versus* realidade, a teoria é aplicada ao objeto de estudo de forma interpretativa, sustentando um conhecimento que é, em si, reducionista e homogeneizante, com a pretensão de compreensão plena dessa relação. Ou seja, o paradigma moderno parte do pressuposto de que a teoria é separada do objeto e de que não são, de fato, indissociáveis. Além disso, presume que a realidade deva estar em consonância com a teoria, sendo passível de ser interpretada pela perspectiva teórica escolhida pelo pesquisador. Além da teoria, no paradigma moderno, a pesquisa se funda em procedimentos metodológicos que permitem certo domínio do objeto de estudo.

Em Psicologia, lidamos com uma variedade de metodologias e técnicas que se mesclam conforme a necessidade e a viabilidade do trabalho proposto. Cabe ao pesquisador a sua seleção, para executar seu estudo e elucidar os princípios que regem a compreensão das questões levantadas por ele. Tudo isso conduzindo a uma sistematização do material, trilhando caminhos para a viabilização do trabalho acadêmico e outorgando cientificidade ao processo.

É necessário pontuar que cada método possui sua explicação do que ocorre entre sujeito e objeto. O método experimental parte do pressuposto de que essa articulação é mediada por relações ordenadas entre fatos observados empiricamente. O objeto é exterior ao sujeito – nessa interação são as consequências do comportamento sobre o ambiente e como essas incidem no organismo que possibilitam uma análise funcional das contingências, passíveis de serem mensuradas quantitativamente. A partir de critérios de objetividade científica, pode-se estudar o comportamento que é observável publicamente (Vicentini, 2001). O método fenomenológico, por sua vez, busca nessa relação a consciência que daí emerge, através dos significados que o sujeito atribui ao objeto. Essa relação não tem a ver somente com a objetividade, mas sobretudo com a inscrição do objeto na consciência e sua experiência (Amatuzzi, 2006). Por outro lado, o método dialético tem como objetivo abranger a articulação entre o dia-a-dia de determinado grupo social, de certo objeto de estudo, com o sistema de ideias e representações que o constitui e que deriva na alienação, no desconhecimento do sujeito dos processos que ele está vivendo em seu cotidiano, da desigualdade do sistema social. Ou seja, na relação dinâmica entre sujeito e objeto, deve-se observar a prática social intrínseca e sempre contraditória e conflitiva, portadora de dimensões históricas e ideológicas (Paulon, 2005).

Nessas abordagens, o método científico é um instrumento para a explicitação da verdade, embasado, como vimos, na conexão assídua

entre teoria e procedimentos metodológicos. E a racionalidade, mesmo que seja objeto de grande questionamento nas Ciências Humanas, a garantia de seu alcance.

O paradigma emergente e a Cartografia

Durante muito tempo, essas perspectivas epistemológicas sustentaram o conhecimento em Psicologia no Brasil (KAHHALE, 2002). Todavia, hoje, a própria ciência está em crise. de acordo com Santos, “estamos no fim de um ciclo de hegemonia de certa ordem científica. As condições epistêmicas das nossas perguntas estão inscritas no avesso dos conceitos que utilizamos para lhes dar resposta” (2002, p. 9). Ou seja, passa-se a considerar que a teoria não transcende a realidade e nem está dissociada da prática, também fazendo parte do processo de construção histórica da realidade. Com o grande avanço científico moderno e sua enorme e importante produção, tornou-se evidente a fragilidade de suas ferramentas para abranger o que ocorre, de fato, na vida. Dessa maneira, nos deparamos com a complexidade da realidade, e também da subjetividade, opondo-se frontalmente a um conhecimento que se impõe como verdade, generalizante e simplificado, e que tem como objetivo alcançar a previsibilidade a partir de um espaço inteligível de certezas (MORIN, 1996). De acordo com Veiga-Neto (2002), vivemos hoje a emergência de um pensamento pós-moderno que visa a um questionamento contínuo das ações com análise crítica. Esse pensamento possui como características: a humildade epistemológica, ao não perseguir a verdade; a busca de ferramentas úteis para o entendimento do mundo e o abandono da ideia de um lugar privilegiado a partir do qual podemos compreender definitivamente as relações que nos circundam.

Nesse sentido, Morin (1983) faz uma crítica ao paradigma moderno, chamando-o de paradigma da simplificação. Nesse viés hegemônico da ciência, há, de fato, um primado da disjunção e da redução, para embasar uma visão da realidade ordenada e simplificada, operando através de reducionismos que visam eliminar o problema da complexidade. Para tal, há uma insistência no estudo dos fenômenos isolados e dissociados. A disjunção separa o objeto do meio, o físico, do biológico, o biológico, do humano, divide o que vai ser estudado em categorias e disciplinas, operando pelo estabelecimento de elementos não-ligados. Ocorrem, por outro lado, a redução do humano ao biológico, do biológico ao físico-químico, do complexo ao simples, com o que se chega a uma unificação abstrata que anula a diversidade.

Em contrapartida, vem à tona um conhecimento não dualista, que não faz a separação entre natureza/cultura, objetivo/subjetivo,

quantitativo/qualitativo. Além disso, insiste na produção de um conhecimento local e transitório que reconhece a necessidade de uma pluralidade metodológica, pois “cada método é uma linguagem, e a realidade responde na língua em que foi perguntada” (SANTOS, 2002, p. 48), destacando-se a operação reducionista que daí deriva. Pretende-se, nessa fase de transição da ciência, driblar as certezas e os reducionismos, em uma tentativa de apreender a complexidade que, de fato, faz parte de todo e qualquer objeto de estudo.

Além da ênfase na complexidade, vivemos hoje vários impasses no campo da Psicologia, a saber: a ampliação dos campos de trabalho, o convite à promoção de saúde, o questionamento dos efeitos de nossas práticas na gerência cada vez maior da vida, dentre outros. Tudo isso, no nosso entender, nos impele a produzir dispositivos singulares que não estejam a serviço da serialização instituída, seja no campo da produção de conhecimento, seja no campo da intervenção. E aponta para uma lacuna entre nossa formação, ainda efetuada nos moldes iluministas, calcada na premissa de que a razão tem como atividade principal iluminar o homem, e a realidade que os psicólogos irão enfrentar ao sair da academia. No nosso entender, a formação dominante favorece um despreparo para enfrentar as profundas mudanças culturais, sociais e subjetivas em que nos encontramos. Observamos que, cada vez mais, o psicólogo é convocado a intervir na complexidade, em campos de atuação em que os “especialismos” de nossas áreas e sua tradicional divisão, em área da saúde, da educação, do trabalho e da comunidade, não se sustentam no cotidiano. Como exemplo desses novos campos de atuação, temos as ONGs, o PSF, o CRAS, dentre outros.

A crise da ciência, aliada ao momento atual da nossa profissão, nos leva a defender a não separação da Psicologia em áreas e nem em polarizações antagônicas, com o intuito de driblar as dicotomias e insistir na transdisciplinaridade. Passos e Benevides de Barros (2000) discutem o desafio de se pensar a clínica nessa perspectiva, rastreando o que ela tem de potência de criação. Não se restringindo a esse campo, acreditamos que esse processo possa e deva estar presente em toda a Psicologia, que ainda mantém as dicotomias sujeito-objeto, teoria-prática e insiste em fronteiras rígidas na definição das disciplinas, de seus métodos e objetos de pesquisa. Segundo os referidos autores, a transdisciplinaridade busca exatamente a perda da identidade de cada teoria, de cada prática, para ocorrer algo no “entre”, a partir da desestabilização das “certezas” de cada disciplina, apostando ainda na criação de uma relação de intercessão com outros saberes/poderes/disciplinas, pois é nesse “entre” que a invenção acontece, como nos chama a atenção Benevides de Barros (2005). E toda essa



processualidade exige da academia uma produção de conhecimento que fundamente a fase de transição em que nossa profissão se encontra, pois, como vimos, estamos no fim de certa ordem científica. Nesse sentido, acreditamos que as pesquisas baseadas no paradigma moderno, que se fundamentam em cisões e dicotomias, não contribuem efetivamente para os desafios que precisamos enfrentar. Sem dúvida, houve uma época em que a produção de conhecimento deveria se atrelar ao paradigma moderno. Entretanto, a contemporaneidade e a Psicologia atual nos instigam a buscar outros modos de conhecer.

Para tentar apreender, mesmo que transitoriamente, a processualidade que a transdisciplinaridade propaga, pode-se trabalhar com a cartografia, método proposto por Deleuze e Guattari, utilizado em pesquisas de campo voltadas para o estudo da subjetividade (KASTRUP, 2007; KIRST, GIACOMEL, RIBEIRO, COSTA & ANDREOLI, 2003). A cartografia se apresenta como valiosa ferramenta de investigação, exatamente para abarcar a complexidade, zona de indeterminação que a acompanha, colocando problemas, investigando o coletivo de forças em cada situação, esforçando-se para não se curvar aos dogmas reducionistas. Contudo, mais do que procedimentos metodológicos delimitados, a cartografia é um modo de conceber a pesquisa e o encontro do pesquisador com seu campo. Entendemos que a cartografia pode ser compreendida como método, como outra possibilidade de conhecer, não como sinônimo de disciplina intelectual, de defesa da racionalidade ou de rigor sistemático para se dizer o que

é ou não ciência, como propaga o paradigma moderno. Cabe salientar que, não raro, a ideia de método é atrelada à de metodologia que, por sua vez, trata do formalismo e das prescrições para se alcançar a cientificidade, explicitando os procedimentos que já estariam consolidados dentro da ciência. Dessa maneira, a metodologia corresponde aos instrumentos para se fazer ciência, centrando-se no “como” fazer ciência, traduzindo o caminho do pensamento e a prática exercida na abordagem da realidade. Também não é essa a proposta. Retornando ao conceito de método, aqui o utilizamos no sentido atribuído por Drawin, em que método corresponderia a um caminho levado a um fim, associado a uma “reivindicação de um trabalho, de um renovado esforço, o que não seria necessário se já se possuísse uma fórmula prefixada, e se o caminho para o conhecimento já houvesse sido conquistado” (2001, p. 10). Nessa perspectiva, o método é uma nova proposta para reencontrar o saber que se encontra em crise. Nesse sentido, a cartografia é um método, pois não parte de um modelo pré-estabelecido, mas indaga o objeto de estudo a partir de uma fundamentação própria, afirmando uma diferença, em uma tentativa de reencontrar o conhecimento diante da complexidade.

A cartografia, como portadora de certa concepção de mundo e de subjetividade, a serem apresentados abaixo, traz um novo patamar de problematização, contribuindo para a articulação de um conjunto de saberes, inclusive outros que não apenas o científico, e favorecendo a revisão de concepções hegemônicas e dicotômicas. Nessa proposta, o papel do pesquisador é central, uma vez que a produção de conhecimento se dá a partir das percepções, sensações e afetos vividos no encontro com seu campo, seu estudo, que não é neutro, nem isento de interferências e, tampouco, é centrado nos significados atribuídos por ele. É isso o que leva Mairesse (2003) a dizer que a cartografia acontece como um dispositivo, pois, no encontro do pesquisador com seu “objeto”, diversas forças estão presentes, fazendo com que ambos não sejam mais aquilo que eram. Nesse sentido, o método cartográfico “desencadeia um processo de desterritorialização no campo da ciência, para inaugurar uma nova forma de produzir o conhecimento, um modo que envolve a criação, a arte, a implicação do autor, artista, pesquisador, cartógrafo” (MAIRESSE, 2003, p. 259).

A cartografia parte ainda de outra leitura da realidade, pois não quer só buscar o qualitativo, mas também romper com a separação sujeito e objeto [3]. Em contraposição a uma forma de pensar dicotômica, essa vertente convoca a imanência, a exterioridade das forças que atuam na realidade, buscando conexões, abrindo-se para o que afeta a subjetividade. Esta última deve ser pensada como um sistema complexo e heterogêneo, constituído não só pelo sujeito, mas também

[3] Ainda com esse mesmo objetivo, embora com metodologias distintas, percebemos a genealogia de Michel Foucault e as propostas construtivistas baseadas nos Novos Paradigmas, fundamentando pesquisas na Psicologia. A genealogia é um método com forte preocupação com a produção de modos de subjetivação que atravessam e atualizam os saberes e as relações de poder. Busca apreender a relação entre os sujeitos e a sociedade, atravessados pelas práticas discursivas e pelo momento histórico. Em Foucault (2004), a genealogia parte da realidade como campo de forças, como luta de intensidades e trabalha com uma noção de história “efetiva” que se contrapõe à história tradicional, que lida com a temporalidade

pelas relações que ele estabelece. Essas relações denunciam a exterioridade de forças que incidem tanto sobre o pesquisador quanto sobre o objeto de estudo, e atuam rizomaticamente, de uma maneira transversal, ligando processualmente a subjetividade a situações, ao coletivo, ao heterogêneo. A subjetividade é constituída por múltiplas linhas e planos de forças que atuam ao mesmo tempo: linhas duras, que detêm a divisão binária de sexo, profissão, camada social, e que sempre classificam, sobrecodificam os sujeitos; e linhas flexíveis, que possibilitam o afetamento da subjetividade e criam zonas de indeterminação, permitindo-lhe agenciar. Esse afetamento da subjetividade pelo que não é ela, pelas relações efetuadas, pela intersecção com o “fora”, forma um agenciamento. Quando isso ocorre, linhas de fuga são construídas, convergindo em processos que trazem o novo. Esses processos são sempre coletivos, conectando-se ao que está aquém e além do sujeito e construindo novos territórios existenciais (DELEUZE & PARNET, 1998).

Na leitura esquizoanalítica, essa é a dinâmica dos processos de subjetivação [4]. Os deslocamentos da subjetividade se dão a partir do “fora”, portador de forças estranhas que pedem uma decifração ao desestabilizar o território existencial conhecido. Essas forças, quando entram em contato com a subjetividade, aumentam a impressão de estranheza do mundo e conduzem a rupturas de sentido. De acordo com Rolnik (1999), as rupturas de sentido ocorrem quando a subjetividade é lançada na processualidade da vida e se vê forçada a trilhar novos caminhos via agenciamentos maquínicos, produtivos, a habitar novas formas de viver. Esse é o movimento próprio da vida, da criação. As linhas da subjetividade compõem o território existencial, o modo de existência de cada um de nós, e também possibilitam que se exerça a invenção.

Esse raciocínio aborda a realidade através de superfícies, de planos simultâneos que coexistem sem hierarquia nem determinação. O plano de organização corresponde ao que está instituído socialmente de forma molar, ordenando o mundo e a subjetividade em segmentos, estratos, de maneira dicotômica e dissociativa, codificando-a, registrando-a em processos classificatórios, via operações de transcendência, que formam estratos, segmentos que homogeneizam os fluxos da vida. Nessa superfície, os fluxos são presos a códigos, e cada termo ganha sentido opondo-se a outro. Por outro lado, o plano de consistência é o plano invisível de expansão da vida, composto pelas forças moleculares e invisíveis que atravessam o campo social. É nesse plano que se dão os encontros e os agenciamentos que vão gerar novos sentidos, novas formas de expressão e promover a resistência ao que tende a se reproduzir no plano de organização. Nessa superfície não

linear, a homogeneidade, a busca da origem e da verdade. A história “efetiva” é genealógica e se produz a partir de uma fragmentação da linearidade, destacando a singularidade do acontecimento. Os Novos Paradigmas correspondem a mudanças no pensamento científico contemporâneo, ocorridas em diversos campos: na Física e na Química com Ilya Prigogine; na Biologia com Humberto Maturana e Francisco Varela; na Cibernética de segunda ordem com Henry Von Foerster. Essas ideias são orientadas para a complexidade e embasadas na premência de se trabalhar com o acaso, com o indeterminismo, com a incerteza. Os Novos Paradigmas fundamentam as propostas construtivistas no campo da pesquisa e insistem que a realidade é sempre construída e atravessada a todo instante pela autorreferência e pela reflexividade (SCHNITMAN, 1996).

[4] As ideias de Gilles Deleuze e Félix Guattari recebem vários nomes, dentre eles, Filosofia da Diferença, Pragmática Universal, Paradigma Estético, Paradigma Ético Estético, não somente Esquizoanálise, uma vez que os autores não tinham preocupação com a reprodução dos nomes e conceitos.

há oposição, mas os fluxos se encontram em uma variação contínua de intensidades. Esses dois planos se apoiam no plano de imanência, que dá suporte às relações entre as forças componentes da realidade, molares e moleculares, compondo o “meio” em que tudo se dá – dimensão de fluxos, segmentos, rupturas e conexões.

É necessário ressaltar que a distinção entre molar e molecular nos planos não se dá pelo tamanho – grande e pequeno –, mas pelo sistema de referência considerado, sendo a diferença qualitativa. O molecular indica a relação com o fluxo intensivo que o atravessa, e o molar, por sua vez, se define por sua relação com a linha de segmento que tenta capturar a heterogeneidade, a energia intensiva da vida, que sempre escapa. Essa relação entre molecular e molar não se dá por antagonismo, mas por coexistência e justaposição. Embora com funcionamentos distintos, “nem por isso deixa de haver uma correlação dos dois aspectos, pois é com a linearização e a segmentarização que um fluxo se esgota, e é delas também que parte uma nova criação (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 96). Dessa maneira, os fluxos, em estado de imanência, estão presentes em todos os planos, e o que se altera é sua composição: segmentar, estratificada, no plano de organização, e fluida, conectiva, no plano de consistência. Segundo Deleuze e Guattari (1996), a forma segmentar estanca a circulação da vida e opera cortes e recortes que produzem o modo estabelecido de nos colocarmos no mundo, tendo como objetivo estabelecer métodos de hierarquização e de organização. Por outro lado, a forma fluida é mutante e criadora e corresponde à possibilidade de agenciar, de construir uma linha de fuga, outro território existencial. O plano de organização sustenta as linhas duras da subjetividade, enquanto o plano de consistência sustenta suas linhas flexíveis, que podem se transformar em linhas de fuga que se dirigem para a invenção, para a estranheza da vida. Um território existencial é formado quando os elementos heterogêneos que compõem a subjetividade ganham alguma homogeneidade, determinada composição. Esse território localiza-se na interface entre o que se repete e é conhecido e o que pode afetar, desterritorializar, produzir outra composição, via agenciamentos.

A realidade, apreendida pelo viés da imanência e da exterioridade, é, sobretudo, uma reunião de linhas subjetivas e sociais, de natureza e de cultura. Essa não separação é possível porque, nessa perspectiva, tudo é atravessado por segmentaridades molares e desterritorializações moleculares, por planos, superfícies sobrepostas, que deslizam o tempo todo, processualmente. Os fluxos da vida são ora mutantes e conectivos, ora codificados e reterritorializados, não pertencendo a um indivíduo ou a determinado grupo social. Eles são detentores de funcionamentos diferentes de acordo com o plano em que se inserem, conforme as relações que são desenvolvidas. Nesse contexto, cada

pesquisador e cada objeto de estudo habitam um “meio”, circulam em formas de se relacionar, constituindo um território que envolve marcas, estratos, conexões, relações. São as circunstâncias, os elementos que se estabelecem entre os encontros que podem ou não trazer outras marcas, romper com sentidos conhecidos e fundar outros impensáveis. Logo, são essas relações que devem ser mapeadas no método cartográfico, para se conhecer a realidade em sua complexidade.

O que a cartografia persegue, a partir do território existencial do pesquisador, é o rastreamento das linhas duras, do plano de organização, dos territórios vigentes, ao mesmo tempo em que também vai atrás das linhas de fuga, das desterritorializações, da eclosão do novo. Cartografar é mergulharmos nos afetos que permeiam os contextos e as relações que pretendemos conhecer, permitindo ao pesquisador também se inserir na pesquisa e comprometer-se com o objeto pesquisado, para fazer um traçado singular do que se propõe a estudar. Nesse sentido, a cartografia tem como eixo de sustentação do trabalho metodológico a invenção e a implicação do pesquisador, uma vez que ela se baseia no pressuposto de que o conhecimento é processual e inseparável do próprio movimento da vida e dos afetos

que a acompanham (ROLNIK, 1989). Na invenção, é preciso estar atento aos encontros, às virtualidades que estalam nos agenciamentos e que são oriundos das desestabilizações que, no processo de trabalho, acometem tanto o pesquisador quanto seu objeto de estudo, seu campo.

Na implicação do pesquisador é que se encontra um dos mais valiosos dispositivos de trabalho no campo. É a partir de sua subjetividade que afetos e sensações irrompem, sentidos são dados, e algo é produzido. O conhecimento, por sua vez, emerge do plano de forças que compõe a realidade, ora operando em prol daquilo já estabelecido, ora operando a favor de agenciamentos produtivos, de acontecimentos que trazem o novo, processual e singularmente. Mas sempre tentando desarticular as práticas e os discursos instituídos, elucidar os processos complexos, as relações despotencializadoras que impedem a invenção – é nesse jogo que se dá a construção do conhecimento. Vale lembrar que, nessa perspectiva, o rigor e a precisão localizam-se exatamente na sustentação da pressão exercida pelas forças desses planos, que, como vimos acima, possuem funcionamentos distintos, ora tendendo à estabilização, ora à caotização. Dessa maneira, a cartografia se contrapõe às pesquisas científicas tradicionais, objetivando romper com as dicotomias teoria-prática, sujeito-objeto, articulando pesquisador e campo de pesquisa.

Considerações finais

Tendo em vista que a realidade não é dada, mas sim construída também através de produções de conhecimento que se constituem como práticas discursivas, sociais e históricas, precisamos nos indagar acerca de qual psicologia estamos produzindo. Nesse sentido, podemos pensar, retornando à complexidade e aos impasses atuais da psicologia, pontuados no início desse texto, quais os efeitos da produção de conhecimento que geramos e sua efetiva contribuição para o que ocorre no mundo ao nosso redor. Sabemos que as respostas a essas questões são transitórias e locais, encontrando-se nos impasses que enfrentamos em nosso cotidiano de trabalho. Com certeza, os paradigmas emergentes e a cartografia ainda constituem desafios para nós, pesquisadores formados dentro de uma tradição moderna, acostumados a fragmentar, a racionalizar e a perseguir a verdade. Esse é um campo em construção, que combate uma lógica da racionalidade hegemônica na pesquisa, e se fundamenta, como salientam Barros e Lucero, em uma perspectiva ético-política que “afirma a vida na sua potência de diferenciação, nas suas modulações, na sua polaridade, lutando contra diferentes formas de captura colocadas em funcionamento por modelos padronizados de ser e estar no mundo” (2005, p. 7).



Nessa perspectiva, supomos que a cartografia aponta para a construção de saídas e inspirações para quem se propõe a estudar a realidade, promovendo uma flexibilização metodológica, que tem como intuito escapar da reprodução e do acomodamento intelectual, características necessárias para acompanhar as mudanças em curso na Psicologia. Entretanto, no nosso entender, também a cartografia contém riscos. O primeiro deles, e o mais usual, é ser utilizada como um modelo, um padrão a ser seguido, usado em obediência à nossa formação dentro do paradigma moderno, fórmula que se afasta sinistramente do que esta propõe: a ousadia de rastrear a heterogeneidade, a complexidade. Nesse sentido, operaria para a reprodução e não para a criação, estancando a circulação da vida, operando cortes e recortes no processo de pesquisa, organizando de forma fascista o objeto de estudo e desqualificando de maneira transcendente outras formas de pesquisar.

Outro risco que percebemos no uso desse método é o da produção de trabalhos sem fundamentação, que constituem um aglomerado de saberes desconectados. Embora seja preciso escapar à postura defensiva de correntes da Psicologia, sejam as adeptas do paradigma moderno, sejam as seguidoras dos paradigmas emergentes, não é desejável, nesse processo, encobrir confusões conceituais, apresentando-se superficial e leviano com a produção de conhecimento. Essa também não é a proposta desse método. A cartografia exige rigor e, no caso, não se trata somente da sustentação da singularidade e da invenção, mas também o uso dos conceitos incorporados à processualidade da pesquisa, sustentando a pressão exercida pelo plano de forças no território acadêmico. Por outro lado, seu uso não deve ser dogmático, hermético. A força dos conceitos localiza-se fora deles, em sua potência de criar, em sua capacidade de associar ideias, incitar pensamentos, leituras, de entrecruzar linhas e pontos temporariamente arranjados, para mais adiante serem desconectados ou reconectados em outra composição. Os conceitos sempre possuem um compromisso com o campo problemático que lhes dá sentido, gerando uma consistência que unifica traços intensivos, promovendo formas de expressão, e não devem ser desconsiderados, pois “os conceitos são exatamente como sons, cores ou imagens, são intensidades, que lhes convêm ou não, que passam ou não passam” (DELEUZE & PERNET, 1998, p. 12), vigorosos dispositivos para a presença da realidade, potentes intercessores para a invenção.

Acreditamos na necessidade de apostar em produção, transmissão e aplicação do conhecimento em Psicologia, não de maneira reprodutiva e sedimentada, mas de forma que valorize a singularidade e a invenção,

arriscando novas maneiras de pensar e também de viver. Somente sustentando a heterogeneidade da vida e da realidade podemos contribuir para uma expansão da Psicologia que nos conduza a outras práticas sociais, como estamos sendo convocados a fazer. De acordo com Zourabichvili (2004), a vida, a partir de um raciocínio deleuziano, pode ser entendida como uma potência, uma positividade indeterminada e informe, que é em si criação, ao mesmo tempo em que coexistem fechamentos e reproduções. A vida é rizoma, e pode ser percorrida em diversas direções, sendo reinventada em cada viagem e por cada um que a percorre. É feita de direções flutuantes, que transbordam, sem remeterem a uma unidade. Isso não seria o próprio ato de conhecer/pesquisar? Observamos que a produção de conhecimento calcada na cartografia implica um exercício de desapego às formas acadêmicas dominantes e instituídas, ainda que elas estejam imanentemente presentes. Nesse sentido, é preciso aventurar-se na criação de um circuito de conhecimento que atue como um dispositivo para formar planos de expansão da vida, para expressar e encarnar as sensações que as relações, a exterioridade, os meios estão produzindo nas subjetividades, religando a pesquisa com a vida.

REFERÊNCIAS

AMATUZZI, M. M. A subjetividade e sua pesquisa. **Memorandum**, n. 10, p. 93-97. Disponível em <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a10/amatuzzi03.htm>. Acesso em 25/08/2006.

BARROS, M. E. B. & LUCERO, N. A. A pesquisa em psicologia: construindo outros planos de análise. **Psicologia e Sociedade**, n. 17, vol. 2, p. 07-13, 2005. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822005000200002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 12/02/2008.

BENEVIDES DE BARROS, R. A psicologia e o sistema único de saúde: quais interfaces? **Psicologia e Sociedade**, n. 17, vol. 2, p. 21-25, 2005. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822005000200004&lng=pt&nrm=iso. Acesso 12/08/2006.

CHIZZOTTI, A. Da pesquisa experimental. In: CHIZZOTTI, A. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 1998, p. 25-37.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. 1933 – Micropolítica e segmentaridade. In: DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, p. 83-115.

DELEUZE, G. & PERNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DRAWIN, C. R. O homem e o método: elementos para uma antropologia do conhecimento. Trabalho apresentado I Simpósio O Homem e o Método e II Encontro das Escolas de Psicologia de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, abril de 2001.

FORGHIERI, Y. C. **Psicologia fenomenológica: fundamentos, métodos e pesquisas**. São Paulo: Pioneira, 1993.

FOUCAULT, M. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2004, p. 15-37.

HAGUETTE, T. M. F. **Metodologias qualitativas na sociologia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

KAHHALE, E. M. P. (org.). **A diversidade da Psicologia: uma construção teórica**. São Paulo: Cortez, 2002.

KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Psicologia e Sociedade**, n. 19, vol. 1, p. 15-22, 2007. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822007000100003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 13/06/2007.

KIRST, P. G.; GIACOMEL, A. E.; RIBEIRO, C. J. S.; COSTA, I. A. & ANDREOLI, G. S. Conhecimento e cartografia: tempestade de possíveis. In: FONSECA, T. M. G. & KIRST, P. G. (orgs.). **Cartografias e devires: a construção do presente**. Porto alegre: UFRGS, 2003, p. 91-101.

KUHN, T. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MAIRESSE, D. Cartografia: do método à arte de fazer pesquisa. In: FONSECA, T. M. G. & KIRST, P. G. (orgs.). **Cartografias e devires: a construção do presente**. Porto alegre: UFRGS, 2003, p. 259-271.

MORIN, E. Epistemologia da complexidade. In: SCHNITMAN, D. (org.). **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Porto alegre: Artes Médicas, 1996, p. 274-286.

MORIN, E. **O problema epistemológico da complexidade**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1983.

PASSOS, E. & BENEVIDES DE BARROS, R. D. A construção do plano da clínica e o conceito de transdisciplinaridade. **Psicologia: teoria e pesquisa**, n. 16, vol. 1, p. 71-79, 2000. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-37722000000100010&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 15/06/2006.

PAULON, S. M. A análise de implicação com ferramenta na pesquisa-intervenção. **Psicologia e Sociedade**, n. 17, vol. 3, p. 18-25, 2005. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822005000300003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 23/01/2008.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação liberdade, 1989.

ROLNIK, S. Novas figuras do caos: mutações na subjetividade contemporânea. In: SANTAELLA, L. & VIEIRA, J. A. (orgs.). **Caos e ordem na Filosofia e nas ciências**. São Paulo: FACE/ FAPESP, 1999, p. 206-221.

SANTOS, B. de S. **Um discurso sobre as ciências**. Porto: afrontamento, 2002.

SCHNITMAN, D. (org.). **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

SMITH, J. K. Pesquisa quantitativa versus pesquisa qualitativa: uma tentativa de esclarecer a questão. **PSICO**, n. 25, vol. 2, p. 33-51, 1994.

VEIGA-NETO, A. Olhares. In: COSTA, M. V. (org.). **Caminhos investigativos: novos olhares em pesquisa em educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 23-38. VICENTINI, M. R. O critério de desempenho: do behaviorismo ao funcionalismo. *Acta Scientiarum*, n. 23, vol. 1, p. 223-230.

ZOURABICHVILI, F. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

* Este texto faz parte da pesquisa intervenção cartográfica “As relações equipe-família no Centro Psicopedagógico Renato De Avelar Azeredo”, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais – FAPEMIG, abordando os estudos teórico-metodológicos do projeto. Ele foi originalmente publicado na revista *Psicologia & Sociedade* (n. 21, vol. 2, p. 166-173, 2009) e gentilmente cedido pela autora para publicação nesta edição da revista Indisciplinar.

****Roberta Romagnoli** é doutora em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003), e Professora da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.



O MAHKU – MOVIMENTO DOS ARTISTAS HUNI KUIN E OUTROS DEVIRES-HUNI KUIN DA UNIVERSIDADE

THE MAHKU – HUNI KUIN ARTISTS MOVEMENT AND OTHERS BECOMINGS-HUNI KUIN OF UNIVERSITY

Amilton Pelegrino de Mattos*

Resumo

Tomando como ponto de partida os comentários de dois filmes, O sonho do nixi pae – O Movimento dos Artistas Huni Kuin (Amilton Mattos, 2015) e Nixpu pima – Rito de passagem Huni Kuin (Pâteani Huni Kuin, 2015), o artigo trata dos desafios colocados pelo contexto de Universidades amazônicas em que os povos indígenas já não são objeto de conhecimento e sim passam a se utilizar dos recursos da investigação acadêmica para inventar novos espaços, novas composições, novas linguagens para seguirem praticando seus saberes menores e indisciplinados. Procura mostrar assim que a autonomia conceitual dos povos amazônicos, isto é, a sua autonomia de pensamento, tem se dado pela afirmação de suas próprias formas de investigar, de dar sentido à pesquisa, de inventar novos devires. A prática da produção de conhecimentos coletivos e a constituição de grupos de pesquisadores-artistas indígenas aponta novos campos de força para instituições de ensino, superior ou não, que parecem cada vez mais distantes da realidade amazônica. Nesses coletivos, que estão dentro e fora da academia, a produção de conhecimento se dá enquanto agenciamento maquínico, em que o saber minoritário toma o majoritário como condição de afirmação da diferença, possibilidade de devir, e não espera dele a distribuição dos direitos que lhe caberiam. Os velhos conhecimentos huni kuin dos rituais, dos cantos da ayahuasca se associam à arte e ao audiovisual para comporem máquinas, agenciamentos maquínicos que não servem para serem lidos ou interpretados, mas para engajar a própria Universidade em devires-huni kuin.

Palavras-chave: agenciamento maquínico; artes indígenas; Huni Kuin; devir; pesquisadores indígenas.

Abstract

Comments from two films, O Sonho do Nixi Pae – O Movimento dos Artistas Huni Kuin (The Dream of Nixi Pae – The Huni Kuin Artists Movement) (Amilton Mattos, 2015) and Nixpu Pima – Rito de Passagem Huni Kuin (Nixpu Pima – A Huni Kuin Rite of Passage) (Pâteani Huni Kuin, 2015), are taken into account as a starting point for this article to deal with the challenges posed by Amazonian university settings where indigenous peoples are no longer objects of knowledge. Instead, they start to make use of the resources of academic research to create new spaces, new compositions, and new languages, in order to keep on practicing their own minor and indisciplinatory science. Thus this article aims at pointing out that the conceptual autonomy of Amazonian peoples, that is, their autonomy of thought, takes place by the assertion of their own ways of investigating, of giving meaning to research, of inventing new becomings. The practice of producing collective knowledge and the constitution of groups of indigenous researcher-artists reveal new fields of power for educational institutions, being these academic or not, which seem to get more and more apart from Amazonian reality. In these groups that are in and outside university, the production of knowledge occurs as a machinic agency, where the minor knowledge embraces the major as a condition for the assertion of difference, possibility of becoming, and thus does not wait to be given the rights it deserves. The old knowledge of the huni kuin rites and of ayahuasca chants are associated with Art and audiovisual apparatus, in order to create machines, machinic agencies not meant to be read or interpreted, but to engage university itself in huni kuin processes of becoming.

Keywords: machinic agency; indigenous art; Huni Kuin; becoming; indigenous researchers.

Filmes

Este texto articula duas experiências audiovisuais que resultam de projetos de pesquisa desenvolvidos com pesquisadores indígenas na Licenciatura indígena da Universidade Federal do Acre. O primeiro filme, *O sonho do nixi pae* (2015), foi dirigido por mim e resulta de 7 anos de apoio, acompanhamento, registro do MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin, associação que é um desdobramento das pesquisas de cantos tradicionais que Ibã Huni Kuin trouxe para a Universidade em 2009. O MAHKU foi se constituindo entre 2010 e 2012 quando passamos a realizar pequenos filmes que apresentavam os cantos huni meka pesquisados por Ibã com o suporte dos desenhos de Bane Huni Kuin, seu filho. Em 2011, realizamos um encontro de artistas visuais nas terras huni kuin do Jordão e, desde então, temos realizado exposições no Brasil e no exterior.

O outro filme que comento aqui, *Nixpu pima – Rito de passagem Huni Kuin* (2015), foi dirigido por Pâteani Huni Kuin e editado por mim. Trata da pesquisa que Tene Huni Kuin (2013), seu pai, desenvolveu sob minha orientação e que resultou em seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) na Licenciatura Indígena da Universidade Federal do Acre. Tene pesquisou o ritual de iniciação huni kuin, especialmente o corpus musical que constitui o nixpu pima (tradução: comer nixpu, comer pimenta longa). Defendeu seu TCC em 2013, ano que tivemos aprovado um pequeno projeto junto à Secretaria de Cultura do Estado que colaborou na realização do ritual e na produção do filme de Pâteani.

Ambos os filmes foram produzidos pelo LABI – Laboratório de Imagem e Som onde se desenvolvem outras experiências audiovisuais na UFAC Floresta em Cruzeiro do Sul.

Este texto parte de uma fala e debate em mesa compartilhada com Ibã e Pâteani durante o Seminário de Linguagens e Culturas Indígenas organizado na Universidade Federal do Acre em agosto de 2016. A mesa Artes, Oralidades e Visualidades Indígenas exibiu os filmes e propôs o debate entre pesquisadores e realizadores indígenas e acadêmicos.

Nesse seminário, ao longo de três dias de evento os artistas-pesquisadores do MAHKU ministraram para o público acadêmico e comunidade três oficinas: canto, tecelagem e pintura corporal. O Seminário de 2016 consistiu numa retomada e desdobramento de atividades propostas à equipe organizadora do IX Simpósio de Pós-Graduação em Letras (Linguagens e Identidades) de 2015, cujo tema era Línguas e Literaturas Indígenas. Este texto também retoma e desdobra um conjunto de problemas de que tratei numa fala intitulada *É tudo*

vivo, tudo fica olhando, tudo escutando que proferi na ocasião em mesa compartilhada com os artistas do MAHKU.

Tratei na ocasião das possibilidades do MAHKU ser pensado como literatura. Tratei especialmente do problema da autoria, ou melhor, em que medida essa pesquisa dos artistas huni kuin colocaria problemas interessantes para nós que estudamos as artes verbais. Tratei da questão da autoria desde Michel Foucault (2009), da literatura menor e dos agenciamentos a partir de obras de Deleuze e Guattari (2014).

Como definir agenciamento? Diria que agenciamento é aquilo que sobra da autoria depois que, com pensadores como F. Nietzsche (1995), M. Bakhtin (1992) e Foucault (2009) entre outros, extingue-se definitivamente a figura do autor-sujeito. O que resta então é a autoria/autoração, a prática, a pragmática, o funcionamento. O agenciamento maquínico: todo tipo de conexão. Quando se dissolve o núcleo, o centro, a interioridade do autor-indivíduo identidade, abre-se para todas as conexões, os devires, a dinâmica rizomática do agenciamento.

Img. 1 Capa do filme *O sonho do nixi pae* (2015), com desenho de Isaka Huni Kuin





Img. 2 Pâteani e Tuin Huni Kuin durante cerimônia e gravação do Nixpu pima (2015)

A epígrafe de Klee é uma referência ao modo como pensamos e nos apropriamos aqui do audiovisual. Não se trata de representar o real, mas de produzi-lo. Nossa apropriação das máquinas de produzir imagens não é para comunicar, mas para criar. Penso que estamos diante de problemas políticos que nos exigem outras linguagens, outras estratégias, outras percepções. Por isso decidi falar aqui do cinema como máquina.

O texto reflete a respeito da composição que o MAHKU tem feito com a Universidade, seja como espaço de pesquisa e parceria para pensar seus projetos, seja como espaço de experimentação para implementar novas propostas.

No caso, a proposta que nos colocamos a experimentar nesse seminário consiste na primeira etapa de um projeto que denominamos *Notório saber*. Trata-se da implementação da proposta do Centro MAHKU Independente que consiste num centro de pesquisa e residência artística voltado para as artes desenvolvidas pelo coletivo huni kuin. Esse trecho de floresta, situado à margem do rio Tarauacá, nas imediações da Terra Indígena do Jordão, foi adquirido pela associação com recursos obtidos da venda de suas obras artísticas. Como disse Ibã na mesa: vende a tela, compra a terra.

Imagem 3 Mulheres huni kuin pintam os iniciandos em ritual Nixpu pima, Aldeia Flor da Mata, 2015



Máquinas do Nixpu Pima

La máquina tecnológica es sólo un caso de maquinismo. Hay máquinas técnicas, estéticas, económicas, sociales, etcétera.
(MAURIZIO LAZZARATO, 2006)

O ritual é uma grande máquina. Não falamos de máquina enquanto segmento da técnica. Falamos de máquina como quem fala que o ritual é uma máquina, um livro de Kafka é uma máquina, uma máquina musical. Não é metáfora, é literal: ligar uma coisa na outra e fazer funcionar.

As máquinas pouco têm que ver com interpretação, com o sentido, o significativo. Não se pergunta qual o sentido da máquina. A máquina funciona e isso basta.

O conceito foi proposto por Félix Guattari para uma leitura do inconsciente diversa da máquina simbólica elaborada por Freud para traduzir a língua do inconsciente. Guattari desloca o centro da análise, que sempre esteve no consultório, no divã e no psicanalista, pensado como leitor do inconsciente a traduzir a língua do velho papai-mamãe, para o esquizo-máquina aberta a conexões com o exterior, o passeio do esquizo.

(DELEUZE; GUATTARI, 2011)

O ritual não significa nada, ele funciona. Isso pode parecer chocante porque nos programamos para buscar o sentido oculto e transcendente de tudo, do ritual, por exemplo. Mas ele deve funcionar. Por isso temos dificuldade de entender as adaptações indígenas, suas misturas, suas bricolagens. As misturas obedecem apenas a esse critério: funcionar.

Sempre durante os intervalos do nixpu pima o grupo de forró da aldeia ligava os teclados e ouvíamos forró. Funcionava. Não tinha sentido, funcionava. O violão associado aos cantos huni meka, cantos de ayahuasca: não tem sentido, apenas funciona. Eis a questão, funcionar.

O audiovisual não mostra, não representa. É um agenciamento maquínico. Ele conecta. É como a pesquisa indígena: recria, reinventa. É o que penso dos filmes de que trato aqui. Não fiz um filme de 7, 8 anos pensando apenas em exibir algo a um público. Depois de anos, o filme acaba se tornando uma maneira de viver, de fazer coisas juntos. Um meio, antes que um fim em si mesmo.

Do filme de Pâteani tomo a liberdade de dizer o mesmo: trata-se de uma comunidade vivendo o ritual nixpu pima, uma comunidade que se preparou por décadas para realizar essa cerimônia. O filme-pesquisa-

ritual acaba por se tornar a vida das pessoas. O filme estimula, faz com que as coisas aconteçam e ao mesmo tempo faz com que todos se vejam fazendo o ritual, faz com que todos da aldeia sejam e literalmente se vejam como pesquisadores. O filme faz com que os huni kuin se apropriem de seu conhecimento e o valorizem, um conhecimento que foi tão perseguido e ainda hoje continua ameaçado de se perder, pois os cantos e os saberes da cerimônia seguem desaparecendo com os velhos, sob o impacto do tempo que se deixou de realizar o nixpu pima.

Agenciamentos maquínicos

Percebo que sempre que introduzo o problema das máquinas nos assuntos aqui tratados (povos indígenas, artes, MAHKU, pesquisas indígenas), acaba-se gerando certo mal estar. Como se parecesse um problema orgânico demais para ser misturado com máquinas, com corpos-sem-órgãos. *Por que ele está falando de máquinas quando devia estar falando de índios, de cultura, de identidade, de política?*

Por isso inicio pelo conceito de máquina, para tentar evitar os maus equívocos e porque esse é um conceito fundamental para articular tudo o que devo tratar aqui.

Já disse em outra ocasião e digo novamente aqui: não falo dos huni kuin. O que é falar dos huni kuin, falar dos? É colocar-se numa perspectiva que torna o outro um objeto de minha fala.

Pode-se argumentar: “mas isso é fundamental para ser claro, a objetividade”. Sim, é fundamental para ser claro porque se conforma em nosso olhar modelado pela objetivação (pela fixação, pelo estático, pela identidade). Um olhar pouco habituado a interagir com os fenômenos. Principalmente mal-acostumado a interagir com os fenômenos que problematizam justamente essa configuração objetivante.

Em suma, dá trabalho olhar para fora. Até por que não existe fora, trata-se de olhar o olhar, de refletir sobre a perspectiva. Mirar a perspectiva e não tornar o fora de novo um objeto e voltar novamente ao mesmo, à identidade.

Então porque falar a respeito do Centro MAHKU Independente? Porque precisamos falar. Porque falar aqui é fazer, criar. Porque ainda estamos falando para nós mesmos tal como alguém que se belisca para saber se está sonhando, pois o Centro é um sonho, é algo elaborado no mundo dos sonhos, e não apenas nesse mundo da objetivação racionalizante. Falar do Centro MAHKU, portanto, não é falar de algo que já existe, objetivar, e sim participar, trazer à existência, criar e dar a ver algo que não pode ser visto.



Img. 4 Pintura de Mana Huni Kuin, 2014

E em que as máquinas podem nos ajudar aqui? As máquinas, o conceito de máquina foi criado justamente para lidar com essa função objetivante de nosso pensamento. Ele anula o aspecto representativo, explicativo do pensamento-linguagem. Toda fala aí não remete a um referente lá. Toda fala compõe máquina, pois tudo o tempo todo compõe máquina com máquina.

Aqui, no dizer de Viveiros de Castro, referindo-se a Deleuze, “o conhecer não é mais um modo de *representar* o desconhecido, mas de *interagir* com ele, isto é, um modo de criar antes que um modo de contemplar, de refletir ou de comunicar” (2015, p. 111).

Não é possível mais falar dos índios ou da identidade indígena como objeto, objetivamente ou simplesmente. É preciso colocar uma perspectiva complexa, isto é, de interação e recursividade com esse outro sujeito do conhecimento ou com esse outro conhecimento.

Os indígenas estão na universidade pesquisando e isso não pode servir para perpetuar um sistema de captura de seus conhecimentos que começa nas escolas indígenas do Estado, pois seus conhecimentos

são a arma política fundamental para sua autonomia. E essa autonomia pode servir a nós mesmos para abrimos por dentro a barriga do grande Leviatã acadêmico que pretende devorar toda a diversidade de saberes e mundos amazônicos e reduzi-la à ontologia naturalista e ao multiculturalismo.

Há muitos pesquisadores indígenas na universidade que se furtam de colocar em jogo o conhecimento indígena. Obedecem às regras e isso lhes parece suficiente. Para outros, isso não é possível. É importante colocar esse ponto de virada: quando se passa de falar de índios na universidade para falar do conhecimento indígena em contraste com o nosso, isto é, abordado antropológicamente. E isso não equivale a ser capturado nas etnociências.

Essa linha de fuga é o que chamaria, a partir de Viveiros de Castro, de indisciplinar, de pensamento indisciplinado. Saber menor, de fora, diferenciante.

Estamos propondo a partir de Deleuze e Guattari, como dissemos acima a respeito da psicanálise, que o maquínico contraste com a interpretação, com a leitura, com o modelo linguístico: ler o analisado, traduzir o inconsciente, interpretar suas palavras e símbolos. Nossa

intenção é transpor esse problema para a antropologia: lançar um olhar crítico para aquelas antropologias que falam dos índios, que colocam a leitura antropológica (interpretação, tradução) no centro. Em contraste, pretendemos imaginar uma antropologia centrada na ação-pensamento indígena (sempre em relação ao nosso pensamento e aqui falamos do contexto acadêmico, mas também da arte que temos experimentado nos últimos anos), equivalente à esquizoanálise.

Falando a respeito da língua, os filósofos Deleuze e Guattari concluem: “constante não se opõe a variável, é um tratamento da variável que se opõe a outro tratamento, o da variação contínua” (1995b, p. 53).

Parafraseando os filósofos, proporíamos que a representação/ interpretação é um tratamento da máquina. No fim só há máquinas de máquinas, sendo a interpretação um tratamento da máquina. A representação (constante) não se opõe à máquina (variável), ela é um tratamento da máquina (variável) que se opõe a outro tratamento, o da maquinação incessante (ontologia do signo), máquinas de máquinas (variação contínua).

Pensamos com isso que talvez a identidade também seja apenas uma fixação da diferença, um tratamento da diferença.

Minha fala, meu nome Amilton, minha identidade autoral, institucional, meu papel, meu lugar, minha função-universidade, a perspectiva, o ponto de vista, o lugar de fala que se me atribui enquanto pesquisador da UFAC, o projeto de pesquisa Espírito da Floresta, criado por nós na UFAC em 2009, minha apropriação da universidade para fins de criação de novos pensamentos, de novos discursos, novas perspectivas e por aí vai: tudo isso visa, no fim das contas, compor maquinicamente com o que podemos chamar de “pensamento” ou imagens do pensamento de meus intercessores, meus colegas huni kuin.

E vamos aqui dar novamente no problema da autoria que abordei no passado. Autoria e sujeito. Quem criou isso, quem inventou aquilo? O que é o nome do autor? Em que consiste uma obra?

A criação coletiva é um mistério, está acontecendo o tempo todo, com mais frequência do que imaginamos. Não enxergamos porque nos habituamos a ver o que está fixo. O tempo todo estamos em conexão, exercitando a inteligência coletiva, mas somos orientados a discriminar a propriedade: quem inventou, quem é o dono, quem é o autor, isso não é plágio? Herdamos a ideia de autor e com ela uma imagem da língua, da linguagem.



Img. 5 Movimento dos Artistas Huni Kuin no Jordão, 2016

No limite é difícil estabelecer onde termino e onde eles começam. Nossas máquinas estão acopladas e já vem se confundindo há muito, ao longo de muitas experiências criativas. Como dizem os filósofos: preservamos nossos nomes por hábito,

exclusivamente por hábito, para passarmos despercebidos. Para tornar imperceptível, não a nós mesmos, mas o que nos faz agir, experimentar ou pensar. E, finalmente, porque é agradável falar como todo mundo e dizer o sol nasce, quando todo mundo sabe que essa é apenas uma maneira de falar. Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.
(DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 17)

Não falo apenas de mim, mas de todos nós, com tantos outros. O que é esse nome Pâteani, “um filme de Pâteani” (como colocamos nos créditos), quando o próprio personagem do seu filme, no caso seu pai, se refere a ela? Quando ela mesma se torna personagem de si mesma? Quantos autores tem esse filme que acaba sendo um filme-ritual, um

filme-máquina-ritual, um filme composto como um projeto de vida, isto é, um processo de devir-pesquisador de uma comunidade inteira, de devir-comunidade. Uma pesquisa-filme sobre como tornar-se huni kuin, como viver em comunidade depois de tudo que se passou com a chegada dos brancos. Como devir-huni kuin hoje, nos tempos da tecnologia, das “máquinas”.

Tene e Pâteani lançam a si próprios e à sua comunidade num devir-pesquisador, que é o próprio devir-huni kuin. E o que temos ali é um processo vivido por diferentes gerações, comunidades diversas. Mundos diferentes que se encontram não para reproduzir uma identidade perdida, mas para criar a diferença, devir-huni kuin. Tene faz um comentário já no final do filme: fizemos a cerimônia do modo que os huni kuin vêm fazendo hoje.

O mesmo com Ibã, o nome Ibã. Não se trata de uma autoria como conhecemos e objetivamos por meio de nosso sistema de patentes, de autoria, de propriedade intelectual. Se as máquinas não respeitam sequer a distinção entre signo e referente, e com ela a distinção ontológica de nosso naturalismo, o que dirá entre distintos autores-sujeitos.

Pois se trata sempre de uma produção coletiva. A constituição dessas máquinas não admite definitivamente a ideia de autor-sujeito que herdamos (e seguimos dando curso com tais ficções jurídicas que existem como tal, mas devem ter seu papel delimitado a seus próprios regimes de verdade). Uma outra imagem do sujeito, da autoria e, assim, uma outra imagem da linguagem. É aqui que o autor-sujeito se dissipa para dar lugar ao agenciamento.

Ibã não poderia nunca ocupar o lugar de “autor” de uma pesquisa. Seu conhecimento não admite essa função. Logo que começamos a trabalhar juntos já percebemos isso. Ibã, esse nome, essa figura que vimos construindo, que concorreu ao Prêmio PIPA esse ano, consiste num outro nome para MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin. Trata-se do nome de todo um povo, um nome para um coletivo. Eu sou Ibã. Não se trata de Ibã, a pessoa. Melhor, trata-se de Ibã a pessoa num universo em que a pessoa já é toda uma outra coisa.

Como ficava um pouco estranho de explicar (e maquinar), afinal estamos lidando com o regime da individuação ocidental, constituiu-se no MAHKU, uma “associação”, uma “pessoa” jurídica. Porém, o agenciamento coletivo é o mesmo, continuamos a ser Ibã, não Ibã indivíduo, mas essa figura, essa pesquisa, esse agenciamento que se constituiu do encontro entre Ibã e seu grande mestre, o velho Tuin.



Img. 6 Oficina de desenhos na Exposição Histórias da Infância no MASP, 2016. Foto: Fernanda Lenz

Passado um tempo experimentando esse agenciamento em eventos comunitários, acadêmicos e exposições, nós, pesquisadores do MAHKU, além de realizarmos as obras artísticas, passamos a perceber nossa prática formativa, nossa prática de pesquisa, de apresentação do próprio trabalho. Mais interessante, como no caso do público infantil, fomos confrontados com o desafio de entrar em relação, de chamar e ser chamado para a experiência artística (isso que chamo aqui de máquinas). Não se trata de explicar o que é ser huni kuin, mas de experimentar isso, entrar em um devir-huni kuin. Dois momentos fundamentais em que fomos desafiados pelas crianças: na escola de música em Rio Branco em 2013 e no MASP em junho deste ano de 2016.

Que experiências fantásticas! As crianças apontaram o caminho das máquinas, das maquinações, elas nos chamaram para fazer junto e percebemos que essa é a própria natureza do MAHKU: fazer junto.

Assim vem se constituindo o Centro MAHKU Independente, ou melhor, nessa direção se abre uma proposta construída numa parceria entre Universidade Federal do Acre e Universidade Federal do Sul da Bahia com o Centro MAHKU Independente, iniciativa de que falaremos adiante e que chamamos provisoriamente de *Projeto Notório Saber*.

Trata-se de criar condições para que um maior número de pessoas possa maquinar com Ibã ou com o MAHKU: acreditamos que esse é um dos objetivos do Centro MAHKU Independente.

Não se trata de compreender, de falar do MAHKU, de torná-lo uma figura a ser referida a partir de suas obras, a partir de objetos (pinturas, livros, filmes), tal como um nome de artista ou uma marca de produtos, o que no fim dá no mesmo.

Nosso intuito nunca foi se tornar uma fábrica de obras, nunca quisemos colocar a obra no centro do processo criativo ou fazer do artista uma marca de produto. Nosso interesse sempre foi nos processos de subjetivação, na produção de subjetividades ou devires-artistas, colocando no centro o processo criativo. E não apenas subjetividades huni kuin como identidade, mas como devir-huni kuin em que qualquer um pode se engajar artisticamente. Lembrando a fórmula de Viveiros de Castro: Todo mundo é huni kuin, exceto quem não é.

Trata-se de entendê-lo como uma experiência, uma experimentação de que todos podem tomar parte. Trata-se de criar com o MAHKU. Isso não é exclusividade de artistas ou de intelectuais. Todos podemos fazer máquina e criar com o MAHKU. O objetivo dessas oficinas que realizamos nesse Seminário na UFAC pelo Centro MAHKU Independente via Projeto Notório Saber é esse: possibilitar às pessoas compor com o MAHKU. Foi isso que fizemos no ano passado nessa mesma Universidade com a oficina de canto coral e com a criação do mural *É tudo vivo* no Auditório da Pós-Graduação da UFAC.

Fazer máquina, portanto, tem que ver com isso. Como quando dizemos que o ritual é uma máquina. Trata-se de algo mais que significar, deve funcionar. Trata-se de compreender essa acoplagem, essa bricolagem de maneiras diversas àquela que nos habituamos, guiada pelo modelo da linguagem e do significante. Trata-se mesmo de constituir uma outra imagem do pensamento com o auxílio de uma outra imagem da linguagem, uma imagem menos marcada pela metáfora, pela representação, pela semântica, pela substituição paradigmática conforme aponta Viveiros de Castro (2015, p. 109-112) na passagem de uma virada linguística para uma virada ontológica.

Essa outra imagem da linguagem nos conduz às experiências tradutórias de *pôr no sentido* [1] que temos aqui (seja no MAHKU, seja no filme de Pâteani): a metonímia (continuidade e não ruptura entre os planos), a indicialidade (os animais ou os espíritos não são símbolos de outra coisa), a literalidade (falamos exatamente do que falamos, não de outra coisa que precise ser deduzida). A pragmática ganha o primeiro plano com os agenciamentos maquínicos e tem-se assim o arrefecimento da semântica e sua dinâmica explicativa ou significante. A progressão sintática que permite a produção ilimitada de imagens em detrimento da ilusão de uma tradução definitiva (substituição paradigmática), ou seja, em lugar do *isso significa isso*, entra o *isso*

[1] *Pôr no sentido* é o conceito cunhado por Ibã para definir sua arte da tradução. Consiste numa tradução (prática e teoria) que coloca em jogo códigos diversos como a música, a poética, a ayahuasca, o mito, o desenho, o vídeo, a tradução linguística e a performance.

significa isso e aquilo e aquilo outro. A coordenação paratática que vigora na linguagem dos cantos e dos desenhos, em que interessa mais relacionar do que concluir: nai mǎpu yubekã, céu pássaro jiboia, para tomarmos o melhor exemplo do método do *pôr no sentido* inventado por Ibã.

Em suma, uma ontologia do signo (Maniglier, 2006) que, se estamos entendendo bem, toma o paradigma estético para a proposição cosmopolítica da multiplicidade, isto é, a experiência da interação que torna inquestionável o que atestamos: há vida inteligente fora da ontologia naturalista.

Projeto Notório Saber

É dessa maneira que entendemos o projeto do Centro MAHKU Independente como uma continuidade de um processo criativo, num paradigma estético (GUATTARI, 1992) que entende a produção de subjetividades como prática artística.

Dois segmentos se articulam nesse projeto: a formação de investigadores e a escola de arte. Trata-se de nos voltarmos para a riqueza dos processos que descobrimos e vivemos nos últimos anos. Trata-se de estudar, de pesquisar, de aprofundar tais experiências.

O que chamamos aqui de “formar pesquisadores” é um nome, desde nossas referências acadêmicas, afinal tudo tem que ter nome para começar a ser entendido. Mas não se trata de formar e nem de pesquisadores. Trata-se desse processo de engajamento, dessas experiências de fazer máquina que operam segundo as práticas que vem sendo criadas com a orientação de Ibã a partir dos agenciamentos de que dispomos. Isto é, não se trata de tornar-se pesquisador, e sim de devir-pesquisador huni kuin para derivar em outras coisas, para chegar em lugares em que ser pesquisador já é outra coisa.

Pois o MAHKU nunca funcionou ou quis funcionar como fábrica de obras. Sempre se constituiu num processo formativo, como diz Bane no filme *O sonho do nixi pae* explicando como iniciou desenhando os cantos huni meka: meu pai estava escrevendo e publicando os cantos, faltava ver a miração. Trata-se de uma continuidade da pesquisa de seu pai, de seu caminho como pesquisador que já vinha de seu avô.

Há, portanto, um processo de formação de pesquisadores, o que já foi chamado por Els Lagrou de “escola de Ibã” ou que o próprio Ibã chama de pedagogia huni kuin.

Por outro lado, a escola de artes, nos moldes das oficinas que temos empreendido em Universidades como a UFAC ou a Universidade Federal

do Sul da Bahia, volta-se ao público não-indígena. As pessoas querem estar conosco, criando, fazendo parte do MAHKU, compondo conosco, experimentando seus devires-huni kuin.

Inicialmente realizamos uma oficina de canto. Mais tarde uma oficina de desenhos de cantos e danças, voltada inicialmente para crianças. Depois, a mesma oficina de desenhos do ritual katxa nawa, realizada no MASP, foi feita na UFSB. E, por último, três oficinas no Seminário de Linguagens e Culturas Indígenas da UFAC. Canto, pinturas corporais e tecelagem. Há outras oficinas a serem ministradas por outros jovens mestres. A ideia é que cada jovem pesquisador engajado no desenvolvimento de uma dessas oficinas está comprometido com uma investigação aprofundada e praticando aquele conhecimento com o intuito de aperfeiçoar-se para ministra-lo. Todos têm tomado como inspiração e referência as pesquisas desenvolvidas por Ibã com seu pai, bem como as pesquisas de outros mestres huni kuin como Tene.

O que há de novo nessa última experiência de oficinas e que resulta de um amadurecimento do projeto é a presença dos saberes femininos. O Centro não pretende apenas enraizar ainda mais o MAHKU na região

Img. 7 Mestra Neshani Huni Kuin ministra oficina de tecelagem na Universidade Federal do Acre



e na comunidade, trata-se de evidenciar a importância das mulheres nesse processo, de as mulheres assumirem o protagonismo. Num primeiro momento, resultado mesmo de uma tradição de formação de professores homens, o MAHKU ficou marcado pelo trabalho masculino de pesquisa dos cantos huni meka e pela saída dos artistas da comunidade para apresentar seu trabalho em grandes cidades.

Hoje o Projeto Notório Saber se volta para pensar o fortalecimento regional do MAHKU, valorizando a riqueza local, criando uma dinâmica de intercâmbio entre centro e periferia que, em vez de apenas levar os huni kuin das aldeias para os centros urbanos, possa inverter esse movimento e fazer da região e do Centro MAHKU Independente um atrativo em torno de saberes artísticos, antropológicos, linguísticos. Segundo essa proposta, conforme temos experimentado, os huni kuin falam de seus próprios conhecimentos como protagonistas, colocando-se de outra maneira no jogo antropológico (Viveiros de Castro, 2002b; 2005) e em todo um novo contexto de produção de livros que veiculam conhecimentos tradicionais e festivos da cultura que atraem grande quantidade de turistas de diversas partes do mundo.

O Projeto Notório Saber tem sido elaborado no contexto da participação do MAHKU na proposta de diálogo de saberes que caracteriza a Universidade Federal do Sul da Bahia. Em 2016 realizamos uma oficina de canto, dança e desenho em um dos ateliês que compõem a Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias que consistiu num marco para o desenvolvimento de ações de intercâmbios entre o MAHKU e a UFSB.

Entendemos ainda que não é a universidade, seja a UFAC ou a UFSB, que está propondo tal projeto para os Huni Kuin. Também não idealizamos que os Huni Kuin estejam propondo para nós uma maneira de pensar e viver. Não é tão simples.

Entendemos que se trata do encontro de duas maneiras distintas de pensar. Para tomarmos um exemplo clássico, pensemos no pensamento selvagem, modelo de diferenciação criado por Lévi-Strauss (2004) para pensar o pensamento não-ocidental na chave da positividade, da valorização, da diferenciação, rompendo com a tendência negativa e que se tinha então dos indígenas, de sua socialidade, de seu pensamento. Porém, distintos esses dois “pensamentos”, o selvagem, que também poderia ser chamado de indisciplinar, e o domesticado, também conhecido como disciplinado ou disciplinar [2], o antropólogo aponta uma região selvagem dentro do próprio pensamento domesticado: a arte.

Entendo, portanto, que não se trata de suprimir a diferença, amansando o pensamento selvagem. Não é para isso que precisamos dos huni kuin na Universidade. Como diz Viveiros de Castro, não se trata de “qualquer” relação, de conexão ou conjunção de termos:

Trata-se da operação que Deleuze chama de síntese disjuntiva ou disjunção inclusiva, modo relacional que não tem a semelhança ou a identidade como causa (formal ou final), mas a divergência ou a distância; um outro nome deste modo relacional é devir. (2015, p. 119)

Nesse encontro com a diferença, tem-se, portanto, duas formas de pensamento que se distinguem. Uma, por seu caráter majoritário, produziu a ontologia naturalista, criando um regime de verdade que se caracteriza não apenas por excluir outras formas de conhecimento, como por usá-las para fortalecer sua posição solipsista. A outra, por sua posição minoritária, mais que por uma natureza quintessencial, opera extraíndo força de sua posição fora do sistema ou diferenciante. É assim que, diferente de nós ensinarmos os huni kuin na universidade, é eles nos ensinarem desde sua própria “universidade”, ou nos ensinarem a escapar da universidade, numa espécie de universidade nômade. Digamos que o movimento não é o mesmo nos dois sentidos.

Não estamos falando aqui de inclusão [3]. Nossa intenção não é incluir. A ideia de inclusão me parece uma nova captura à interioridade do Estado ou da Universidade enquanto pensamento de Estado (ciência majoritária). Em vez disso nossa intenção é afirmar uma ciência menor e nômade que nos faça fugir, que nos permita escapar do majoritário que tudo reduz ao mesmo com seu movimento de inclusão de direitos. Não queremos ser incluídos. Como diz Eduardo Viveiros de Castro citando a filósofa Isabelle Stengers: “quem quer ser tolerado?”

Portanto, não se trata apenas de fazer oficinas na Universidade. Trata-se de garantir um espaço tanto epistêmico como ontológico, de modo que esse intercâmbio não reduza o diferente ao mesmo, mas seja ele mesmo um produtor de diferença.

O mesmo com o filme de Pâteani. Não se trata de estar aqui virando branca. Sabemos que, na identidade que criamos para os índios, deixamos de fora qualquer possibilidade de transformação, de mudança. Mas essa imagem é nossa e não deles.

Pois ser cineasta é justamente a maneira que Pâteani elegeu para ser mais huni kuin, para aprofundar sua hunikuindade, seu devir-huni kuin. Da mesma maneira que seu pai utilizou a universidade não para se branquear, mas para se tornar cada vez mais huni kuin e com isso arrastar todo seu povo nesse aprendizado de ser huni kuin.

[2] O sentido de “selvagem” como indisciplinar, fundamental na argumentação do texto, devo a Viveiros de Castro. “Nessa luta político-cultural, que se pode imaginar como sendo essencialmente um esforço de criação de multiplicidade (isto é, de uma descrição de imperialidades), a obra de Lévi-Strauss foi de uma enorme importância, pois foi pela mediação de Lévi-Strauss que o estilo intelectual das sociedades ameríndias ficou pela primeira vez em posição de modificar os termos da reflexão antropológica geral. Para nós, em suma, o célebre título lévi-straussiano ‘La pensée sauvage’ não se referia de modo algum à ‘mentalidade’ dos ‘selvagens’, mas ao pensamento insubmisso, o pensamento irredento, o pensamento indisciplinado. O Pensamento contra o Estado, se quisermos.” (Viveiros de Castro, 2005) Esse sentido será retomado pelo antropólogo em Metafísicas canibais, na seção “Imagens do pensamento selvagem”, onde trata do problema fundamental do conceito antropológico de conceito (p. 75), que pretendemos desenvolver em outro texto.



Img. 8 Detalhe da tela Kape Tawā – O Jacaré-Ponte, MAHKU, 2016

É isso que chamaria de produzir diferença. Não há uma única maneira de entrar em relação com as tecnologias, com os saberes acadêmicos, com os saberes artísticos ocidentais. São muitas maneiras.

O encontro com a universidade deve produzir diferença, tanto aqui como lá, e não extinguir diferenças.

3. Penso que ações de inclusão são necessárias, mas fazem parte de outra política, uma política de Estado. Os processos que apresentamos tem outra natureza. São ações localizadas, acontecimentos, máquinas de guerra.



Imagem 9 Nixpu pima, Aldeia
Flor da Mata, 2015

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CLASTRES, Pierre. Entre o silêncio e o diálogo. In: LÉVI-STRAUSS, C. **L'arc/Documentos**. São Paulo: Documentos, 1968.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **Kafka, por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2014.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995a.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**, vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1995b.
- FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**, vol. 3. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- HUNI KUIN, Tene (Noberto Sales). **Nixpu pima – rito de passagem huni kuin**. Trabalho de Conclusão de Curso, Licenciatura Indígena, UFAC – Floresta, 2013.
- HUNI KUIN, Ibã (Isaias Sales). **Nixi pae, o espírito da floresta**. Rio Branco: CPI/OPIAC, 2006.
- HUNI KUIN, Ibã (Isaias Sales). **Huni Meka, os cantos do cipó**. Rio Branco: IPHAN/CPI, 2007.
- LAZZARATO, Maurizio. **La máquina**. Disponível em <http://eipcp.net/transversal/1106/lazzarato/es>, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus Editora, 2004.
- MANIGLIER, Patrice. **La vie énigmatique des signes**. Saussure et la naissance de structuralisme. Paris: Léo Scheer, 2006.
- MATTOS, Amilton & HUNI KUIN, Ibã. Quem é quem no pensamento huni kuin? O Movimento dos Artistas Huni Kuin. **Cadernos de Subjetividade**, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, PUC-SP, 2015a.
- MATTOS, Amilton & HUNI KUIN, Ibã. Transformações da música entre os Huni Kuin: o MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin. In: DOMINGUEZ, M. E. (Org.) **Anais do VII ENABET**. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2015b.
- MATTOS, Amilton & HUNI KUIN, Ibã. O sonho do nixi pae. A arte do MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin. In: **Revista ACENO** (Dossiê: Políticas e Poéticas do Audiovisual na contemporaneidade: por uma antropologia do cinema), vol. 2, n. 3, 2015c.
- NIETZSCHE, F. **Ecce Homo**: como alguém se torna o que é. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002a.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. “O nativo relativo”. **MANA**, n. 8, vol. 1, p. 113-148, 2002b.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. Conferência proferida nos Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares (UFMG) em 18 de maio de 2005, em Belo Horizonte – MG. Disponível em http://www.ufmg.br/ieat/index.php?option=com_content&task=view&id=114&Itemid=193.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. **Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation**. **Tipiti**, 2004, n. 1, vol. 2, p. 3–22.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

***Amilton Pelegrino de Mattos** é professor na área de Linguagens e Artes da Licenciatura Indígena da Universidade Federal do Acre, Campus Floresta, em Cruzeiro do Sul, onde coordena o LABI – Laboratório de Imagem e Som. Realizou os filmes O espírito da floresta (2012) e O sonho do nixi pae (2015). Desde 2009 desenvolve pesquisas com Ibã Huni Kuin e o coletivo MAHKU.

Contato: amilton.mattos@yahoo.com.br



VOCÊ (NÃO) ESTÁ AQUI: CONVERGÊNCIAS NO CAMPO AMPLIADO DAS PRÁTICAS CARTOGRÁFICAS

YOU ARE (NOT) HERE: CONVERGENCES IN THE EXPANDED
FIELD OF CARTOGRAPHIC PRACTICES

David M. Sperling *

Resumo

Este artigo apresenta parte de pesquisa em andamento que tem o objetivo de ampliar e problematizar noções sobre representações do espaço em arquitetura e urbanismo, tendo em vista o interesse crescente por cartografias e formas de mapeamento em distintas áreas do conhecimento e suas implicações para o campo da crítica às representações. Após apresentar uma caracterização das espacialidades contemporâneas por meio de coexistências e conexões espaciais, as quais solicitam novos modos de apreensão, este artigo sistematiza algumas reflexões que partem da geografia, filosofia, ciência da informação, estudos culturais e literários, arquitetura e artes, perfazendo um campo ampliado das cartografias. Neste contexto, assinala a relevância que vêm tomando as práticas cartográficas na arte, delineando algumas convergências que, em meio à diversidade de produções, essas práticas vêm adquirindo.

Palavras-chave: cartografia; espaço; dissenso; trajetória-narrativa; arquivo visual, gráfico-diagrama.

Abstract

This article presents part of an ongoing research that aims to expand and question notions of representations of space in architecture and urbanism, in the perspective of the growing interest in cartography and ways of mapping in different areas of knowledge and its implications for the field of representation criticism. After presenting a characterization of contemporary spatialities through spatial connections and coexistences, which request new ways of seizure, this article explores some thoughts departing from geography, philosophy, information science, cultural and literary studies, architecture, and the arts, drawing a cartography expanded field. In this context, it points out the relevance cartographic practices in the arts are taking, and outlines some convergences these practices are acquiring through the diversity of productions.

Keywords: cartography; space; dissensus; trajectory-narrative; visual archive, graph-diagram.

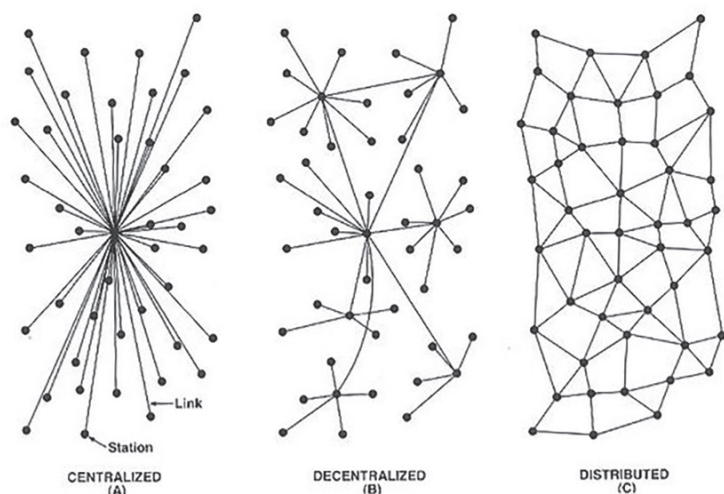
Coexistências

Conforme Milton Santos (1996), pouco pode ser dito de um território somente a partir de aspectos físicos, coordenadas geográficas, fronteiras políticas, frente às dinâmicas e entrecruzamentos culturais, econômicos, tecnológicos e culturais cada vez mais complexos que vêm alterando as formas de compreensão e percepção das espacialidades na contemporaneidade, as quais operam menos por limites geométricos e mais por conexões de pontos no espaço. Michel Foucault em conferência proferida em 1967 já argumentava, diante de um contexto de crise profunda das narrativas e das teleologias que organizavam o imaginário segundo os aprimoramentos e desenvolvimentos que se sucedem no tempo, pela primazia da coexistência de diferenças no espaço:

a presente época será talvez acima de tudo uma época do espaço. Estamos na época da simultaneidade, estamos na época da justaposição, a época do perto e do longe, do lado-a-lado, do dispersivo. Estamos no momento, eu creio, no qual nossa experiência do mundo é menos a longa vida se desenvolvendo através do tempo do que aquela da rede que conecta pontos e que entrecruza seu novelo. (...) Nossa época é aquela na qual o espaço toma para nós a forma de relações de localizações.

(FOUCAULT, 1984, p. 46)

Este texto de Foucault não só antevê outra ontologia do espaço, não mais entendida segundo a lógica das distâncias, mas das relações, como aponta igualmente as coexistências e simultaneidades como novos modos do espaço se deixar apreender. Por um lado, em escala macro, há redes que operam por conexões entre pontos; e, por outro, em escala micro, há pontos que operam por localização no espaço; ambos perfazendo uma geometria de relações e posições (imagem 1).



Img. 1 On Distributed Communications, Diagramas de Paul Baran, 1964. Fonte: <http://flutuante.com.br/tag/paul-baran/>

Coexistências e simultaneidades de espaços ou de eventos nos espaços adquirem um novo estatuto, na forma do excesso que domina a realidade contemporânea. Essa condição recobra a validade do que afirmou Walter Benjamim (1985) para o contexto da produção e da recepção da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, ou seja, “a quantidade converteu-se [novamente] em qualidade”. [1] A condição da quantidade que se converteu em qualidade espacial no mundo contemporâneo já apareceu em nomeações variadas conferidas por distintos autores: “compressão” (HARVEY, 1992); “excesso” (AUGÉ, 1994), “aceleração” (VIRILIO, 1993), “sistema global” (JAMESON, 1995), dentre outros. Diante desta “virada espacial” – outro termo presente em reflexões de Denis Cosgrove (1999), Fredric Jameson (1995), David Harvey (1992), Edward Soja (1989) e Robert Tally Jr. (2013) – novos dispositivos para apreensão dos espaços e dos eventos que neles tomam lugar se fazem necessários, como os mapeamentos e cartografias.

Cartografias em campo ampliado e narrativas em disputa

Tomaremos alguns autores que vêm se dedicando ao tema das cartografias e dos mapeamentos como forma de apreensão das espacialidades contemporâneas, em campos como a geografia, a filosofia, estudos culturais, literatura, arquitetura e artes, no sentido de apresentar parte de um “campo ampliado” [2] das cartografias, um renovado interesse que este campo de estudo vem adquirindo.

O crítico literário Robert Tally Jr., em seu livro *Spatiality - The new Critical Idiom* (2013), aponta, ao mesmo tempo, a relevância das cartografias para o estudo sobre as espacialidades em um contexto de crise das representações e – o que podemos assumir de forma articulada – para as correlações históricas entre elas e a construção de narrativas:

eu tomo mapeamento com sendo a imagem mais significativa em estudos sobre espacialidades hoje, em parte devido à sua direta aplicabilidade aos estudos correntes sobre a crise de representação frequentemente citada por teóricos da globalização ou da pós-modernidade, mas também por suas conexões antigas e bem reconhecidas entre cartografia e discurso narrativo. Desenhar um mapa é como contar uma história, de várias maneiras, e vice-versa. (TALLY Jr., 2013, p. 4)

Frente à crise das representações e à lógica cultural – e espacial – do capitalismo tardio, Fredric Jameson (1991) já havia defendido a premência do papel cognitivo e pedagógico da arte política e da cultura, por meio do que definiu como “uma estética do mapeamento

cognitivo”. Recuperando, expandindo e associando a noção de ideologia de Althusser – “a representação do Imaginário do sujeito em relação à sua condição Real de existência”, (JAMESON, 1991, p. 51) – e os problemas empíricos de localização do sujeito na cidade estudados por Kevin Lynch – “que envolvem a reconquista prática do senso de lugar e a construção ou reconstrução de um conjunto articulado que pode ser retido na memória e que o indivíduo pode mapear e remapear ao longo de trajetórias móveis e alternativas”, (JAMESON, 1991, p. 51) –, o autor propõe o mapeamento cognitivo como “uma cultura política pedagógica que procura dotar o indivíduo com algum novo senso ampliado de seu lugar no sistema global” (JAMESON, 1991, p. 53).

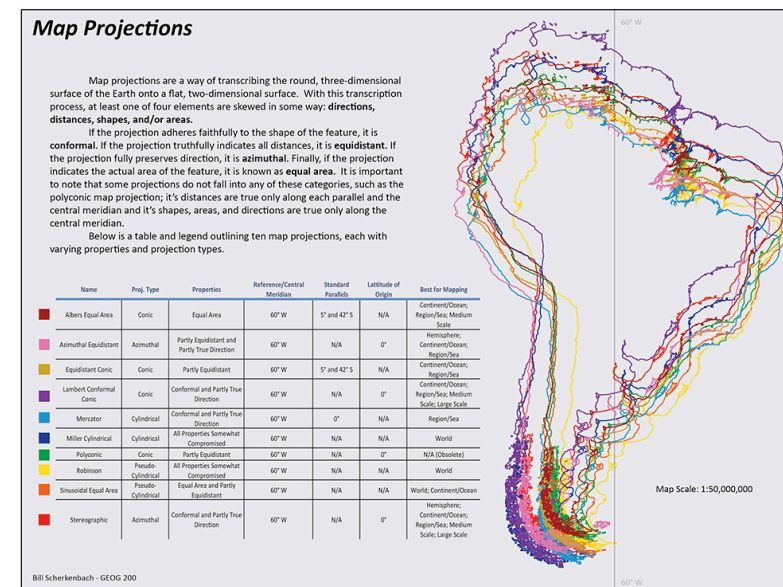
Jameson equipara a premência do mapeamento social para a experiência política com a do mapeamento espacial para a experiência urbana, apontando para ambas a necessidade da coexistência dialética entre “as coordenadas de dados existenciais (a posição empírica do sujeito) com concepções abstratas, não vividas de uma totalidade geográfica” (JAMESON, 1991, p. 52). Ao articular a necessidade individual e coletiva da produção de mapeamentos espaciais e sociais, como forma de compreensão de se estar no (e de ver) o mundo, Jameson claramente imputa uma dimensão política ao ato de cartografar. Em contraste com a objetividade que rege o universo infográfico midiático, as práticas cartográficas assumem um papel de práticas discursivas e de ações dissensuais no debate público. A produção de dissensos, os quais dão visibilidade para aquilo que estava sendo desconsiderado, é a única possibilidade, segundo Jacques Rancière (1996), de ocorrência da política e da constituição da esfera pública, frente ao contexto dos consensos que denomina de polícia.

Por muito tempo, a cartografia como produção de mapas foi considerada um método objetivo de representação da realidade, como tradução de conformações espaciais, geográficas e naturais em uma imagem gráfica, visual ou textual. Havia como premissa a construção de uma descrição “elucidativa” sobre o território, organizando-o em um espaço lógico, no sentido de dominação do homem sobre o meio. No entanto, em contraponto a uma visão cientificista sobre a noção de cartografia, nas quais os mapas eram considerados como um dispositivo objetivo, espelho do real, são abertas outras leituras. Passa-se a entender que os mapas não são neutros, implicam relações de poder e ideologias, e determinações históricas (imagem 2).

Neste sentido, as práticas cartográficas podem captar processos emergentes e conformações de espacialidades (intersubjetivas, urbanas, econômicas e culturais) não consideradas ou tornadas invisíveis pelas lógicas consensuais. Como salienta Stephen B. Davis,

com frequência, grupos dominantes assumem que a forma de seu mundo é a forma do mundo. Mas é crescente o reconhecimento que outros

Img. 2 Projeções de Mapas e (in)variâncias: direções, distâncias, formas e/ou áreas. Fonte: <https://scherkwa.wordpress.com/>



grupos vivem em mundos moldados de outra forma que podem ser mapeados de modos diferentes. (...) A forma do mundo muda dependendo de quem você é e o que você faz. (DAVIS, 2009, p. 41)

Em última instância, as práticas cartográficas vêm deslocando os mapas das produções naturais de certezas sobre o mundo para a problematização de seus próprios códigos e de seus referentes (MONMONIER, 1991; SPERLING; SANTOS; MARCOS, 2013): quem, como, o que, para quê, para quem, por que se cartografa? Esta ação política de “fazer ver” das cartografias se realiza, para o geógrafo Jeremy Crampton, por meio do deslocamento de poderes:

mapeamentos estão imersos em relações de poder específicas. Ou seja, um mapeamento tem implicação com o que escolhemos para representar, como escolhemos representar os objetos como pessoas ou coisas, e que decisões são tomadas com estas representações. Em outras palavras, mapear é em si mesmo um processo político. E é um processo político no qual um número crescente de pessoas está participando. Se o mapa é um conjunto específico de reivindicações de poder/conhecimento, então não somente o Estado e as elites, mas o resto de nós pode igualmente fazer reivindicações igualmente poderosas e em disputa. (CRAMPTON, 2010, p. 41)

O deslocamento de posições em relação ao par poder/conhecimento já estava presente no conceito de cartografia ou de mapa proposto

pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, em sua obra *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995). Enquanto vinculam o decalque à representação de algo pré-existente, à delimitação de um todo fechado, própria de quem constrói uma genealogia e define uma estrutura passível de ser reproduzida ao infinito, propõem ser o mapa da ordem da criação de devires, do agenciamento de relações, da proposição de experimentações sobre o real. O mapa é um agenciamento em processo, que não é visto como uma representação do real, próxima do mito cientificista, mas uma cartografia embasada na experiência e com múltiplas entradas:

se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não produz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. (...) O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (...) Um mapa é uma questão de performance, enquanto o decalque remete sempre a uma presumida “competência”.
(DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.14-25)

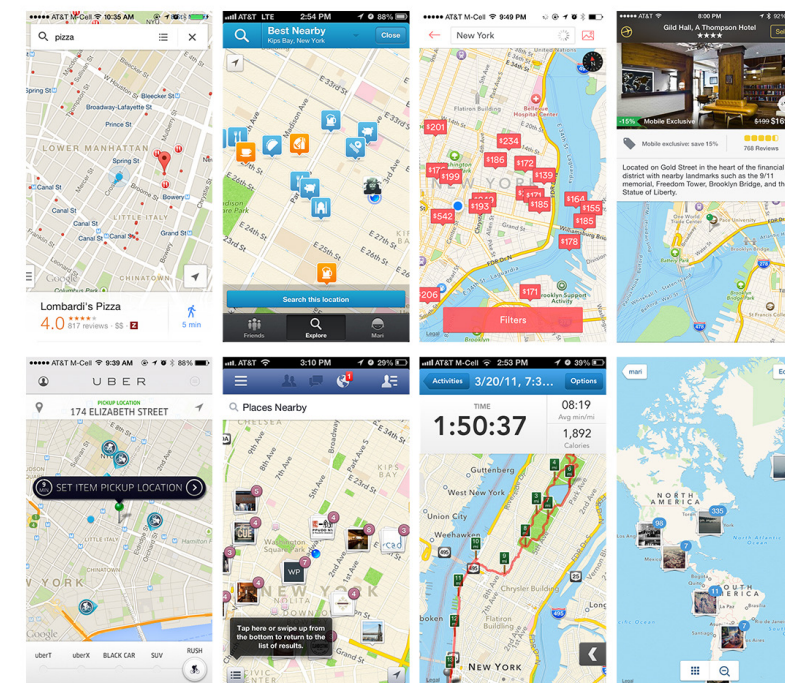
Os aspectos delineados aqui acerca das práticas cartográficas ganham maior relevância quando se considera o contexto econômico-tecnológico atual em que as experiências espaciais e as espacialidades vêm sendo ampliadas, monitoradas, localizadas e compartilhadas por meio de sistemas digitais de georreferenciamento, da economia colaborativa, das políticas de vigilância e redes sociais (RHEINGOLD, 2003; FARMAN, 2010; BOTSMAN e ROGERS, 2010).

E, em relação à postura do cartógrafo diante do mundo, a qual é formada por uma ambivalência entre a experiência concreta e a capacidade de vê-lo a certa distância, há similaridades que podemos extrair de alguns autores referenciais. É esse sentido que se encontra entre a experiência da rua e a visada desde o arranha-céu em Michel de Certeau (1984), entre a articulação da percepção imediata com a capacidade imaginativa de uma totalidade ausente, que compõe a noção de mapeamento cognitivo de Fredric Jameson (1991), entre as noções de narrativa e gráfico, que pontua Robert Tally Jr. (2013), ou a tensão fecunda entre fluxo e representação que constitui a sensibilidade do cartógrafo segundo Suely Rolnik (s/d), assim como, para Jason Farman (2011), entre movimento e propósito – físico e ideológico – presentes no conceito de corporificação de uma posição no espaço (*embodied implacement*), diante das mídias móveis que permitiriam uma experiência situada sempre informada contextualmente.

O contexto atual está se convertendo naquele em que a realidade mais se constitui mediada e processada cotidianamente por mapas, apresentando-nos uma profusão de dados espaciais tornados objetivos e que precisam ser questionados, ou ainda, colocados em disputa. (imagem 3) Jean Baudrillard (1991) já havia afirmado categoricamente, em *Simulacros e Simulações*, que, a partir de certas condições postas pela pós-modernidade, os significantes passaram a preceder os significados e deles se autonomizaram, tornaram-se simulacros que não mais representam o real. Uma crise da representação que se faz sentir também nos mapas:

hoje a abstração já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão dos simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa.
(BAUDRILLARD, 1991, p. 8)

Img. 3 Mapas como interfaces de aplicativos: Google Maps; Foursquare; Airbnb; Expedia; Uber; Facebook; Runkeeper; Instagram. Fonte: montagem a partir de <http://www.mobile-patterns.com/>



Para demarcar a necessidade da disputa pelas representações do mundo por meio de mapas dissidentes, os críticos literários Dee Morris e Stephen Voyce, em seu projeto *Counter-map collection* (2016), utilizam o termo “contra-mapa” segundo três aspectos: sua concepção

como poéticas inovativas, que proponham formas alternativas de se pensar, sentir e viver nos mundos em que vivemos; sua produção como sistemas semiológicos com lógicas verbais e visuais legíveis, flexíveis e generativas; e o aprendizado de sua leitura tida como crucial em um mundo completamente mapeado por satélites de sensoriamento remoto, Sistemas de Posicionamento Global (GPS) e Sistemas de Informação Geográfica (GIS).

Na mesma direção da defesa da produção de mapas dissidentes, que apresentam modos plurais de representação das realidades, os geógrafos Jeremy Crampton e John Krygier (2006) utilizam o termo “mapeamento crítico”, para o qual sinalizam cinco direções que consideram potentes a serem investigadas: as apropriações e ampliações de linguagens realizadas pelos artistas; os mapeamentos cotidianos, vernaculares, afetivos, experienciais e narrativos; os mapas alternativos aos oficiais utilizando GIS; hackeamento de mapas; e a teoria crítica.

Analisando o campo das tecno-ciências, mas com o mesmo sentido da necessidade de abarcar as distintas posições dos vários atores em uma rede, Bruno Latour (2012) com a utilização do termo “cartografia de controvérsias” propõe um conjunto de técnicas para sistematização daquilo que não se mostra consensual, de forma que a complexidade de debates sociais possa ser explorada e representada em uma forma legível (VENTURINI, 2010; 2012). A partir de contato direto com Latour, a arquiteta Albena Yaneva vem utilizando a metodologia de “cartografia de controvérsias arquitetônicas” apoiando-se “na idéia de que ‘coisas’ geram espaços contestados, nos quais um artefato é produzido seguindo uma pletora de considerações materiais e subjetivas” (YANEVA, 2009) [3].

Diante do contexto delineado aqui pela “virada espacial” e pela “disputa das narrativas”, ressaltamos a relevância de se considerar a própria revisão que os geógrafos vêm realizando sobre as cartografias na direção dos mapeamentos críticos ou contra-mapas e a valoração que as práticas cartográficas na arte vem adquirindo (ABRAHAMS e HALL, 2006; COSGROVE, 2005; CAQUARD, PIATTI e CARTWRIGHT, 2009; HARMON, 2009; WATSON, 2009).

A partir da arte

Uma abordagem possível para se compreender a aproximação das práticas artísticas em relação às cartografias é o foco na ação de apropriação que, por si só, abre novos territórios em relação aos códigos, como aponta a curadora Katherine Harmon:

[3] Há, no campo da arquitetura e do urbanismo, um uso majoritário de cartografias com um lastro tributário da geografia física e humana e que vem sendo aprimorado pelo uso de sistemas GIS. Em paralelo, vale ressaltar que, enquanto o conceito de “cartografia” presente na filosofia de Deleuze e Guattari (1995) encontrou ressonâncias significativas na geografia, nas artes e nas ciências sociais, na arquitetura foi o conceito de “diagrama” – correlato ao de cartografia e também vinculado ao pensamento dos mesmos autores – que foi significativamente explorado na teoria arquitetônica e em processos de projeto a partir da década de 1990. É certo que o conceito de diagrama foi em grande medida incorporado para dar relevo aos processos de geração formal e espacial em arquitetura, diferindo dos acentos críticos e problematizadores que assumem as práticas cartográficas na arte.

refletindo a diversidade das práticas artísticas contemporâneas, é muito pouco o que os artistas contemporâneos ainda não fizeram com mapas. Artistas rasgam, picotam, fatiam, cavam, dissecam mapas, eles dobram, plissam, traçam, encaixotam, ondulam e despedaçam, eles queimam, afogam, torcem, cortam ao meio e costuram novamente qualquer tipo de documento cartográfico imaginável.
(HARMON, 2009, p. 10)

Tal abordagem é, de certa forma, similar ao olhar para os mapas produzidos na arte que teve a exposição *Cartografias Contemporâneas, dibujando el pensamiento*, com curadoria de Helena Tatay, ocorrida em Barcelona em 2012. Dividida em sete eixos – A linguagem cartográfica, Tipos de espaço, Cartografias sociais e políticas, Cartografias do corpo; Cartografias da experiência e da vida; Cartografias do intangível; Cartografias conceituais –, a exposição foi organizada com o objetivo de

observar como os artistas contemporâneos têm usado a linguagem cartográfica para subverter os sistemas de representação tradicionais, oferecer novas fórmulas ou questionar a própria impossibilidade de representação de um mundo globalizado e cada vez mais caótico.
(TATAY, 2012, p. 4)

Para que se possa avançar para além de aspectos vinculados às práticas de apropriação ou de ampliação dos códigos, consideramos que a abordagem cartográfica pelas práticas artísticas contemporâneas deve, de início, ser articulada com as noções de “dissenso” e de “partilha do sensível”, propostas por Jacques Rancière (1996). Para o autor, o dissenso se inscreve no desentendimento entre mesmas falas com sentidos parcial ou completamente distintos, ou seja, entende o que o outro diz, mas não vê o mesmo objeto a que ele se referencia, quer fazer ver outro objeto, outra razão no mesmo argumento. O autor afirma ainda que o dissenso se manifesta nos atos de reconfiguração do espaço onde as partes e os sem-parte se definiam; ele desloca os corpos dos locais designados, altera a destinação de lugares e faz ver o que não era e não cabia ser visto. Para o filósofo caberia à arte esta “partilha do sensível” – do que se vê, ouve e entende – que revela ao mesmo tempo a existência de um comum e de ordens que nele prescrevem lugares.

À luz destas ponderações, o que as práticas cartográficas na arte vêm trazendo ao campo das chamadas contracartografias ou cartografias críticas é, antes de tudo, o questionamento do que sejam cartografias e mapeamentos, para logo em seguida e ao mesmo tempo atuar por meio da visibilização de aspectos não considerados na lógica comum e da experimentação de linguagens, em articulações não usuais entre forma e conteúdo, produzindo “outras” espacializações de também “outras” informações.

Em pesquisa em andamento, temos cartografado práticas cartográficas na arte, segundo uma chave que associa visibilização e experimentação, aproximando-as segundo táticas comuns e que permitem, a partir deste comum, diferenciações segundo suas especificidades. Estas táticas que percebemos como recorrentes, as quais denominamos linhas cartográficas, são: trajetórias-narrativas, arquivos visuais e gráficos-diagramas.

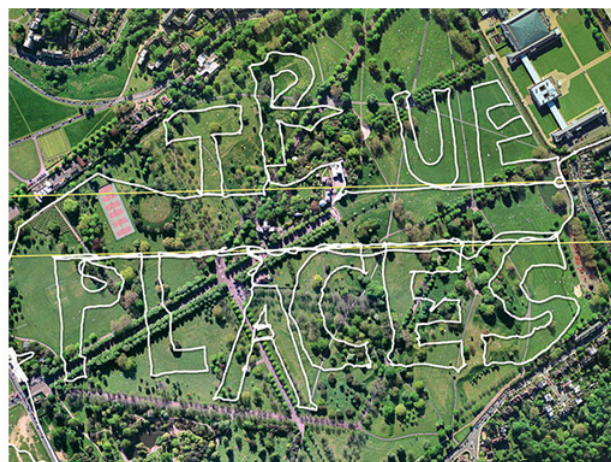
Como é de se imaginar, não é objetivo reduzir as práticas artísticas a estas linhas – já que muitas delas operam em mais de uma delas –, mas de contribuir para a visualização de campos comuns de experimentação. Chegamos a estas linhas cartográficas por meio da articulação entre mapeamento espacial e mapeamento social (segundo o conceito de mapeamento cognitivo de Jameson, 1991), a partir de um diálogo crítico entre a sistematização de apontamentos apresentados por Robert Tally Jr. ao longo de seu livro *Spatiality: the new critical idiom* e a análise de um número considerável de práticas cartográficas na arte. [4]

Trajetois-narrativas pressupõem o corpo do cartógrafo implicado e em deslocamento pelo espaço. Experiência cotidiana e eventos imprevistos, decisões e contingências, regras e desvios são traçados pelo próprio corpo no espaço em ato. As trajetórias-narrativas são da ordem dos micro-espacos, das fricções entre corpos, das descobertas. Como postura, o cartógrafo-viajante assume o mundo como um espaço a ser habitado em seu estofo, um espaço-entre.

Pode ser incluída aqui toda uma linhagem de artistas caminantes urbanos ou dos lugares ermos, as narrativas que remontam ao flâneur, às visitas dadaístas e deambulações surrealistas, e psicogeografias situacionistas. Como também práticas e obras de Richard Long, Stalker, Cildo Meireles (*Cordões/30 Km de linhas estendidas*, 1965), Francis Alÿs (*The Green Line*, 2004), Christian Nold (*Biomapping*, 2004) e Jeremy Wood (*Meridians GPS Drawing*, 2006), dentre outros (imagem 4).

[4] No banco de dados da pesquisa ("Cartografias e o campo ampliado dos mapas: articulações entre técnica, estética e política na espacialização da informação") que originou o artigo, consta uma centena de artistas e coletivos de arte, pretendendo-se a criação de um repositório on-line de práticas cartográficas.

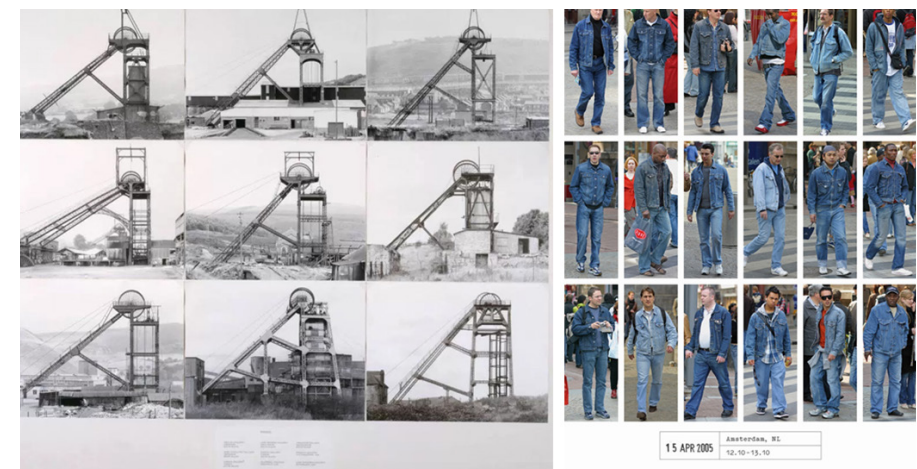
Img. 4 The Green Line, 2004 – Francis Alÿs; Meridians GPS Drawing, 2006 (fragmento), Jeremy Wood. Fontes: <http://www.antiatlas.net/> e <http://locative.articule.net/jeremy-wood/>



Arquivos visuais são cartografias que, a partir de experiências imediatas ou mediadas por representações, documentam, coletam informações e as analisam, discriminam e organizam, utilizando procedimentos de aproximação, associação e montagem, e operando pela extração de qualidades em quantidades. Como postura, o cartógrafo-entomólogo assume o mundo composto por informações em excesso e em dispersão, as quais devem ser selecionadas e recombinadas.

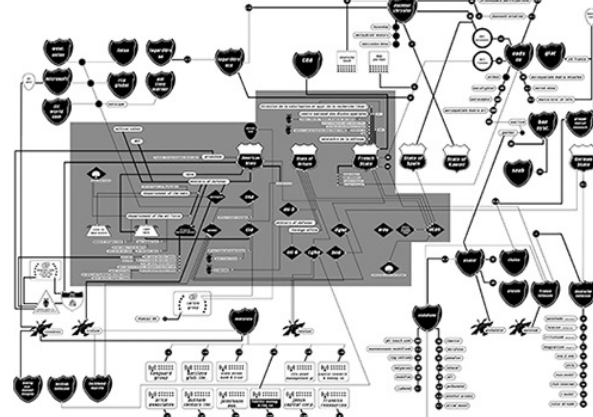
Esta linha remonta a Georges Perec e a "Tentativa de esgotamento de um lugar parisiense" como também aos trabalhos fotográficos de Bernd e Hilla Becher (*Pitheads*, 1974, dentre outros), de Edward Ruscha (*Every Building on the Sunset Strip*, 1966) e da família Boyle (*Journey to the Surface of the Earth*, 1970). Cartografias-arquivos visuais são

Img. 5 Pitheads, 1974 – Bernd e Hilla Becher; People of the Twenty-First Century, 1995 – Hans Eijkelboom. Fontes: <https://bethanycrispphography.wordpress.com> e <http://www.chambre237.com/>



também trabalhos, de Hans Hacke (*Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time System, as of May 1, 1971*), como mais recentemente de Hans Eijkelboom (*People of the Twenty-First Century*, 1995), Antoni Muntadas (*On translation: The Bookstore*, 2001) e Antoni Abad (*megafone.net*, 2004) (imagem 5).dsd

Por sua vez, gráficos-diagramas são cartografias que desenham similitudes com o visível por meio de linhas abstratas ou contornos semelhantes; selecionam campos de atuação e desenham projeções de configurações de totalidades (sempre) parciais, em movimento, em processo de (des)articulação. Como postura, o cartógrafo-agenciador assume o mundo composto por conexões no espaço e no tempo entre agentes e poderes, estados e potências, presentes e devires.



Img. 6 World Map, 1972 (fragmento) – Öyvind Fahlström; Wartime Chronicles, 2001 – Bureau d'Études. Fontes: www.spaceandculture.org e <http://utangente.free.fr/>

Aqui podem ser identificados trabalhos de Öyvind Fahlström (*World Map*, 1972) e Alighiero Boetti (*Mappa*, 1979-85), como de Mark Lombardi (dentre outros, George W. Bush, Harken Energy and Jackson Stephens 1979-90, 1999), e Bureau d'Études (*Wartime Chronicles*, 2001), como as práticas de Iconoclastas (*Talleres de Mapeo Colectivo*, 2006) e Counter-Cartographie Collective (*Disorientation Guide*, 2006) (imagem 6).

Na forma de trajetórias-narrativas, arquivos visuais e gráficos-diagramas, as práticas cartográficas na arte vêm assumindo um papel de extrema relevância em um mundo em crescente complexidade e que opera significativamente pela formulação de consensos de ordem política. Elas trazem à visibilidade modos de (re)produção sociais, econômicos e políticos contemporâneos e abrem espaço para mundos possíveis. Elas apontam existências e potências. Fazem ver que, em qualquer mapa, em termos espaciais e sociais, “você (não) está aqui”.

REFERÊNCIAS

- ABRAHAMS, Janet; HALL, Peter. *Else/Where: mapping new cartographies of networks territories*. Minessota: University of Minessota Design Institute, 2006.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Introdução a uma antropologia da super-modernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas*, vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 165-196.
- BOTSMAN, Rachel; ROGERS, Roo. *What's mine is yours*. The rise of collaborative consumption. London: HarperBusiness, 2010.
- CACQUARD, Sébastie; PIATTI, Barbara; CARTWRIGHT, William. *Editorial Art & Cartography*, Special Issue. The Cartographic Journal, vol. 46, n. 4, 2009.
- CERTEAU, Michel de. *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- COSGROVE, Denis. *Maps, mapping, modernity: art and cartography in the twentieth century*. Imago Mundi, vol. 57, p. 35-54, 2005.
- COSGROVE, Denis. (ed.). *Mappings*. London: Reaktion Books, 1999.
- CRAMPTON, Jeremy W. *Mapping: a critical introduction to cartography and GIS*. West Sussex: Wiley-Blackwell Publication, 2010.
- CRAMPTON, Jeremy W.; KRYGIER, John. An introduction to critical cartography. *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, vol. 4, n. 1, 2006. Disponível em: https://www.academia.edu/7732250/An_Introduction_to_Critical_Cartography. Acesso em 15/04/2016.
- DAVIS, Stephen Boyd. *Mapping the unseen: making sense of the subjective image*. In: NOLD, Christian (ed.). *Emotional cartography – technologies of the self*. Soft Hook, p.38-49, 2009. URL: www.emotionalcartography.net. Acesso em 10/06/2015.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 1995.
- FARMAN, Jason. Mapping the digital empire: Google Earth and the process of postmodern cartography. *Sage Journals – New Media & Society*, vol. 12, 2010.
- FARMAN, Jason. *Mobile interface theory: embodied space and locative media*. London: Routledge, 2011.
- FOUCAULT, Michel. Des espaces autres (1967), Hétérotopies. [Dits et écrits 1984, Des espaces autres, conference au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967]. *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, outubro 1984, p. 46-49.
- HARMON, Katharine. *The map as art: contemporary artists explore cartography*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2009.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- JAMESON, Fredric. *The geopolitical aesthetic: cinema and space in the worlds*

- system. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. **October**, vol. 8, p. 30-44, spring 1979.
- LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social**. Uma introdução à teoria do Ator-Rede. São Paulo: EDUFBA e EDUSC, 2012.
- MONMONIER, Mark. **How to lie with maps**. Chicago: Chicago Press, 1991.
- MORRIS, Dee; VOYCE, Stephen. **Counter Map Collection**. Disponível em: <http://jacket2.org/commentary/dee-morris-stephen-voyce>. Acesso em 02/03/2016.
- RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. Política e filosofia. São Paulo, Ed. 34, 1996.
- RHEINGOLD, Howard. **Smart mobs**. The next social revolution. New York: Basic Books, 2003.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil**, s/d. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil.pdf>. Acesso em 02/03/2009.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo, Edusp, 1996.
- SOJA, Edward W. **Postmodern geographies: the reassertion of space in critical social theory**. London: Verso, 1989.
- SPERLING, David. **Espaço e evento**: considerações críticas sobre a arquitetura contemporânea. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2008.
- SPERLING, David; SANTOS, Fábio L. S.; MARCOS, Beatriz P. M. Cartografias: espaço + informação. Leituras urbanas experimentais. **Anais do 2º Seminário Internacional Representar Brasil 2013**. As representações na Arquitetura, Urbanismo e Design. São Paulo: s. e., 2013, p. 391-408.
- TALLY Jr., Robert. **Spatiality**: the new critical idiom. New York: Routledge, 2013.
- TATAY, Helena. **Nota de prensa de la exposicion cartografias contemporâneas caixaforum barcelona (2012)**. Disponível em: http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/show_annex.html?id=26098. Acesso em 15/04/2016.
- VENTURINI, Tommaso. Diving in magma: how to explore controversies with actor-network theory. **Public Understanding of Science**, v. 19, n. 3, p. 258-273, 2010. Disponível em: <http://pus.sagepub.com/content/19/3/258>. Acesso em 20/03/2016.
- VENTURINI, Tommaso. Building on faults: how to represent controversies with digital methods. **Public Understanding of Science**, v. 21, n. 7, p. 796-812, 2012. Disponível em: <http://pus.sagepub.com/content/21/7/796>. Acesso em 20/03/2016.
- VIDLER, Antony. Architecture's expanded field. *Artforum*, abril, p. 142-47, 2004.
- VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. São Paulo: Ed. 34, 1993.
- WATSON, Ruth. Mapping and contemporary art. **The Cartographic Journal, Art & Cartography**, Special Issue, novembro, v. 46, n. 4, p. 293-307, 2009.
- YANEVA, Alben. **Mapping Controversies**, 2009. Disponível em: <http://mappingcontroversies.co.uk/>. Acesso em 22/03/2016.

***David M. Sperling** é professor-doutor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP e pesquisador do Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas (NEC.USP). Atua principalmente com os seguintes temas: espaço, tecnologia e cultura; interfaces entre arquitetura e arte contemporâneas.



NOTAS SOBRE CARTOGRAFIA, TRANSVERSALIDADE E CO-PRODUÇÃO NO ESTUDO DOS FENÔMENOS URBANOS CONTEMPORÂNEOS

NOTES ON CARTOGRAPHY, TRANSVERSALITY AND CO-PRODUCTION IN THE STUDY OF CONTEMPORARY URBAN PHENOMENA

Paula Bruzzi Berquó*

Resumo

O presente artigo é um desdobramento da dissertação de mestrado “A Ocupação e a produção de espaços biopotentes em Belo Horizonte: entre rastros e emergências”. Desenvolvido entre 2013 e 2015, o trabalho buscou investigar possíveis contribuições do acontecimento “A Ocupação” para o engendramento, no contexto de Belo Horizonte, de espaços biopotentes – ou modos de espacialização singulares, alternativos àqueles calcados na mera reprodução dos modelos de sujeição capitalísticos. “A Ocupação” ocorreu em 7 de julho de 2013. Na ocasião, artistas e movimentos sociais da cidade ocuparam, por meio de atividades culturais diversas, o baixio do Viaduto Santa Tereza. Articulado em rede, de forma colaborativa e autônoma, o acontecimento incluiu um conjunto complexo de pautas, atores e processos. De forma a nele buscar pistas para o traçado de outros espaços possíveis na cidade, um desafio metodológico se impôs logo de início: era preciso encontrar caminhos que não o esvaziassem de sua multiplicidade – característica na qual apostávamos residir, justamente, o seu caráter biopotente. Para tanto, utilizamos como parâmetro a ideia de cartografia, tal como proposta por Felix Guattari e Gilles Deleuze em sua obra *Mil platôs* (1995), e dividimos o trabalho em três eixos: “Pistas”, “Rastros” e “Emergências”. No presente artigo retomaremos o primeiro deles – dedicado, justamente, ao enfrentamento desse desafio metodológico. Nele apresentaremos os conceitos de rizoma, cartografia, Hódos-metá e transversalidade para, ao final, delinearemos as táticas utilizadas para a realização, no âmbito do estudo de “A Ocupação”, do que chamamos “co-produção transversal”.

Palavras-chave: ocupação cultural; biopotência; cartografia; co-produção.

Abstract

This article is based on the dissertation “The occupy movement and the production of biopotent spaces in Belo Horizonte: between tracks and emergencies”. Developed between the years of 2013 and 2015, the study sought to investigate possible contributions of “a ocupação” movement for the raise, in the context of the city of Belo Horizonte, of biopotent spaces – or forms of spatial production that could differ from those based on the mere reproduction of capitalistic models. “A ocupação” movement took place on July 7, 2013 in the central area of Belo Horizonte. In the occasion, local artists and social movements occupied the area located beneath the Santa Tereza Viaduct through the promotion of several cultural activities. Thought in a collaborative and autonomous way, the event included a complex set of guidelines, actors and processes. In order to seek paths, within its dynamics, to the raise of other possible spaces in the city, a methodological challenge has been imposed at the outset: we had to find a method that would not deflate the act from its characteristic multiplicity – feature in which we thought resided its biopotent character. For that, we based our analysis on the idea of “cartography” – as proposed by Felix Guattari and Gilles Deleuze in the book *A Thousand Plateaus* (1995) – and we built the research through three different axis: “Clues”, “Traces” and “Emergencies”. In this article our aim is to address the first one – which confronts precisely this methodological challenge. For that we will firstly introduce the concepts of rhizome, cartography, Hodos-metá and transversality to outline, then, the specific tactics we used in the development of what we have named “transversal co-production”.

Keywords: cultural Occupy movements; biopotency; cartography; coproduction.

O presente artigo foi construído com base na dissertação de mestrado “A Ocupação e a produção de espaços biopotentes em Belo Horizonte: entre rastros e emergências”. Desenvolvido entre 2013 e 2015, o trabalho buscou investigar possíveis contribuições do acontecimento “A Ocupação” para o engendramento, no contexto de Belo Horizonte, de espaços biopotentes – ou modos de espacialização singulares, alternativos àqueles calcados na mera reprodução dos modelos de sujeição capitalísticos.

O ato “A Ocupação” foi realizado em 7 de julho de 2013 no Viaduto Santa Tereza. Na ocasião, o local foi ocupado por uma série de atividades culturais simultâneas, promovidas de maneira colaborativa e autônoma por artistas, estudantes e militantes da cidade. Alimentada tanto pelas experimentações político-estéticas historicamente realizadas na área quanto pelas manifestações de rua ocorridas na cidade em junho de 2013, a ação envolveu um emaranhado heterogêneo de processos, pautas e atores. Apesar da presença de alguns objetivos imediatos – provocar questionamentos em torno ao projeto da Fundação Municipal de Cultura “Corredor Cultural da Praça da Estação” e levantar possíveis formas de resistência à gentrificação da área – qualquer tentativa de enquadramento do ato em uma unidade identitária mostra-se demasiadamente redutora. Frente a tal situação, o trabalho em questão encontrou um desafio metodológico fundamental: como encontrar caminhos investigativos que não esvaziassem a ação de sua multiplicidade – característica na qual apostávamos residir, justamente, o seu caráter biopotente. [1]

Do reconhecimento da frequência com que tal desafio se apresenta no estudo dos fenômenos urbanos contemporâneos – os quais parecem se dar de forma cada vez mais fragmentária – decidimos assumir a questão metodológica como um segundo ponto de interesse teórico do trabalho. De forma transversal à análise propriamente dita de “A Ocupação”, nos dedicamos, portanto, à investigação das próprias táticas investigativas a serem utilizadas em seu estudo: estratégias que nos possibilitassem acompanhar o ato sem enquadrá-lo em um formato que, excessivamente objetivo, privassem-no daquilo que nos havia justamente motivado a abordá-lo.

Para tanto, partimos da cartografia, tal como proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari em sua obra *Mil platôs* (1995), e dividimos o trabalho em três eixos: “Pistas”, “Rastros” e “Emergências”. No primeiro eixo delineamos os conceitos e teorias que nos serviriam como balizas ao longo do trabalho investigativo. Com base nestas realizamos, no segundo eixo, uma ação de rastreio das dinâmicas que configuravam

[1] O conceito de biopotência é aqui considerado com base nas ideias desenvolvidas por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) e retomadas por Peter Pal Pelbart (2011).

o multifacetado ambiente do nosso objeto-sujeito, “A Ocupação”. No terceiro, finalmente, nos detemos nas conexões que, em meio a esse processo, emergiram como possíveis “nós” entre e a tessitura do fenômeno e o engendramento de espaços biopotentes na cidade.

No presente artigo, nos limitaremos à retomada do primeiro eixo. Mais do que abordar os processos estético-políticos envolvidos em “A Ocupação”, interessa-nos aqui enfatizar questionamentos relativos especificamente às táticas utilizadas para o seu estudo. Para isso abordaremos, primeiramente, os conceitos de rizoma e cartografia, tais como desenvolvidos por Deleuze e Guattari (1995). Em seguida, discorreremos a respeito da “reversão metodológica” implicada na prática cartográfica, tomando-a como possível caminho para o estudo de fenômenos urbanos contemporâneos. Posteriormente, apresentaremos o conceito de transversalidade proposto por Félix Guattari na década de 1960 para, ao final, delinear os táticas utilizadas, no âmbito do estudo de “A Ocupação”, para a realização de ensaios do que chamamos “co-produção transversal”.

1. Rizoma-cartografia

Na Introdução da obra *Mil Platôs* (1995), Félix Guattari e Gilles Deleuze tomam de empréstimo a noção de rizoma à Botânica para nomear uma forma de pensamento reticular e não-hierarquizada, contrária aos sistemas cognitivos “unitários”. Nessa perspectiva, as “estruturas” ou “bases” sobre as quais o conhecimento seria supostamente construído dão lugar a processos horizontais de produção, nos quais a teoria é constitutiva da prática. O funcionamento desse sistema, que se apresenta por si só como um manifesto, dá-se – a exemplo de como ocorre nos vegetais rizomórficos – por meio de ramificações planas que se propagam livremente, estabelecendo múltiplas conexões. A cartografia constitui, segundo os autores, um de seus princípios – fato que torna o entendimento do modelo rizomático incontornável para o estudo, que aqui pretendemos realizar, da prática cartográfica.

De forma a abordarmos os modos de funcionamento do rizoma, apresentaremos dois modelos de pensamento a ele relacionados: o sistema-raiz e o sistema-radícula. Veremos que se, como explicitam os autores, o rizoma difere-se tanto de um quanto de outro, é porque em tais modelos, ainda que de maneiras distintas, persiste uma forte ideia de unidade.

No caso do sistema-arborescente (ou sistema-raiz), modelo no qual se baseia grande parte do pensamento filosófico ocidental, isso se deve à

presença de uma estrutura principal, cuja expansão ocorre por meio de uma lógica binária (o Uno torna-se dois, que tornam-se quatro, e assim sucessivamente). Como exemplo desse tipo de raciocínio, Deleuze e Guattari apontam a árvore sintagmática proposta por Noam Chomsky no âmbito da linguística generativa. Neste modelo, todo o conjunto de pares, dicotômicos e sucessivos, derivam e dependem da Sentença (S), que funciona como raiz principal. Sem ela, extinguem-se todas as formas de combinação possíveis; não há sistema.

No modelo-radícula, por sua vez, a lógica binária é substituída por uma estrutura que comporta um grande número de derivações. Neste modelo, amplamente utilizado pela ciência moderna para a produção de séries expansivas, a raiz-principal é extinta, dando lugar a raízes secundárias das quais emergem um vasto conjunto de ramificações. A ideia de que tal processo ocasionaria necessariamente a abolição da noção unitária é, contudo, ilusória. As parcelas resultantes da eliminação da raiz principal apenas atestam a presença de uma unidade ainda mais abrangente: é como se as partes descolassem-se de um primeiro patamar normativo para atrelar-se a outro, situado em um nível ainda mais alto. Tal como apresentado por Deleuze e Guattari (1995), os aforismos de Friedrich Nietzsche, no âmbito filosófico, e as “raízes múltiplas” de James Joyce, no campo literário, configuram possíveis exemplos dessa “falsa ruptura” característica do sistema-radícula.

No caso de Nietzsche, se os aforismos assinalam um rompimento com o que poderíamos chamar de “unidade linear” do saber, só o fazem à medida que remetem, com isso, à unidade cíclica do eterno retorno. Na obra de Joyce, as raízes múltiplas também rompem com a unidade da palavra, mas apenas à medida que acrescentam uma outra unidade, também cíclica, ao texto. O modelo estrutural da raiz dá lugar, portanto, a uma espécie de sobrecodificação velada, que, apesar de não configurar uma base tal qual, faz-se presente em cada parcela do sistema. “É nesse sentido que a obra mais deliberadamente parcelar pode ser também apresentada como Obra Total ou o Grande Opus” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 14). Neste modelo, portanto, assim como ocorre no sistema-raiz, a multiplicidade encontra-se igualmente atada a uma instância suplementar e é, assim, também limitada no que se refere às possibilidades de conexão.

No rizoma, ao contrário, toda ideia de unidade é diluída. Diversamente dos sistemas descritos acima, nos quais os pontos e os seus próprios canais de conexão encontram-se condicionados à forte presença de uma unidade principal, em um tal sistema qualquer ponto pode (e deve) ser conectado a qualquer outro, independentemente de sua posição

ou natureza. Ao contrário da árvore sintagmática de Chomsky, que tem início em um ponto (S) e cresce por meio de derivações dicotômicas, em um rizoma, regimes de signo e cadeias semióticas de naturezas fundamentalmente diversas (sociais, biológicas, mas também políticas, econômicas, dentre outras) são postas em relação sem qualquer sorte de hierarquia. Trata-se de fazer o múltiplo, “não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, de maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre n-1 (é somente assim que o Uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele)” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14-15).

A multiplicidade emerge, portanto, não como derivação do Uno, ou resultado de uma situação na qual este encontra-se incluído ($n + 1$), mas a revelia de qualquer tentativa de totalização e unificação. O rizoma não condiciona a sua proliferação, limitando-a a combinações finitas de conexão, seja por meio de uma lógica binária (Uno torna-se dois) ou supostamente expansiva (Uno torna-se três ou mais); ele opera por contaminação.

Em um tal sistema, as próprias noções de ponto e posição tendem a se extinguir. Mais do que um conjunto passível de análise topológica, trata-se, assim, de uma circulação de estados. As marcações estáticas, tão caras aos modelos estruturais, dão, nele, lugar a um movimento constante, que com suas velocidades variáveis, fazem do ponto, linha, e dos lugares fixos, vetores de passagem. Nesse processo, a unidade (sujeito individuado), dissolve-se em prol da emergência de uma ação em fluxo: no lugar de uma energia concentrada, surge uma intensidade múltipla e expansiva. “Quando Glenn Gould acelera a execução de uma passagem não age exclusivamente como virtuose; transforma os pontos musicais em linhas, faz proliferar o conjunto” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17). A música, possível imagem desse sistema, ajuda-nos a perceber sua natureza essencialmente cambiante, bem como a relação, que nele se estabelece, entre movimento e conexão. Num rizoma, a velocidade dilui o ponto e expande a rede; nele não há unidades, mas dimensões cujo crescimento depende, necessariamente, do estabelecimento de novas conexões.

A expansão de tais dimensões não ocorre, contudo, sem que a própria multiplicidade mude de natureza. Esse processo, ao qual Deleuze e Guattari deram o nome de “agenciamento”, dá-se por meio das chamadas linhas de fuga, e ocorre “fora de todas as multiplicidades”, em meio ao que os autores denominaram “plano de consistência” (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Diferentemente das pseudomultiplicidades presentes nos sistemas arborescentes, cuja definição (totalizante)

dá-se pela presença de um significante hegemônico e de uma condição estável, a multiplicidade (ou rizoma) só pode ser definida a partir de sua correlação com o fora, das conexões que estabelece no plano de consistência, e das variações sofridas em meio a esse processo. Em outras palavras, a conexão é a própria condição de existência da multiplicidade, e a linha de fuga, a única capaz de defini-la enquanto tal.

Poderíamos intuir, neste ponto, que o rizoma se refere aos constantes processos (coletivos) de formação de uma ideia ou de um mundo (operada por meio de desterritorialização), enquanto, de maneira oposta, as formas estabelecidas, organizadas e estruturadas (os territórios) remetem aos sistemas-raiz. O que ocorre, no entanto, é que ambas as dinâmicas não poderiam ocorrer senão de maneira entrelaçada. “Como é possível que os movimentos de desterritorialização e os processos de reterritorialização não fossem relativos, não estivessem em perpétua ramificação, presos uns aos outros?” (GUATTARI; DELEUZE, 1995, p. 18). E, assim, a relação entre o rizoma e a raiz (árvore ou radícula) atinge um outro nível de complexidade. Não se trata de um dualismo, o qual iria, inclusive, contra toda a ideia de multiplicidade, mas de uma contínua inter-relação.

O próprio rizoma compreende, além das linhas de segmentaridade – divididas entre segmentaridade dura (linhas molares), e segmentaridade flexível (linhas moleculares) – as próprias linhas de fuga. Se as primeiras engendram formas, por meio das quais o rizoma passa a ser atribuído, estratificado e significado; e as segundas arrancam dos contornos partículas em velocidade, fazem correr, entre os segmentos, fluxos de desterritorialização e geram “embaralhamentos” ou microfissuras em meio às hierarquias, pelas últimas operam-se fugas que desestruturam tais atribuições, levando-as a um estado processual, a uma condição de gerúndio permanente (em-formação) rumo ao desconhecido. Segundo Deleuze e Guattari,

há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter uma às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau.

(DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18)

Não devemos, portanto, entender o rizoma e a árvore-raiz como modelos opostos. Se a árvore configura um modelo ou uma forma atribuída (pontos localizáveis), em que se operam, contudo, fugas contínuas, o

[2] De fato, segundo Deleuze e Guattari (1995), “existem nós de arborescência nos rizomas, empuxos rizomáticos nas raízes. Bem mais, existem formações despóticas, de imanência e de canalização, próprias aos rizomas. Há deformações anárquicas no sistema transcendente das árvores; raízes aéreas e hastes subterrâneas” (p. 31).

[3] Neste ponto deve-se destacar, contudo, o fato de que, tal como o sistema rizoma-raiz, o binômio mapa-decalque também não compõe uma dicotomia, apresentando, ao invés disso, variadas possibilidades de agenciamento. Dentre as combinações possíveis, destaquemos duas: o mapa conectado ao decalque, e o decalque projetado sobre o mapa. Ora, a primeira possibilidade não se efetua pelo simples fato de que um mapa conectado ao decalque é, necessariamente, outro decalque. O decalque é incapaz de reproduzir um mapa. O que reproduz é uma imagem, sua versão do mapa, estabilizada, estruturada e fragmentada. Nesse processo, do mapa tem-se apenas os impasses, germes de estruturação, entraves e pivôs incipientes. O segundo caminho possível, em que o decalque é reconectado ao mapa, pode e deve ser realizado. Segundo Deleuze e Guattari, “seria necessário sempre ressituar os impasses no mapa e por aí abri-los sobre linhas de fuga

possíveis” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 24). Os decalques, com seus impasses e estruturas embrionárias, configurariam, assim, uma dentre as múltiplas entradas possíveis de um mapa. Nesse caso, observadas – como pontuam os autores – as devidas precauções, a entrada ocorreria por meio dos próprios territórios enrijecidos, os quais serviriam, ao menos em um primeiro momento, como uma espécie de apoio. Outra opção, contudo, seria adentrar a cartografia diretamente pelas linhas de fuga, ou seja, justamente por aquilo que, nela, rompe com as estruturas, explode as zonas estratificadas e opera agenciamentos.

[4] A análise de “A Ocupação” que aqui propomos é cartográfica no sentido que propõem Deleuze e Guattari. Trata-se de uma tentativa de apreender os fluxos que subjazem os atos ocupatórios, entendendo-os como potencialmente capazes de ativar a produção de espaços biopotentes em Belo Horizonte. As cartografias geográficas utilizadas serão, assim, tomadas como forma de auxiliar esse processo.

rizoma, diversamente, atua como um processo imanente (linhas), por meio do qual o próprio modelo é revertido – mesmo que no seio desse movimento possam surgir formas próprias de hierarquia [2]. É assim que, se a árvore age como um decalque, uma tradução palpável dos processos rizomáticos, ou ainda, um modelo passível de reprodução, o rizoma, ao desestruturar tais modelos, esboça o que Deleuze e Guattari chamaram de cartografia.

Compor um mapa (ou uma cartografia) não significa, assim, re-produzir ou re-apresentar uma situação já dada, mas, ao contrário, implicar-se em sua própria produção; contribuir, em meio aos seus processos, para o desbloqueio dos fluxos e a conexão das multiplicidades. Diferentemente do decalque, que opera por tradução, estabilizando e neutralizando as multiplicidades, o mapa interfere em seu movimento, age em meio as suas intensidades, potencializando, assim, os agenciamentos. Nas palavras de Deleuze e Guattari, “se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22). Se o decalque extrai imagens estáticas de uma certa realidade, o mapa implica no seu próprio traçado.

Fazer uma cartografia é, portanto, atuar por meio de “performance” e não de “competência”; é agir “entre as coisas”, no plano dos afetos que pedem passagem, e não a partir de figuras já codificadas. Trata-se, por fim, de fazer não árvore, mas rizoma – e de permitir, assim como este, múltiplas entradas e saídas [3].

O termo adquire, portanto, um sentido fundamentalmente diverso daquele que lhe é atribuído no âmbito da geografia, apesar de ter ali a sua origem. Diferentemente da cartografia geográfica, em que territórios tais quais se desenham no campo do visível, o mapa ou a cartografia são aqui entendidos como o estudo das maneiras, invisíveis, com que se agenciam potências ativas de criação e expansão da realidade [4]. Dessa maneira, também os territórios não correspondem, como na geografia, a contornos utilizados para representar fronteiras fixas. Ao contrário, trata-se de todo e qualquer processo de “tomada de forma” de uma ideia, ou, em outras palavras, de sua constituição em “matéria” apenas temporariamente instável, já que apta a sofrer contínuas desterritorializações ou desmanchamentos. Nessa perspectiva, um espaço pode constituir um território, assim como uma língua, uma ideia ou um determinado modo de pensamento.

Finalmente, a cartografia tal como a entendem Deleuze e Guattari (1995) baseia-se no estudo e na problematização das composições (sempre em processo) dos fluxos que constituem um rizoma.

Cartografar um processo seria, nessa perspectiva, não definir, mas apresentar e experimentar, identificar as possibilidades que, nele, um rizoma encontra para se expandir. Trata-se de investigar como, em meio às suas dinâmicas, operam as linhas de segmentaridade duras e flexíveis; reconhecer os momentos em que há enraizamentos e obstruções, os processos de tomada de poder por parte de um significativo, mas também as micro-fissuras, os desvios e os fluxos que os subjazem; salientar os momentos em que diferenças de intensidade promovem desterritorializações absolutas, perceber as linhas de fuga.

Assim, a cartografia só pode ser realizada em situações concretas. Traçar um mapa é habitar um território, desbravar uma realidade que já se apresenta, ela própria, como uma espécie de “mapa móvel”, instável, acêntrico e assignificante. Para tanto, é preciso render-se aos fluxos e, como bem pontua Suely Rolnik (2006), “deixar o corpo vibrar”. Pois não seria precisamente este o desafio dos cartógrafos: dar vazão às intensidades que pedem passagem?

Ora, no caso do estudo de “A Ocupação”, para que a realização de um tal traçado fosse possível, era necessário lançar mão de uma conduta necessariamente diversa daquelas tradicionalmente utilizadas em pesquisas científicas. Era preciso, em outras palavras, encontrar caminhos que se baseassem não na composição a priori de metas (capazes de nos conduzir a determinado resultado), mas na própria experiência do ato e, principalmente, na aceitação das possíveis interferências que tal gesto pudesse ocasionar. É ao afrontamento das diferenças entre uma tal conduta e as metodologias comumente utilizadas na investigação de fenômenos urbanos que dedicaremos o item que se segue.

2. Hódos-metá: o caminho como meta

Segundo Passos, Kastrup e Escóssia,

a metodologia, quando se impõe como palavra de ordem, define-se por regras previamente estabelecidas. Daí o sentido tradicional de metodologia que está impresso na própria etimologia da palavra: metá-Hódos. Com essa direção, a pesquisa é definida como um caminho (Hódos) predeterminado pelas metas dadas de partida. Por sua vez, a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o metá-Hódos em Hódos-metá. Essa reversão consiste numa aposta na

experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado, assumido como atitude.
(PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 10)

Neste item, abordaremos a cartografia sob a ótica dessa reversão metodológica. O nosso intuito é apontar as diferenças entre o que chamamos “percursos cartográficos” e as estratégias científicas nas quais, tal como descrevem Passos, Kastrup e Escóssia (2009), a metodologia impõe-se como palavra de ordem. Trata-se de uma tentativa de encontrar espaço, no campo dos estudos urbanos, para investigações performativas, nas quais o interesse seja voltado para o próprio caminho (Hódos-metá).

Conforme aponta Alfredo Veiga-Neto (1996), o paradigma da ciência moderna baseia-se nas ideias de racionalidade, consciência, sujeito soberano, progresso e totalidade. Segundo o autor, tais princípios, apesar de ainda muito presentes na contemporaneidade, remontam ao longínquo século XVI, quando estudiosos como Descartes, Newton e principalmente Galileu criam, com suas investigações empíricas, as bases da racionalidade científica. Inspirado pelas notáveis descobertas destes pensadores, Auguste Comte toma de empréstimo as diretrizes da Nova Ciência por eles fundada para estruturar, no século XIX, as bases do que veio a se chamar “positivismo”. É principalmente por meio dessa corrente de pensamento que o paradigma científico, antes restrito às Ciências Exatas e da Natureza, consolida-se também no âmbito dos estudos sociais, impondo-se, ao menos na cultura ocidental, como forma hegemônica do saber (VEIGA-NETO, 1996). Assim como os cientistas do século XVI, os positivistas sustentavam que o acesso à “realidade” ou à “verdade” seria possível apenas por meio da análise quantitativa e da observação neutra e repetitiva dos fatos, sendo as demais “formas de conhecimento” imprecisas e, portanto, ilegítimas.

Tais ideias ecoaram de maneira decisiva nas então recém-criadas Ciências Humanas e no próprio Urbanismo, o qual repetiu e, em grande medida, repete ainda hoje, os seus preceitos. É assim que o dispositivo experimental como meio de provar hipóteses, e a própria ideia de diagnóstico como a única via possível para a elaboração destas últimas, apresentam-se, ainda neste momento, como princípios-guia amplamente utilizados para se afrontar os fenômenos urbanos – enquanto estes, por sua vez, parecem relutar cada vez mais (dadas as novas possibilidades aportadas pelas redes digitais) em responder com a esperada exatidão e coerência.

A popularidade de tal procedimento no âmbito urbano deve-se principalmente à ressonância encontrada pelo método científico no chamado Urbanismo Modernista – o qual assume ainda hoje, e especialmente no Brasil, papel de referência. O livro “Urbanismo” (1924), escrito por Le Corbusier com o declarado objetivo de formular “leis” para o estudo da cidade, é um dos mais simbólicos indícios dessa influência. O livro divide-se em três partes, as quais correspondem a cada um dos procedimentos indicados por Galileu: diagnóstico, teorização e experimento.

Na primeira parte, o uso do termo “diagnóstico” mostra-se sintomático. Herdado das práticas higienistas do século XIX – por meio das quais operaram-se movimentos de verdadeira “limpeza social” nos centros urbanos da época – o termo remete à ideia de “doença” e insinua a necessidade de um “tratamento”. Este teria como intuito restaurar uma suposta “saúde” da cidade, ou, em outras palavras, um modelo urbano asséptico, tratado como ideal. O diagnóstico apresenta-se, assim, como prática voltada especificamente para o reconhecimento de deficiências (em sua maioria de ordem técnica) com relação a certo “modelo ideal” – e não ao contrário, para a apreensão de possíveis potencialidades. A segunda parte do livro corresponde à teorização e análise dos problemas “diagnosticados” e à formulação de hipóteses. Finalmente, o “experimento” indica propostas de aplicação prática das teorias.

Observa-se que grande parte dos estudos urbanos de “caráter experimental” realizados atualmente têm como princípio a atestação de hipóteses, formuladas, geralmente, por meio de “diagnósticos”. Por meio destas, após a realização in loco do experimento, são produzidos dados estatísticos, a partir dos quais faz-se uma análise – em geral estritamente quantitativa – observando-se as diferenças e convergências entre as condições apresentadas em cada uma das situações.

A cartografia, de maneira diversa, não pressupõe diagnósticos, hipóteses ou técnicas de averiguação. Como vimos, a ideia que a norteia é, ao contrário, a de “acompanhar processos”, ou, em outras palavras, de seguir “linhas” já em curso, implicando-se no campo de forças que definem as suas trajetórias. A primazia que nas metodologias acima descritas é delegada ao resultado, nesse tipo de prática volta-se, portanto, para o próprio caminho, em meio ao qual mais do que objetivos rígidos ou regras pré-definidas, o que se observa é uma condição de constante abertura.

Ora, para que tal conjuntura de abertura seja possível parece-nos necessário lançar mão de uma atitude necessariamente transversal. É precisamente à tentativa de delineamento de uma tal atitude que nos dedicaremos no item a seguir.

3. Transversalidade e co-produção

A transversalidade é uma dimensão que pretende superar os dois impasses, o de uma pura verticalidade e o de uma simples horizontalidade; ela tende a se realizar quando uma comunicação se efetua entre os diferentes níveis e sobretudo nos diferentes sentidos.
(GUATTARI, 1985, p. 96)

A transversalidade configura, no pensamento de Felix Guattari, um terceiro eixo possível, nem vertical (entendido como hierarquia), nem horizontal (entendido como homogeneização) – que desestabiliza e embaralha as lógicas hegemônicas de organização do campo social, inserindo, em meio ao plano bidimensional que as abriga, uma espécie de coeficiente de desestabilização. Para elucidarmos o funcionamento de tal processo, recorreremos, com base nas ideias de Eduardo Passos e Regina Benevides (2009), à análise de um sistema de coordenadas.

Segundo os autores, podemos considerar a forma hegemônica de organização do socius como um plano cartesiano em que linhas verticais e horizontais produzem-se por meio do rebatimento de variáveis maiores em variáveis menores – e no qual a operação de transversalização opera entre uma e outra direção, desestabilizando-as em prol da emergência de outros tipos de conexão. Em um tal plano, as linhas verticais são formadas por variáveis maiores – homem, adulto, rico, heterossexual – as quais, rebatidas em variáveis menores – mulher, criança, pobre, homossexual – dão origem à linha horizontal. No cerne da constituição desse metro-padrão de equalização das relações sociais temos a expressão de duas lógicas principais: de hierarquização e de corporativismo. A hierarquia encontra-se expressa pela diferenciação entre os dois tipos de linhas (homem x mulher, adulto x criança) entre as quais há uma relação de assujeitamento (as segundas estão assujeitadas às primeiras). Ao mesmo tempo, contudo, observa-se um processo de achatamento das diferenças em prol da constituição de conjuntos homogêneos. Isso ocorre tanto na linha vertical, da qual emerge uma espécie de conjunto ideal (homem-adulto-rico-heterossexual), quanto na linha horizontal, que acaba por configurar, ao contrário, uma sorte de bloco dos “diferentes”.

Entretanto, em meio a essa organização rígida, fragmentos se descolam, gerando processos de transversalização. Nesse movimento, “as

variáveis menores se tornam o meio (medium) de um devir minoritário dotado de potência heterogenética ou de diferenciação (o que Simondon (apud PASSOS, BENEVIDES, 2009, p. 29) designou de energia potencial)” (PASSOS, BENEVIDES, 2009, p. 29). Em outras palavras, tem-se momentos em que a típica dinâmica de rebatimento ou de oposição das variáveis do metro-padrão dá lugar a um movimento de caotização por meio do qual novos arranjos do socius são potencialmente produzidos [5].

Voltemo-nos, com isso, ao delineamento do plano de transversalidade a partir da perspectiva da prática cartográfica. A pergunta que nos colocamos é: como a cartografia pode nos ajudar a acessar os momentos quentes de uma dada rede, de forma a expandir a energia potencial dos seus devires minoritários?

Tomemos tal pergunta sob a ótica específica do estudo de “A Ocupação”. Para que conseguíssemos abarcar os possíveis vetores de desarranjo do status quo presentes em meio ao ato era preciso, antes de mais nada, assumirmos uma postura que possibilitasse o acesso, ainda que incipiente, ao plano das forças coletivas que o constitui. Para isso, era necessário proceder a um tipo de análise alternativa tanto ao modelo vertical/hierárquico – em que o pesquisador analisa o objeto de cima para baixo – quanto ao modelo horizontal/homogeneizante – em que as dinâmicas em questão são tomadas da perspectiva de um fechamento identitário. Era preciso, em outras palavras, assumir uma abordagem ela própria transversal, por meio da qual a produção-investigação se desse a partir da implicação de pontos de vista variados.

Passos e Eirado (2009) abordam a transversalidade a partir desse viés. Com base nas teorias desenvolvidas por Felix Guattari, os autores consideram tal conceito a partir da perspectiva da comunicação e, mais especificamente, como relativa à emergência de um plano comunicacional ampliado entre sujeitos e grupos [6].

O que eles denominam quanta de transversalidade refere-se, assim, ao “grau de abertura” apresentado por determinada dinâmica comunicacional intra ou intergrupal. Esses quanta podem variar de um nível mínimo (expresso, em um processo comunicativo, pela hegemonia de um ponto de vista proprietário) até um máximo (em que a experiência comunicacional “encarna” as próprias flutuações do plano de comunicação), passando por níveis intermediários marcados pela emergência de pontos de vista múltiplos e não proprietários.

[5] Segundo Passos e Benevides, a estes movimentos de desarranjo Guattari deu o nome de “caosmose”. Cf. (I) PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCOSSIA, Liliana. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009; (II) GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992.

[6] Ao formular o conceito na década de 1964, Guattari o descreve como referente ao aumento dos quanta comunicacionais entre sujeitos e grupos em uma instituição: uma espécie de tentativa de ir sempre do Uno ao coletivo, entendendo o coletivo não como agrupamento homogêneo, mas como terreno marcado pelas diferenças. Cf. PASSOS, Eduardo; BENEVIDES, Regina. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCOSSIA, Liliana da. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2009, p. 17-31.

Se considerada do ponto de vista da prática cartográfica, tal ideia configura uma possível referência para a constituição, em meio à investigação-percurso, de um plano atravessado, no qual a primazia do ponto de vista do observador dá lugar à emergência de um plano compartilhado por vozes múltiplas.

Segundo os autores,

a transversalidade como princípio metodológico dá direção a uma experiência de comunicação que faz variar os pontos de vista, mais do que aboli-los. Na verdade, trata-se da possibilidade de habitar os pontos de vista em sua emergência, sem identificação e sem apego a qualquer um deles. (...) Ser atravessado pelas múltiplas vozes que perpassam um processo, sem adotar nenhuma como sendo a própria ou definitiva conjurando o que em cada uma delas há de separatividade, historicidade e fechamento tanto ao coletivo quanto ao seu processo de constituição. (EIRADO; PASSOS, 2009)

É nesse sentido que propusemos tomar a transversalidade como ethos da prática cartográfica, considerando-a como caminho para a emergência de uma dinâmica investigativa ela própria conjunta. Se, na perspectiva dos autores, tal ideia “deve ser pensada sob a base de uma comunidade, ou seja, de um ser-comum” (EIRADO; PASSOS, 2009), a nossa proposta foi pensá-la como referente à criação do que chamamos “plano de co-produção” no seio da própria pesquisa. Foi assim, finalmente, que intentamos acessar possíveis vetores de transversalização – ou, dito de outro modo, de desestabilização dos eixos hegemônicos do socius – presentes em “A Ocupação”: a partir de uma sua abordagem ela mesma coletiva e transversal. Para tanto, utilizamos dois recursos principais, os quais encontram-se delineados a seguir: a realização de três pequenas assembleias – às quais chamamos Roda de Conversa #1, #2 e #3 – e a construção do que denominamos “Diagrama Espaço-Tempo-Processo”.

3.1 Roda de conversa

A Roda de Conversa surgiu como estratégia do Grupo de Pesquisa Indisciplinar (Escola de Arquitetura da UFMG) em 6 de novembro de 2014. Nesta data foi realizada uma primeira experiência que, com o objetivo de gerar conteúdo para a escrita conjunta de um artigo acadêmico, envolveu diversos integrantes de movimentos culturais e sociais da cidade.

As três Rodas de Conversa que integraram a dissertação em questão foram realizadas entre 2014 e 2015, com base no aprendizado adquirido com essa primeira experiência. O seu objetivo foi o de reunir pessoas envolvidas em “A Ocupação” para uma discussão aberta a respeito das percepções e questões surgidas em meio aos seus processos. A ideia era, em outras palavras, criar condições para que a produção de conhecimento a respeito do ato fosse feita, assim como este, de maneira colaborativa.

Por isso o formato de Roda, e não de entrevista. O objetivo não era alimentar um ponto de vista (no caso, o de quem escreve) com outros, expressos um a um por meio de conversas bilaterais. Mais do que isso, tratava-se de gerar condições para a emergência de um plano compartilhado, em que pontos de vista variados pudessem afetar-se mutuamente. Ao invés de recolher dados, esperou-se, assim, produzi-los transversalmente – tentando ampliar as condições de comunicação para além de uma verticalidade hierárquica ou uma horizontalidade homogeneizante.

A Roda de Conversa #1 foi realizada na tarde do dia 8 de dezembro de 2014, na área do baixio do Viaduto Santa Tereza, e contou com a presença de Silvia Andrade, Gabriel Murilo, Drica Mitre, Cléssio Cunha e Thálita Motta. A Roda de Conversa #2 realizou-se no mesmo local, no dia 19 de dezembro de 2014 e teve como participantes Gabriel Murilo, Francisco Cereno, Thálita Motta e PG Rocha. A terceira e última Roda de Conversa foi realizada em 27 de janeiro de 2015, no Viaduto Santa Margarida, no Barreiro [7]. Trata-se do local de ocorrência da quinta edição de “A Ocupação”, em 14 de dezembro de 2013. Dela participaram cinco das pessoas envolvidas na articulação do ato: João Paiva, Isabela, Juliana, Pedro e David Narvaez (responsável também pelos registros fotográfico e audiovisual do encontro). A ideia, com tal Roda, era percorrer os desvios territoriais realizados pela própria “A Ocupação”, adentrando o universo de grupos que passaram a fazer parte do movimento após a realização de sua primeira edição no Viaduto Santa Tereza.

O conteúdo sonoro registrado durante os três encontros foi transcrito pela autora e compartilhado com os demais participantes por meio da plataforma GoogleDocs. A ideia era que cada um deles pudesse intervir livremente em suas falas, completando ou reelaborando as informações presentes no registro oral. O material resultante dessa dinâmica, incluído na íntegra como Apêndice da Dissertação, foi utilizado em diversos trechos do texto – de maneira entrecruzada a considerações da própria autora, fatos históricos e citações teóricas utilizadas para a abordagem do ato.

[7] O Barreiro é uma das nove regionais do município de Belo Horizonte. Localizada em sua porção sudoeste, a região faz limite com os municípios de Contagem, Ibirité, Brumadinho e Nova Lima. Conforme levantamento do Censo 2010, ela é formada por 54 bairros, 18 vilas, possui 70 mil domicílios e 283.544 habitantes (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2015).

[8] O diagrama em questão é fruto de um trabalho de co-produção do grupo de pesquisa Indisciplinar e contou com a colaboração dos pesquisadores Marília Pimenta, André Victor Ramos e da estudante Ana Cecília Souza. A sua execução ocorreu transversalmente aos projetos de pesquisa desenvolvidos pelo grupo e integrou as ações de extensão empreendidas pelo eixo “Cultura e Território”.

[9] As cores da legenda foram pensadas não apenas como instrumentos de identificação, mas também como elementos simbólicos. O amarelo, por exemplo, foi utilizado para identificar os “Protestos” (ocorridos na cidade em junho de 2013) por ser a cor-símbolo do Comitê dos Atingidos pela Copa. Já a cor laranja foi usada para a identificação das “Manifestações Culturais de Resistência” por ser a cor-símbolo do movimento “Fora Lacerda”, importante exemplar de tais experiências na cidade. Com o uso de tais cores pretendemos nos aproximar das lutas emplacadas por tais atores – a partir do reconhecimento de que tais lutas se dão, em grande medida, também por meio de tais símbolos.

10. A Legenda de Cores foi desenvolvida com a colaboração da pesquisadora e estudante de arquitetura Marília Pimenta.

Img. 1 Legenda de Cores. Fonte: própria autora [10]

3.2 Diagrama Espaço-Tempo-Processo⁸

O Diagrama Espaço-Tempo-Processo é a base a partir da qual desenvolveu-se o trabalho de “rastreo” empreendido no segundo eixo do trabalho em questão, denominado “Rastros”. Para a sua concepção partimos da análise das próprias dinâmicas de “A Ocupação” e da tentativa de, desviando-nos da redução de seu conteúdo a um sistema pré-definido de códigos e representações, desenvolvermos um tratamento ele próprio heterogêneo. A ideia era criar, para isso, uma espécie de composição entre os seus espaços, tempos e processos.

Iniciamos o trabalho pela construção de uma legenda (imagem 1), por meio da qual cada ator-processo identificado no ato assumiria uma cor própria [9]. Foi com base neste sistema de identificação que desenvolvemos, posteriormente, os três elementos que formariam, juntos, o diagrama: as Linhas Textuais (imagem 2), os Mapas (imagem 3) e a Linha do Tempo (imagem 4). As Linhas Textuais foram inseridas à margem esquerda de cada uma das páginas do eixo “Rastros”, dando a ver as dinâmicas abordadas em cada uma de suas partes. Os Mapas, por sua vez, foram colocados pontualmente em meio ao texto, e tiveram por objetivo localizar territorialmente tais processos. A Linha do Tempo, finalmente, foi incluída ao fim do referido eixo, configurando uma espécie de referência temporal para os assuntos abordados.

As cores funcionam como elo de conexão entre as diversas partes do Diagrama: a cor laranja que aparece nos Mapas indicando os espaços de atuação das “Manifestações Culturais de Resistência”, por exemplo,



processo. A sua transposição, em cortejo, de uma ocupação a outra, configurou um gesto fortemente simbólico de conexão entre ambos os atos”.

Figura 15: Bandeirão “ônibus sem catraca” na Câmara Municipal de Belo Horizonte



Fonte: MÍDIA NINJA, 2013.

No que se refere aos pontos de confluência entre a **Ocupação da Câmara** e a **Ocupação**, um momento anterior ao de realização do cortejo entre um e outro movimento precisa, contudo, ser destacado. Trata-se da própria ocasião em que se decide, dentro desta primeira, pela realização da última: a Reunião Extraordinária da Assembleia Popular Horizontal – ocorrida no dia 2 de julho.

Na ocasião, os integrantes do **Comitê Popular de Arte e Cultura**, e de cada um dos dez Grupos Temáticos que compunham, à época, a **Assembleia Popular Horizontal** reuniram-se em meio ao jardim da Câmara, a fim de destacar pautas prioritárias dos **protestos** a serem abarcadas, naquele momento, pelo grupo (Figura 16). Ora, foi justamente neste momento, especificamente nas discussões realizadas pelo Comitê, que, como descrito no texto publicado em 5 de julho na **Fanpage A Ocupação no Facebook** (ver Figura 04), que “O Evento”, então previsto para realizar-se no baixio do **Viaduto Santa Tereza** pelo coletivo **Família de Rua** e os alunos da **Disciplina UNI 009 Cartografias Críticas** da Escola de Arquitetura da UFMG – voltada para a análise dos possíveis efeitos gentrificatórios do programa urbanístico **Corredor Cultural Praça da Estação** – foi amplificado, dando origem a **A Ocupação**.

⁶³ Voltaremos a abordar este ponto no item 2.14 do presente trabalho.

Figura 16: Reunião do Comitê Popular de Arte e Cultura na Ocupação da Câmara em 2 de julho de 2013



Fonte: ASSEMBLEIA POPULAR HORIZONTAL, 2013.

Voltaremos a este ponto mais adiante. Antes disso é preciso desenredar as muitas linhas que aqui confluem. Referentes aos diversos **ambientes, atores e processos** pelos quais **A Ocupação** permeia, elas revelam que o ato, apesar de intrinsecamente conectado aos Protestos ocorridos em junho – e à **Ocupação da Câmara**, que é um de seus desdobramentos – abrange diversas outras pautas, algumas das quais lançadas muito antes de sua eclosão. De forma a fazer-nos compreender, propomos um recuo no tempo, mais especificamente ao início do ano de 2013, época em que o Programa Corredor Cultural da Praça da Estação, ao ser apresentado publicamente pela Fundação Municipal de Cultura, torna-se uma das principais pautas de discussão dos movimentos sociais e culturais da cidade.

2.3 Programa Corredor Cultural da Praça da Estação

O Programa “Corredor Cultural Estação das Artes”, posteriormente denominado “Corredor Cultural da Praça da Estação”⁶⁴, havia sido instituído pela Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte (FMC) ainda no fim de 2012. Criado com o intuito de

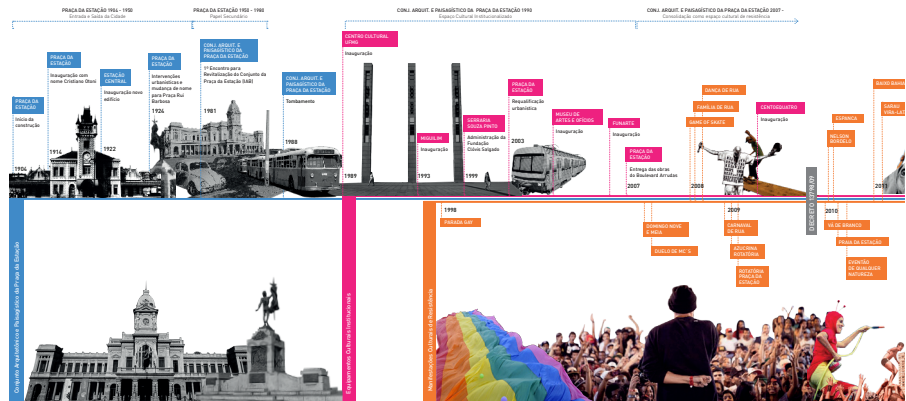
⁶⁴ Desde a sua apresentação inicial, o nome do programa sofreu diversas alterações. De “Programa Corredor Cultural Estação das Artes”, este alterou-se, já nas primeiras reuniões públicas, para “Programa Corredor Cultural Praça da Estação”, e, mais recentemente, para “Programa Zona Cultural Praça da Estação”.

Img. 2 Linhas Textuais .
Fonte: própria autora [11]

[11] As Linhas Textuais foram desenvolvidas em colaboração com a pesquisadora e estudante de arquitetura Marília Pimenta.

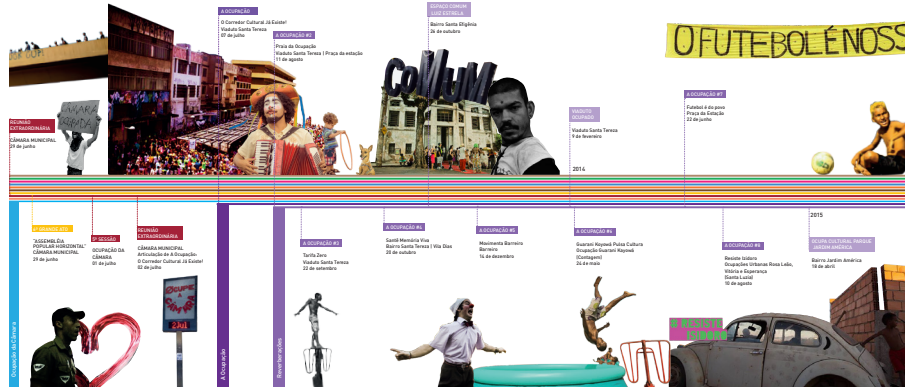
Img. 4 Linha do Tempo.
Fonte: própria autora [13]

[13] A Linha do Tempo foi desenvolvida com a colaboração da pesquisadora e estudante de Arquitetura Marília Pimenta, do pesquisador e estudante de design André Victor Ramos e da estudante de design Ana Cecília Souza.



Img. 3 Mapas. Fonte: própria autora [12]

[12] Os Mapas foram desenvolvidos com a colaboração da pesquisadora e estudante de Arquitetura Marília Pimenta.



aparece também na Linha do Tempo e nas Linhas Textuais, sinalizando a presença desse mesmo ator-processo. No caso da Linha do Tempo tal presença refere-se a uma ordem temporal, isto é, indica em quais períodos do processo analisado as “Manifestações Culturais de Resistência” mostram-se atuantes. No caso das Linhas Textuais, a sua presença indica que estamos percorrendo, ao longo do texto, a respeito de processos nos quais as “Manifestações Culturais de Resistência” encontram-se de alguma forma implicadas.

Tomemos o caso das Linhas Textuais. Se analisarmos o seu papel a partir do conteúdo da escrita veremos que estas funcionam como uma espécie de “fator de referenciamento”. Isto equivale a dizer que, mesmo que o texto não corresponda a uma ordem cronológica ou siga uma lógica necessariamente voltada para a posição espacial das “Manifestações”, tanto uma quanto a outra poderão ser convocadas: basta que o leitor identifique as cores das Linhas Textuais e as compare com aquelas da Linha do Tempo e dos Mapas. Nessa operação, as informações antes supostamente “soltas” no texto, podem ser re-situadas, por parte do leitor, em uma espécie de quadro de referência: sabe-se, ora, de onde e de quando se está falando.

Tal processo funciona também ao inverso. Se partirmos da perspectiva da Linha do Tempo e do Mapa, nos quais os atores-processos encontram-se sistematicamente enquadrados e referenciados, as Linhas Textuais funcionam como uma espécie de “agente desestabilizador”. Em outras palavras, ao direcionar, por meio das cores, os atores-processos antes presos a amarras cronológicas-espaciais a uma escrita em grande medida fragmentária, propensa a ritmos variados (relativos, em muitos casos, mais à experiência afetiva do que a qualquer outro fator regulatório), elas operam de modo a “caotizar”, por assim dizer, a regularidade da Linha do Tempo e do Mapa.

4. Notas finais

Se com este artigo o nosso objetivo foi sugerir alternativas não “arborescentes” ao estudo dos fenômenos urbanos contemporâneos, é porque acreditamos não haver qualquer razão para pensarmos os seus caminhos tortuosos por meio de linhas retas ou “árvores”. Parece-nos mais assertivo, ao contrário, pensá-los por meio de seus desvios e de suas dimensões cambiantes, pelas linhas que neles se ligam, se alastram, se confundem e através das quais as suas conexões se multiplicam. No estudo de “A Ocupação”, o nosso desafio foi precisamente este: empreender formas de “apresentação” ou “experimentação” que, mesmo que de maneira incipiente, fossem

capazes de ativar intensidades por meio das quais as dinâmicas do ato pudessem continuar a reverberar.

Para isso, os conceitos rizoma, Hódos-metá e transversalidade funcionaram, juntos, como uma sorte de baliza. Foi a partir desse conjunto teórico fragmentário que construímos as táticas investigativas utilizadas ao longo do percurso – as Rodas de Conversa e o Diagrama Processo-Espaço-Tempo. Pensadas, antes de mais nada, como exercícios conectivos, tais táticas tiveram como objetivo abrir caminhos para que entrecruzamentos contínuos se operassem entre os territórios engendrados pelo ato. Se no presente artigo nos empenhamos em retomá-las, foi na expectativa de contribuir para a busca – cada vez mais urgente – por estratégias que, ao invés de renderem-se a um simples “achatamento” da multiplicidade característica dos fenômenos urbanos contemporâneos, considerem-na como elemento-chave para a construção de discursos a seu respeito.

REFERÊNCIAS

- BERQUÓ, Paula. **A ocupação e a produção de espaços biopotentes em Belo Horizonte**: entre rastros e emergências. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, 2015, 507 f.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Editora 34: São Paulo, 1995 (1980).
- GUATTARI, Felix. **Revolução molecular**: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose**. Um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992.
- PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCOSSIA, L. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- PELBART, P. P. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2011.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.
- VEIGA-NETO, Alfredo. Olhares... In: COSTA, Marisa (org.). **Caminhos investigativos**: novos olhares na pesquisa em educação. Porto Alegre: Mediação, 1996, p.19-35.

***Paula Bruzzi Berquó** é graduada em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG (2013), mestre pelo Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG (2015), mestranda em História e Filosofia da Arte na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.



ENTRESPAÇOS: CARTOGRAFIAS DE UMA PESQUISA-INTERVENÇÃO

BETWEENSPACES: RESEARCH-INTERVENTION CARTOGRAPHIES

Maria Luísa Nogueira*, Jardel Silva*, Deborah Oliveira*, Filipe Souza*, Gabriela Faria*

Resumo

A cidade se apresenta como espaço de produções éticas, estéticas e políticas. Nesse cenário, como pensar a relação espaço e subjetividade? Apresentamos neste texto a intervenção Entrespaços, parte integrante de um projeto de pesquisa multidisciplinar realizado no período entre 2013 e 2015. Neste processo, desenvolvemos duas Oficinas de Intervenção Urbana, realizadas na cidade de Belo Horizonte (BR) e Poitiers (FR), tendo como ponto de partida experiências de deriva, inspiradas nos Situacionistas, bem como outros recursos poético-políticos usados para detonar processos expressivos e de reflexão sobre a temática em questão. Relatamos o processo de criação de Oficina, bem como os pontos teóricos iniciais e parciais atravessados. Colocamos em foco a questão do tensionamento da relação entre Ciência e Arte. Entendemos que a nossa produção de conhecimento segue na contramão dos receituários metodológicos hegemônicos, por admitirmos o caráter inventivo fundante de uma Ciência-Saber Arte, mas reconhecemos também as dificuldades de se conferir um rigor técnico com o qual pudéssemos mensurar o que nosso trabalho havia nos apresentado. E é diante dessas circunstâncias que voltamos a nos debruçar em memórias, imagens, escritos e conversas que pudessem cartografar esse percurso caminhado até aqui, por meio deste relato de experiência.

Palavras-chave: cidade; espaço; subjetividade; intervenção urbana; metodologia de pesquisa.

Abstract

The city presents itself as a space for ethical, aesthetic and political productions. In this scenario, how to think the relation between space and subjectivity? In this text is presented the Entrespaços intervention, part of a multidisciplinary research project carried out between 2013 and 2015. During this process, we led two Urban Intervention Workshops, held in the city of Belo Horizonte (BR) and Poitiers (FR), with the starting point of drift experiences, inspired by the Situationists and other poetic-political resources used to unleash expressive processes and reflections on the subject in question. Now we describe the creation process of the workshop, as well as the initial and partial theoretical views traversed. We bring into focus the tensioning relationship between Science and Art. We believe that the production of knowledge we propose goes against the hegemonic methodological prescriptions, by admitting the inventive founding character of a Science-Knowledge Art; but we also recognize the difficulties in granting a technical severity with which we could measure what our work has displayed. It is through this experience report and under these circumstances that we return to dwell in memories, images, records and conversations that could map the path traversed.

Keywords: city; space; subjectivity; urban intervention; research methodology.

1. A experiência de pesquisa

Habitar a cidade não sem, antes, se perguntar: como a cidade me afeta? Como a cidade me habita? Aqui, esses pronomes oblíquos são ponto de partida, partes de uma metodologia que foi se criando com a própria experiência de pesquisa. Nosso objetivo era compreender a relação espaço e subjetividade, dois objetos que são inapreensíveis de modo estático. Assim, concordando com Cássio Hissa, entendemos que “pesquisar é construir cartografias para além dos lugares representados pelos croquis, fazer percursos e mapeamentos enquanto se faz a trajetória” (2013, p. 45).

A experiência urbana em nossa contemporaneidade tem suscitado inúmeras questões importantes. Sejam as disputas simbólicas e materiais que cotidianamente são travadas pelos diferentes grupos, ou pelo efervescente movimento de ocupar a cidade, evidenciando sua condição de espaço democrático de direitos, é possível perceber através de pensadores como David Harvey e Henri Lefebvre o quanto é urgente pensar e intervir na cidade, para além do saber dos especialistas-planejadores-burocratas, entrando em contato com as produções sensíveis – essas vozes dissonantes que enriquecem o viver em comum – e que tanto nos intrigam.

Em nossa pesquisa, ao propormos o desafio de experimentar a cidade por uma lógica contrária à hegemônica, que tem se revelado excludente e segregadora, fez-se necessário perceber a serendipidade inerente aos encontros que as ruas nos proporcionam. Para Lefebvre (2008), a cidade precisa ser tomada como objeto e entendida como um espaço para as contradições e diferenças, “o espaço não é apenas organizado e instituído. Ele também é modelado, apropriado por este ou aquele grupo, segundo suas exigências, sua ética e sua estética, ou seja, sua ideologia” (LEFEBVRE, 2008, p. 82).

Sendo assim, nesse ambiente de disputas ideológicas, éticas e estéticas, começamos a nos organizar enquanto coletivo de pesquisa e intervenção Entrespaços em dezembro de 2013, quando os interessados em formar esse coletivo se reuniram para falar dos seus desejos enquanto artistas e pesquisadores. Começamos cheios de questões, mas sem o compromisso de encerrar, em nossas ações, as suas respostas. Para nós, era importante “pensar a pesquisa como um dialógico exercício de arte” (HISSA, 2013, p. 41). Essa relação ciência-arte, pouco convencional, apresenta-se, para nós, não por serem esses saberes superiores e infalíveis, ao contrário, por serem dois campos de pensamento e ação marcados pela invenção e pela desestabilização que são, por sua vez, ingredientes da experiência de produção de subjetividades. Assim, nosso processo de pesquisa buscou partir de uma ciência inventiva, que não se satisfaz no uso de receitas metodológicas, mas que buscava a produção do saber no próprio experimentar.

Essa postura nos trouxe riscos em alguns momentos, principalmente naqueles em que nos dávamos conta de que estávamos lançando pontos fora da reta, ou seja, fazendo ciência contracorrente, fora dos moldes cartesianos. A questão forte que emergiu depois de um tempo de experimentação foi: como legitimar a nossa experiência de pesquisa? Havíamos traçado diversos vetores de ação e construído reflexões transdisciplinares, mas não sabíamos o que elas significavam e, tampouco, como sistematizar o vivido.

Jorge Larrosa Bondía, em artigo sobre a experiência e o saber da experiência, relembra-nos que “tanto nas línguas germânicas, como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo” (2002, p. 25). Fomos percebendo com o tempo que “toda pesquisa inventa um projeto” e que ele é “uma representação do que é movente, por natureza.” (HISSA, 2013, p. 53-54). Com isso, encorajados por Gonçalo M. Tavares – que em Breves notas sobre a ciência nos conta: “tu não usas uma metodologia. Tu és a metodologia que usas” (2006, p. 62) – acreditamos que a melhor postura era assumir esses riscos e ir descobrindo com o tempo o que estávamos produzindo.

2. As escolhas metodológicas

Em dezembro de 2013, realizamos uma primeira deriva coletiva no centro da cidade de Belo Horizonte (MG), que consistia em caminhar em bando seguindo o ritmo de alguma outra pessoa na rua. A inspiração para essa prática surgiu da experiência da Internacional Situacionista [1], bem como de escritos de Lefebvre, como “Seen from the window” [2]. Reconhecemos, em acordo com a análise de Carlos Fortuna (2008, p. 16), que foi com Henri Lefebvre e os Situacionistas, a partir das décadas de 1960/1970, que o “aprofundamento da análise reflexiva sobre a cidade” passou a incorporar o olhar das ruas e do cotidiano. Desse modo, buscamos traçar trajetórias teórico-metodológicas que favorecessem esse olhar.

Na perspectiva situacionista, a deriva, esse caminhar solto pela cidade é entendido como

uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissoluvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e passeio.
(JACQUES, 2003, p. 87)

A deriva, ao longo de todo o nosso processo de criação e experimentação, foi uma das técnicas mais utilizadas por percebermos a instauração de uma nova temporalidade, diferente do ritmo cotidiano

[1] Trata-se de um coletivo poético-político que teve visibilidade na cena europeia nos anos 60, formado por pensadores, militantes e artistas de várias nacionalidades e diversos perfis estéticos. Os nomes mais conhecidos são Guy Debord, Constant Nieuwenhuys e Raoul Vaneigen.

[2] Seen from the window (LEFEBVRE, 2004) é um ensaio em que ele compreende a si mesmo como sujeito observador da cidade para alcançar uma perspectiva em que se percebe como parte da cidade, ou, como sugerem Eleonore Kofman e Elizabeth Lebas, tradutoras para a língua inglesa da compilação Writings on Cities com textos de Henri Lefebvre: “partindo de sua posição como sujeito e seu corpo, ele alcança o movimento do mundo fora dele e liga os dois”.

acelerado. Essa ruptura se dava a partir da contraposição aos usos pré-definidos que o capitalismo neoliberal instituiu (SILVA, 2008).

Atualmente, a deriva parece ter retornado ao cenário acadêmico como estratégia metodológica inovadora. Contudo, é preciso cuidado para que seu uso não seja caricatural ou anacrônico. Isto é, ao trabalhar com a deriva situacionista não se pode fazer exatamente uma deriva situacionista. A deriva não foi desenvolvida pelos Situacionistas como instrumento metodológico para pesquisa.

Os Situacionistas buscaram, de certa forma, avançar no ready-made urbano dos Surrealistas, procurando encaminhar continuidade e radicalidade às propostas Dadaístas e Surrealistas. Não apenas retomar esses projetos, mas superá-los, de modo a realizá-los de forma melhorada: a arte, a política, a vida. A deriva é um exemplo disso, na medida em que essa exploração da cidade, com elaboração de mapas detalhados, reflexivos, afetivos, é uma espécie de resposta sistematizada ao aspecto pessoal – subjetivo – da produção surrealista. A deriva era uma técnica para construção de outra realidade urbana, não apenas para entrar em contato com as surpresas da cidade, como faziam os Surrealistas. Ainda que se possa identificar certo refinamento ou sofisticação, inclusive em termos de objetividade, na proposta situacionista, em contraste com seus antecessores, podemos afirmar que a Psicogeografia não serve para “medir o impacto emocional do espaço urbano”, conforme sugere Merlin Coverley [3]. Portanto, parece interessante ceder a essa provocação e reconhecer que, de certa forma, os situacionistas apresentaram poucos exemplos efetivos de suas práticas psicogeográficas. Como um modo de experimentar-pensar-andar essas questões, organizamo-nos, ao longo de 2014, enquanto coletivo.

uma ou várias pessoas que se dediquem à deriva estão rejeitando, por um período mais ou menos longo, os motivos de se deslocar e agir que costumam ter com os amigos, no trabalho ou no lazer, para entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar.
(JACQUES, 2003, p. 87)

Encontrávamo-nos todas as segundas-feiras, quando realizaríamos experimentações no espaço da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e de outros espaços da cidade de Belo Horizonte. Como exercício de horizontalidade, a cada encontro, um integrante ministraria uma oficina, cujo tema teria uma única regra: dialogar com as nossas discussões teóricas sobre espaço, subjetividade e arte.

Durante o processo, talvez ainda não nos déssemos conta de que oficinas artísticas pudessem ser uma tecnologia de pesquisa e intervenção. Visitando a experiência de pesquisa “ArteUrbe: oficinas estéticas com jovens da/na cidade”, realizada em Florianópolis (SC),

[3] “For measuring the emotional impact of urban space” (COVERLEY, 2010, p. 24).

pudemos perceber essas oficinas como um potente dispositivo de intervenção, cujos exercícios propostos intervêm na maneira de nos relacionarmos com a cidade, com os outros e com nós mesmos. É uma possibilidade de “provocar mudanças nos modos de olhar a cidade e nela habitar, modificações estas que, mediadas pela arte, estão inexoravelmente conectadas com processos de reflexão de questões éticas e políticas mais amplas” (ZANELLA; BRITO; CARVALHO; ROZENFELD, 2014, p. 220).

Virgínia Kastrup, em artigo sobre a aprendizagem a partir da obra de Deleuze, discute que a arte no processo de aprendizagem se desenvolve “numa tensão permanente entre a invenção de problemas e a solução de problemas” (2005, p. 1280). As nossas oficinas eram construídas justamente a partir de questões: Como estudar a relação cidade e subjetividade? Como desembulhar tempos e usos que moram na cidade? Como recolher imagens e vozes que se misturam ao ruído urbano? Como os processos sociais impactam os modos de produção do espaço e subjetividade?

Entendemos a subjetividade como uma produção sócio-histórica, parte dos processos que foram se transformando ao longo do século XX.

a subjetividade se produz na relação de forças que atravessam o sujeito, no movimento no ponto de encontro das práticas de objetivação pelo saber/poder com os modos de subjetivação: formas de reconhecimento de si mesmo como sujeito da norma, de um preceito, de uma estética de si.

(PRADO FILHO; MARTINS, 2007, p. 17)

Entendendo a oficina como espaço de intervenção, temos então que “a aprendizagem surge como processo de produção da subjetividade, como invenção de si. Além disso, a invenção de si tem como correlato simultâneo e recíproco, a invenção do próprio mundo” (KASTRUP, 2005, p. 1277). E é o que iremos conferir agora.

3. O encontro com a cidade

No começo de 2014, havíamos recebido um convite para participar do Festival À Corps de dança e performance em Poitiers (FR). Dadas as circunstâncias, propusemo-nos a elaborar, a partir dos nossos encontros, um material que posteriormente viesse a ser a oficina Entrespaços, que seria oferecida em Poitiers. Esta oficina, de modo geral, iria conjugar várias de nossas experimentações.

Realizamos, então, cinco encontros entre fevereiro e março daquele ano, sendo orientados pelas questões que a cidade nos colocava. Os encontros foram organizados da seguinte forma:

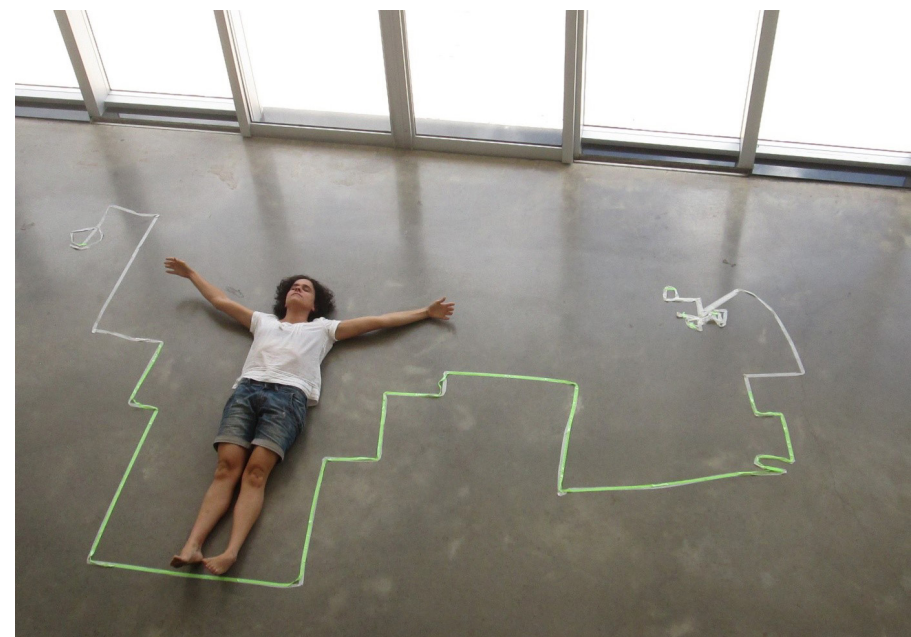
a) primeiro encontro ou “O Caminho das Pedras”: Oficina realizada no jardim da Escola de Música da UFMG. Foram trabalhados alguns jogos teatrais de ocupação de espaço, explorando elementos como a percepção e a consciência corporal. Nesse dia, trabalhamos com algumas pedras. Em duplas, um parceiro colocava algumas pedras em partes do corpo do colega, a fim de trazer-lhe uma nova atenção para aquele ponto. Territorializar nossos corpos a partir das pedras e de seu peso e temperatura, demarcar com elas alguns pontos – centros de atenção. Os participantes compuseram também imagens a partir da seguinte provocação: se vocês fossem um ponto turístico da cidade, como seria o seu cartão-postal?;



Img. 1 Primeiro Encontro ou O Caminho das Pedras. Fonte: arquivo dos autores, 2014

b) segundo encontro ou “Os Ritmos Cotidianos”: Oficina realizada no saguão do Centro de Atividades Didáticas 2 (CAD2) da UFMG. Durante as atividades, fizemos alguns exercícios corporais da Yoga, alongamentos e em seguida trabalhamos com fitas adesivas, traçando no chão a trajetória que tínhamos desenhado pela cidade desde o momento de acordar até aquele encontro. Esse era um exercício para trabalharmos a memória, para lançar luz à mobilidade e aos lugares de passagem. Em seguida, traçamos com fitas adesivas coloridas os trechos que atravessamos desacelerados, pensando também nos ritmos que imprimimos em nossas travessias pela cidade;

Img. 2 Segundo Encontro ou Os Ritmos Cotidianos. Fonte: arquivo dos autores, 2014



c) terceiro encontro ou “A Cidade Habita Memórias”: Oficina realizada no centro da cidade de Belo Horizonte. Neste dia, recebemos um mapa retirado do aplicativo Google Maps, que delineava a seguinte cartografia: Região Hospitalar, em Santa Efigênia, Parque Municipal, Av. Afonso Pena, Praça Sete e Praça da Estação. Essa deriva seria guiada pelas memórias suscitadas por esses espaços, além de identificarmos neles, por meio de cores colocadas nos mapas individuais, seus pesos e levezas;

Img. 3 Terceiro Encontro ou A Cidade Habita Memórias. Fonte: arquivo dos autores, 2014



d) quarto encontro ou “A Cidade-Mercadoria dos Cartões Postais”: Oficina realizada no centro da cidade de Belo Horizonte. Nós nos encontramos no Centro Cultural da UFMG (CCult) e, ali, recebemos a orientação de que deveríamos encontrar algum Cartão Postal e verificarmos, na cidade, a correspondência dessas imagens com as realidades que encontraríamos;



Img. 4 Quarto Encontro ou A Cidade-Mercadoria dos Cartões Postais. Fonte: arquivo dos autores, 2014

e) quinto encontro ou “Teias Urbanas”: Oficina realizada no CCult UFMG. As atividades, desse dia, consistiram em jogos teatrais em uma sala do Centro Cultural, onde trabalhamos a relação com o outro a partir de caminhadas coletivas e em duplas. Um momento de pensar em como agem as coletividades. No segundo momento, tínhamos alguns novos de lá que serviram de dispositivo para desenhar no espaço nossos trajetos afetivos, enrolando-nos uns aos outros e a outras pessoas e coisas na praça Rui Barbosa.

De um modo geral, o que foi possível perceber, foi que estes cinco encontros não só reuniam elementos centrais de nossos questionamentos – peso-leveza, ritmos, memórias, cidade-mercadoria, entrelaçamentos – como os colocavam em relação. Era comum, inclusive, de uma oficina ser uma resposta às questões que tinham surgido na semana anterior. Como vemos, “a experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção” (BONDÍ, p. 19, 2002). E, ao longo desses encontros, compartilhávamos a sensação de que o espaço das oficinas proporcionava um contra-fluxo no ritmo cotidiano com o qual estávamos acostumados, ou seja, era uma interrupção, uma abertura para a experiência e produção de conhecimento sobre nós mesmos e a cidade. A partir dessas vivências, em reunião, discutíamos o que havia

[4] Uma das integrantes da pesquisa, Mariana Rosa Soares (à época, acadêmica de Psicologia da PUC Minas), confeccionou um caderno artesanal onde colocávamos nossos registros de sensações e percepções de pesquisa. A cada semana, esse Protocolo ficava sob responsabilidade de algum dos membros do Coletivo.

[5] O Tumblr se configurou como mais um espaço de inscrição dos nossos trajetos e afetos: <http://entrespacos.tumblr.com/>.

[6] Entrevista realizada por Joaquim Barbosa (2010, p. 91), em Brasília, no Encontro da Associação Francófona Internacional de Pesquisa Científica em Educação (Afi-se), cujo tema central são os diários de pesquisa ou jornais de pesquisa como Remi Hess coloca, e que segundo ele “ajuda a objetivar a subjetividade. Isto é, uma vez que descrevem emoções no seu jornal, toma-se distância em relação a elas.”

acontecido, registrávamos nossas impressões em um Protocolo [4], uma espécie de diário de campo coletivo, e produzimos um registro virtual através do Tumblr [5], que pudesse servir de plataforma de comunicação e divulgação do nosso processo de pesquisa e criação.

Em entrevista sobre o Diário de Pesquisa enquanto método de pesquisa qualitativa, Remi Hess (2010) [6] afirma que a escrita é uma forma de objetivar o que está em nossa subjetividade, e também uma maneira de nos organizarmos, de produzirmo-nos a partir de uma escrita instituinte e inventiva. A escrita é uma forma de produção de si e também uma tecnologia para construir momentos, um exercício do pensamento:

achei difícil ver a leveza. A leveza é quando se desliga a política? Mas, tem como? A leveza é a arte? Mas arte é política também. Arte também pesa. Muito difícil a tarefa. A leveza fica nas árvores e flores do espaço. Nas pessoas não. As pessoas são pessoas-políticas e aí vem o peso. O peso político de ser espaço. Pensei mais e na verdade a leveza pode ser política também. A desaceleração. Ir de encontro com a rapidez que o capitalismo demanda. Seguir o ritmo do próprio corpo, sentir o ritmo do próprio corpo, negar a correria. Ainda assim, difícil ver a leveza.
(Trecho retirado do Protocolo, 2014, escrito por Helena Godoy)

4. A oficina entrespacos: do plano à ação

Lentamente, ao longo dos encontros, foi sendo construído um formato que pudesse trazer tanto as questões da cidade que propúnhamos, quanto a questão do corpo e do sujeito. Chegamos a um modelo de Oficina que era composto de dois momentos: o primeiro, podendo ser executado ao ar livre ou em um ambiente fechado, era composto de exercícios de sensibilização e consciência corporal, buscando trabalhar com os participantes as relações do sujeito consigo, seu corpo, com os outros presentes e com o espaço. Para isso, lançávamos mão de jogos cênicos, exercícios de respiração e de percepção do espaço através do deslocamento em diferentes ritmos, planos e agrupamentos de pessoas – agrupamentos esses que poderiam ser feitos a partir do olhar, apenas, ou de contato físico. Outros elementos também foram utilizados como disparadores nessa sensibilização, como pedras e cartões postais, que convidavam a pensar a cidade e invocar memórias, mapas e corpos permeados por afetos.

Em áreas externas, na rua, em alguma praça ou espaço público, é que era realizado o segundo momento de nossa proposta. Colocar aqueles corpos movimentados pela cidade na cidade, e imprimir, ali, sua presença. A transição entre um momento e outro era feita através de um exercício de cardume. Como imprimir na cidade a presença daquilo que era um grupo? Inspirados pelos primeiros exercícios de deriva realizados no centro da cidade, propúnhamos que os participantes saíssem agrupados feito um cardume de peixes, próximos, todos sob

o mesmo ritmo, que podia ser modificado – a qualquer momento – por qualquer integrante do cardume, assim como a direção. Em algum momento chegaríamos ao espaço destinado à segunda parte da vivência.

A relação que buscávamos estabelecer com o espaço era, outra vez, mediada por elementos e vivências que tínhamos experimentado em nosso “laboratório” Entrespaços, entre derivas e exercícios propostos. Traçar as trajetórias diárias com fitas adesivas em outros terrenos, e, a partir delas, perceber nossos ritmos e direções, era uma das propostas desse segundo momento externo, assim como um exercício de improvisação corporal com lãs coloridas. Trechos da obra *Cidades Invisíveis* de Italo Calvino eram usados como disparadores de questões.

Se quiserem acreditar, ótimo. Agora contarei como é feita Otávia, cidade-teia-de-aranha. Existe um precipício no meio de duas montanhas escarpadas: a cidade fica no vazio, ligada aos dois cumes por fios e correntes e passarelas. Caminha-se em trilhos de madeira, atentando para não enfiar o pé nos intervalos, ou agarra-se aos fios de cânhamo. Abaixo não há nada por centenas e centenas de metros: passam algumas nuvens; mais abaixo, entrevê-se o fundo do desfiladeiro. Essa é a base da cidade: uma rede que serve de passagem e sustentáculo.

(CALVINO, 1990, p. 71)

Todo esse processo de experimentação e formação da oficina havia surgido da demanda de nossa participação no Festival À Corps. Entretanto, antes de levá-la ao festival francês, percebemos a necessidade de aplicá-la, primeiro, no território que nos era próprio, que tinha recebido nossas memórias e sido trabalhado intensamente durante o processo de criação – Belo Horizonte, nossa cidade. Uma versão experimental foi então realizada em 31 de março de 2014 com alunos da graduação em Psicologia da UFMG, e uma integrante do Coletivo LIO de intervenção urbana.

Durante uma tarde, a oficina foi feita no espaço do Centro Cultural da UFMG, na Praça da Estação e seu entorno. Participaram cerca de 20 pessoas, entre proponentes, alunos e transeuntes que pouco a pouco iam se inserindo na oficina de alguma maneira. Foi interessante perceber a porosidade desse espaço aos novos usos propostos. Apesar da grande reforma urbanística que contribuiu com um processo de gentrificação a Praça da Estação em 2003 (SILVA, 2008; NOGUEIRA, 2013) e das constantes tentativas da Prefeitura de Belo Horizonte em esvaziá-la de ocupações, memórias ou corpos que não estejam dispostos a consumir aquele local tal como determinado (JESUS et al, 2010), não tivemos problemas ao realizar a oficina ali. Saímos e deixamos nossos rastros e ritmos no chão da Praça, como não poderia ser diferente.

Img. 5 Oficina Entrespaços CCULT-UFMG. Fonte: arquivo dos autores, 2014



Talvez não devêssemos ter nos surpreendido tanto quando encontramos um modelo de praça bem similar à Praça da Estação na cidade em que foi realizado o Festival À Corps, Poitiers. Intencionalmente, levamos a segunda parte da oficina para ser realizada ali.

Nessa ocasião, a vivência foi pouco adaptada, mas dividida em dois dias de trabalho, nos dias 15 e 16 de abril de 2014. No primeiro dia a oficina aconteceu no Anfiteatro da Universidade de Poitiers, onde trabalhamos alguns jogos de ocupação de espaço. O exercício com as pedras também foi feito; na parte externa do anfiteatro, trabalhamos o corpo-território, o peso e a leveza dos espaços em um jardim.

Tínhamos ali participantes da América Latina, Europa e Ásia. Assim, ao trabalhar o outro, trabalhávamos outro corpo, outro gênero, outras etnias, outras culturas, outras línguas. Como em uma deriva, entregamo-nos às solicitações daquele território e daqueles com quem, ali, nos encontramos. Dessas solicitações, saíram perguntas disparadoras que foram usadas durante as experimentações, principalmente no primeiro dia, em que a questão do sujeito e de seu contato com o outro e com o espaço ficaram mais evidentes. Como minhas raízes influenciam em meus movimentos? Em minhas relações? Como é dizer de um terreno e de uma memória in another language? Minha língua, meu idioma compõe como esse cenário? Como?

Por um equívoco da organização do Festival, não havia sido informado aos participantes inscritos que a proposta da Oficina era de dois dias. Assim, tínhamos pessoas diferentes em cada momento. Por essa razão, ao final da primeira experiência, fizemos uma roda aberta de conversa com os e as presentes, que comentaram sobre o vivido, questionado, e deixaram algumas de suas impressões por escrito em nosso Protocolo. Foi mencionado nesse momento que aqueles que tivessem interesse em participar do segundo dia de Oficina seriam também bem-vindos. Essa interrupção, por assim dizer, fez com que percebêssemos como a estrutura que havíamos montado funcionava como um palimpsesto, que poderia ser vivida como uma linha, com início, meio e fim em uma ordem direta; ou como partes complementares independentes, podendo ser vivida, significada e reorganizada em outra ordem.

No segundo dia, o nosso encontro foi no Théâtre Auditorium de Poitiers (TAP), e ali propusemos o exercício de cardume, que nos levaria até a praça da Prefeitura. Percebemos, ao trabalhar com esse grupo, participantes de um festival de dança e performance, como essa linguagem se fez muito mais presente durante o cardume e suas possibilidades de movimento, para além do ritmo. O grupo jogava, brincava, improvisava com o que estava ao nosso redor: portas de lojas, pessoas, fontes, parapeitos ou muros de igrejas, o próprio chão; aquele corpo coletivo demonstrava-se poroso, cênico, potente experimentando o acaso – essa serendipidade inerente à cidade.

A praça da Prefeitura de Poitiers nos era estranhamente familiar, e assim levamos para aquele espaço as mesmas experimentações que tínhamos proposto em nossa Praça da Estação. Convidamos os e as presentes a marcarem suas trajetórias com fitas adesivas, a colorirem os ritmos, e a, de alguma forma, habitarem, com o corpo, aquelas linhas. Durante esse processo de ocupar a praça com nossas memórias e de dar novos usos àquele espaço alisado fomos interpelados por um agente da Polícia. Apenas após termos explicado que a atividade fazia parte do Festival À Corps, vinculado à Universidade de Poitiers, foi que tivemos sua aprovação para continuar o processo, com a condição de retirar as fitas adesivas do chão ao final da oficina.

Escrevemos, aqui, Polícia tal qual com p maiúsculo não por honrar essa instituição ou o guarda civil que questionava a “sujeira” que fazíamos no espaço público, mas por nos remeter ao conceito de Polícia proposto por Jacques Rancière sendo, para além da instituição policial ou das formas de gestão e de comando, a própria “ordem do visível e do dizível que determina a distribuição das partes e dos papéis ao determinar primeiramente a visibilidade mesma das ‘capacidades’ e das ‘incapacidades’ associadas a tal lugar ou função” (1996, p. 372). Assim, seguindo sua proposta, fazíamos ali um exercício Político de perturbar a ordem Policial, modificando os usos da praça, sua forma de imprimir memórias e vivências, trazendo a seu território o dissenso tão familiar ao urbano, que se torna o que sempre foi “lugar do desejo,

Img. 6 Workshop
Betweenespaces/Festival
à Corps – segundo
dia. Fonte: arquivo dos
autores, 2014



Img. 7 Workshop
Betweenespaces/Festival
à Corps – segundo
dia. Fonte: arquivo dos
autores, 2014



do desequilíbrio permanente, sede da dissolução das normalidades e coações, momento do lúdico e do imprevisível” (LEFEBVRE, 2001, p. 77).

Em Poitiers, pensamos ainda em uma última ação do Coletivo. Nossas intervenções naquele espaço tinham de alguma forma sido mediadas pelo Festival À Corps e pela Universidade; ao sermos questionados pela Polícia no episódio da Praça da Prefeitura ou no guichê da imigração no aeroporto, eram essas as instituições que nos protegiam e davam respaldo às nossas ações póético-políticas, científicas, artísticas. O desejo de tensionar as relações da cidade extrapolavam essas instituições, e sentíamos a necessidade de um encontro com a Poitiers que estava além delas.

Procuramos bancas de revistas e escolhemos cinco cartões postais turísticos de Poitiers, já era um exercício interessante ler aquele espaço a partir daquela linguagem. Recolhemos ainda postais de alguns dos participantes de nossas oficinas, o que havia sido sugerido na chamada de nossa proposta e que, inicialmente, não sabíamos que fim teriam. Neles escrevemos passagens de *Cidades Invisíveis* que haviam sido trabalhadas durante o processo de criação e execução das oficinas. Em uma deriva noturna, silenciosa e longe da programação de encerramento que acontecia no Théâtre Auditorium de Poitiers (TAP) escolhemos oito residências ao acaso para se juntarem às nossas inquietações. O espaço reservado ao destinatário deixamos em branco, como um convite ao envio daquela poesia provocativa a outros espaços.

5. Tecendo espaços porosos

Buscamos por meio dessa oficina – móvel e adaptada às pessoas e ao contexto da cidade onde é ofertada – construir com seus participantes ações dissensuais, experiências sensíveis, que viabilizassem a explicitação de conflitos e tensões que existem na cidade. Assim, a oficina procurou ser um recurso para tensionar a relação espaço e subjetividade, inscrevendo-a no corpo e na cidade que vive e pulsa.

Em seu artigo, citado acima, sobre oficinas estéticas e artísticas na cidade de Florianópolis, a pesquisadora Andrea Zanella marca como potente nessas oficinas o encontro com o outro. São momentos que, conforme a intensidade dos encontros, em compassos alinhados ou desalinhados, desvelam aos participantes outros territórios antes desconhecidos. As oficinas estéticas na cidade podem gerar processos de experimentação, e “relações diferenciadas, pautadas na sensibilidade do contato. Essas relações estéticas abrem possibilidades para novos trilhos que podem vir a ser percorridos” (ZANELLA et. al., 2014, p. 229).

Na prática acadêmica, frequentemente, nos encontramos com a dificuldade na costura entre ensino, pesquisa, extensão. Esses novos trilhos que podem vir a ser percorridos estendem-se também nesse sentido. Percebemos a construção dessa metodologia e dessas práticas acadêmicas que dialogam de diferentes formas com a extensão e com as práticas de resistência, como um fazer contínuo, um exercício, assim como a horizontalidade em seu processo.

Img. 8 O caminhar. Fonte: arquivo dos autores, 2014



Tendo em vista a potência do encontro, a oficina Entrespaços buscou propiciar entre seus participantes um espaço de intercâmbio, troca e compartilhamento acerca das cidades que nos habitam. Procuramos estabelecer outra relação com o que está a nossa volta, proporcionando, por meio de um jogo lúdico e experimental, reflexões e ações que despertem outros sentidos éticos-estéticos-políticos do habitar e estar na cidade.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Joaquim Gonçalves. Conversando sobre “O diário de pesquisa” – entrevista com Remi Hess. In: BARBOSA, Joaquim Gonçalves; HESS, Remi. **O diário de pesquisa**: o estudante universitário e seu processo formativo. Brasília: Liber Livro, 2010.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.** [online], n. 19, 2002, p. 20-28. ISSN 1413-2478. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COVERLEY, Merlin. **Psychogeography**. Harpenden: Pocket Essentials, 2010.

FORTUNA, Carlos. Imaginando a democracidade: do passado da sociologia para o futuro da cidade. In: LEITE, Rogério Proença (Org.). **Cultura e vida urbana**: ensaios sobre a cidade. São Cristóvão: Ed. UFS, 2008.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **Entrenotas**: compreensões de pesquisa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

JESUS, Cláudio; SANTOS, Igor; NOGUEIRA, Maria Luísa; SOARES, Rafael. A Invisibilidade do óbvio: política na praça pública. **Encontro Nacional e Estudos Populacionais**, Anais, 2010. Disponível em: http://www.abep.nepo.unicamp.br/encontro2010/docs_pdf/tema_3/abep2010_2547.pdf. Acesso em 28/08/2010.

KASTRUP, Virgínia. Políticas cognitivas na formação do professor: o problema do devir-mestre. **Educação e Sociedade**, Campinas, v. 26, n. 93, 2005, p. 1273-1287. Disponível no site: <http://www.scielo.br/pdf/es/v26n93/27279.pdf>.

KOFMAN, Eleonore; LEBAS, Elizabeth. Lost in transposition – time, space and the city. In: LEFEBVRE, Henri. **Writings on cities**. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

LEFEBVRE, Henri. **Espaço e política**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008 [1972].

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

NOGUEIRA, Maria Luísa M. **Espaço e subjetividade na cidade privatizada**. Tese (Doutorado) – Instituto de Geociências/Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

PRADO FILHO, Kleber & MARTINS, Simone. A subjetividade como objeto da(s) psicologia(s). **Psicologia & Sociedade**, vol. 19, n. 3, set/dez 2007. Disponível no site: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v19n3/a03v19n3.pdf>.

RANCIÈRE, J. O dissenso. In: NOVAES, Adauto. **A Crise da Razão**. Brasília, Cia das Letras, 1996. p. 367-382.

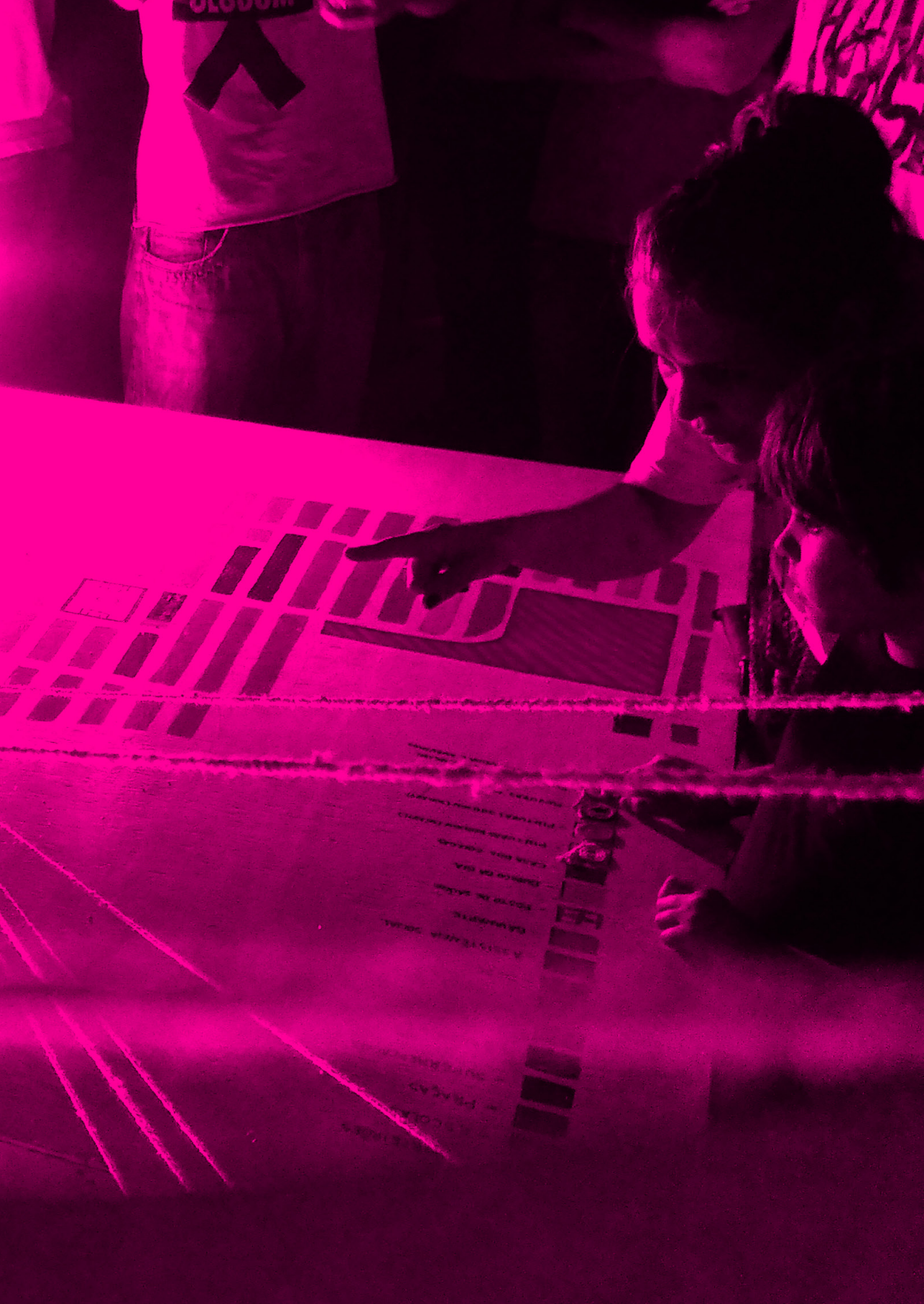
SILVA, Regina Helena A. Cartografias urbanas: construindo uma metodologia de apreensão dos usos e apropriações dos espaços da cidade. **Caderno PPG-AU/FAUFBA**, número especial, 2008. p. 83-100. Disponível no site: http://www.atlas.ufba.br/visoes_urbanas_2008/Cadernos_atlas_reginahelena.pdf.

TAVARES, Gonçalo M. **Breves Notas Sobre Ciência**. Ed. Relógio D'água, 2006.

ZANELLA, A.; BRITO, R.; CARVALHO, R.; ROZENFELD, T. O projeto ArteUrbe: tecnologia e produção de subjetividade. **Rev. Polis e Psique**, vol. 4, n. 3, 2014, p. 217-233. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/PolisePsique/article/view/44998>.

ZANELLA, Andrea. Ciência, Pesquisa e Interdisciplinaridade. **Revista NUPEM**, Campo Mourão, vol. 4, n. 6, jan/jul. 2012. p.11-23. Disponível em: <http://www.fecilcam.br/revista/index.php/nupem/article/view/214>.

* **Maria Luísa Nogueira** é mestre em Psicologia Social/UFMG; doutora em Geografia/UFMG; Professora do departamento de Psicologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG.
* **Jardel Silva** é mestre em Psicologia/UFSC; doutor em Psicologia/PUC São Paulo; professor do departamento de Métodos e Técnicas de Ensino da Faculdade de Educação da UFMG.
* **Deborah Oliveira** é graduanda em Psicologia/UFMG.
* **Filipe Souza** é graduado em Psicologia/UFMG.
* **Gabriela Faria** é graduada em Psicologia/UFMG.



CARTOGRAFIAS DA ARTE URBANA DO BAIANÃO: UMA EXPERIÊNCIA DE ENSINO, PESQUISA PARTICIPATIVA E CRIAÇÃO DESDE O SUL DA BAHIA

CARTOGRAPHIES OF THE URBAN ART IN BAIANÃO: A LEARNING, PARTICIPATORY RESEARCH AND ARTISTIC PRODUCTION EXPERIENCE IN THE SOUTH OF BAHIA

Aleamar S. A. Rena*, Arthur Luhr Mello*, Emalise Avelino Abreu*, Erivan Lopes da Silva*, Leonardo Holanda*, Sofia Junqueira*, Vanda Neves dos Santos*

Resumo

Este texto visa relatar uma experiência coletiva de práticas pedagógicas, pesquisa cartográfica e criação artística realizada no componente curricular (CC) Arte, Comunidades e Espacialidades do currículo de Bacharelado e Licenciatura Interdisciplinares (BI e LI) em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), no segundo quadrimestre de 2016, no campus Sosígenes Costa (Porto Seguro). A cartografia abrangeu práticas artísticas urbanas presentes no bairro popularmente chamado de Baianão, em Porto Seguro, e contou com artistas como copesquisadores e parceiros na criação de um mapa e de uma exposição aberta à visitação do público.

Palavras-chave: arte urbana; comunidade; cartografia.

Abstract

This essay aims at reporting a collective experience relating to pedagogical practices, cartographic research, and artistic creation produced during the course Art, Communities and Space (part of the curriculum of the Interdisciplinary Arts course of the Universidade Federal do Sul da Bahia/UFSB), in the second term of 2016, on the Sosígenes Costa campus (Porto Seguro). This cartography had as its main goal the study of urban art in a neighborhood popularly known as Baianão, in Porto Seguro, and received the participation of artists as co-researchers and partners in the process of creation of a map and exhibition open to public visitation.

Keywords: urban art; community; cartography.

Introdução

Neste artigo pretendemos traçar um relato da experiência coletiva de prática pedagógica, pesquisa cartográfica e criação artística realizada no componente curricular (CC) [1] Arte, Comunidades e Espacialidades do currículo de Bacharelado e Licenciatura Interdisciplinares em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Nossa pesquisa cartográfica e nosso trabalho de criação, também utilizando-se de recursos *artísticos* da produção cartográfica, centrou-se no bairro Frei Calixto, popularmente chamado de Baianão, em Porto Seguro, cidade onde um dos *campi* da UFSB está instalado. Notamos, desde já, que falaremos aqui de uma pesquisa-extensão em que o *método* da pesquisa cartográfica transparece, bem como de processos de criação de um mapa – isso é, produção cartográfica – de cunho artístico. Não se trata de separar as práticas investigativas e artísticas em categorias estanques, mas de reconhecer nelas múltiplas linhas e articulações que se implicam mutuamente.

O desafio que este CC nos colocava, desde seu início, era o de tecer uma relação pedagogicamente produtiva entre as noções de lugar, território e espaço no âmbito das artes, perpassando as múltiplas poéticas que tomam a espacialidade como eixo investigativo na arte contemporânea. Entre outros pontos previstos para o debate estavam os conceitos de público e privado, além da relação da arte com o comum e a comunidade.

Os caminhos conceituais e práticos a serem seguidos diante dessa premissa são múltiplos. Uma vez que na UFSB os CCs são trabalhados por Equipes Docentes (ED, conjuntos intercampi de professores responsáveis por pensar a implementação dos conteúdos em sala e os processos de avaliação) antes de serem oferecidos aos estudantes e ainda durante todo o andamento da oferta, ficou previamente decidido na ED que os docentes proporiam aos estudantes uma abordagem pedagógica das relações entre arte, espaço e comunidade a partir dos conceitos de deriva e cartografia, que teriam por finalidade gerar tanto reflexões quanto práticas artísticas. Tendo em vista que a proposta da cartografia surgiria desse encontro docentes-discentes e arte-deriva, o desenrolar do projeto ainda era bastante nebuloso para todos.

[1] Componente Curricular (CC) é o termo usado na UFSB no lugar de “disciplina”.

A deriva

A estratégia da deriva enquanto processo de experiência urbana e criativa é proposta na década de 1950 por um grupo de artistas europeus da Internacional Situacionista. O conceito de deriva que nos serve como ponto de partida é aquele visto no clássico “Teoria da deriva”, do escritor e ativista francês Guy Debord (1958). Nesse texto, o autor define o termo “deriva” a partir da abertura para uma experiência psicológica do espaço e a partir de um olhar crítico sobre a forma como o urbano é construído e modificado:

uma ou várias pessoas que se lançam à deriva renunciam, durante um tempo mais ou menos longo, os motivos para deslocar-se ou atuar normalmente em suas relações, trabalhos e entretenimentos próprios de si, para deixar-se levar pelas solicitações do terreno e os encontros que a ele corresponde.
(DEBORD, 1958, p. 1)

A deriva não pressupõe a andança desinteressada, como aquelas empreendidas pelos *flâneurs* na metrópole europeia do séc. XIX, mas um deslocamento que se quer crítico, a experiência da cidade como via para a reconfiguração dos espaços e territórios e, por consequência, das relações entre seus habitantes. A esse respeito, Debord observa que “o conceito de deriva está ligado indissoluvelmente ao reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que se opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e passeio” (1958, p. 1). Tampouco a deriva se restringe a um vagar ao acaso:

uma desconfiança insuficiente com respeito ao acaso e o seu emprego ideológico, sempre reacionário, condenou a um triste fracasso o famoso perambular sem destino tentado em 1923 por quatro surrealistas partindo de uma cidade escolhida ao acaso: vagar em campo ao relento é deprimente, evidentemente, e as interrupções do acaso são mais pobres que nunca.
(idem, p. 2)

É claro que o imprevisto tem seu lugar na experiência da deriva, mas se trata, principalmente, de desvios que partem de um caminhar objetivado politicamente e artisticamente orientado: pode-se compor, com ajuda de “mapas velhos, de fotografias aéreas e de derivas experimentais,

uma cartografia” na qual não se pretenda “delimitar precisamente áreas dum continente”, mas sim “transformar a arquitetura e o urbanismo” (DEBORD, 1958, p. 4).

Essa transformação, dentro das perspectivas iniciais de nosso CC, viria na forma de diversos mapas criativos ou intervenções no próprio espaço no qual as derivas ocorreriam.

A prática da deriva implica, enfim, uma subversão das formas tradicionais como a cidade é pensada e planejada pelas “instituições”. No lugar do planejamento urbano, os situacionistas vão propor uma experiência “psicogeográfica” do espaço que pode levar os sujeitos envolvidos nessa prática a uma reflexão e imaginação produtiva de uma outra cidade, uma cidade que surge, muitas vezes, pela gênese de mapas e cartografias.

Pensando a cartografia

Para se aplicar a deriva em um processo de criação e pesquisa cartográfica, seria necessária uma visão do mapa que fugisse do modelo tradicional em que a representação diz apenas respeito a uma captura da realidade urbana já dada. Nesse sentido, a fim de ampliar o leque da compreensão dessas práticas cartográficas, foi proposto aos estudantes a leitura do texto *Cartografia crítica, um caminho para a profanação do mapa*, de Gabriel Zea (2016). Nele o pesquisador nota que a cartografia tem sido há muito

um dispositivo sagrado que deixou de estar sob o controle das pessoas para transformar-se em uma entidade divina com cargas simbólicas, políticas e econômicas que criam um tema cativo nas ideias expressadas nele, às quais tendem a ser compreendidas como uma realidade absoluta, visto que não é mais comum questionar a veracidade das informações apresentadas nos mapas
(ZEA, 2016, p. 87).

Contudo, nota ainda o autor, no último século diferentes estratégias surgiram para “retomar o controle do mapa: os rápidos esboços das instruções dadas para navegar pela cidade, as cartografias produzidas por meio de derivas, cartografias emocionais, críticas, coletivas e de experiência” (*idem*). Zea escreve ainda:

os cartógrafos críticos devem buscar meios de liberar seus mapas dos ethos impostos por sistemas de representação inadequados. Um possível meio de consegui-lo se encontra na construção de mapas que, a partir da experiência no lugar, apresentem estratégias próprias de representação do território em superfícies de duas dimensões, com plena consciência

da importância da seleção dos elementos base do mapa, tais como a escala, a simbologia e a projeção geográfica usada.
(*idem*, p. 88)

Tais elementos dão ao mapa um *ethos* próprio, criando uma camada de representação geográfica capaz de sustentar “as histórias que sejam escritas sobre ela, utilizando as metodologias e ferramentas próprias da cartografia crítica” (*idem*). Munidos dessas duas concepções da experiência do espaço – aquela do artista situacionista e a outra, do cartógrafo crítico, proposta por Zea – os integrantes do CC Arte, Comunidades e Espacialidades dedicaram-se a experimentar um processo de deriva, pesquisa e criação cartográfica que descreveremos mais detalhadamente a seguir.

Planejando a deriva, formulando as cartografias

As duas turmas (tarde e noite) do CC foram divididas em grupos para lançar-se ao processo de deriva pela cidade de Porto Seguro. Respeitando-se o fato de que não se trataria apenas de um passeio ao acaso, houve um debate intenso para se definir a região onde a experiência psicogeográfica, que nos levaria a uma ou várias cartografias críticas e artísticas ainda desconhecidas, seria implementada.

Depois de diversas propostas lançadas pelos estudantes, ficou decidido que a deriva das duas turmas aconteceria no bairro Frei Calixto, popularmente conhecido como Baianão, nas margens da BA 001 (entrada principal da cidade). Trata-se de uma zona periférica e menos abastada, com altos índices de violência. O Baianão está distante social e geograficamente dos belos condomínios fechados da Orla Norte, residência da classe média nativa da cidade ou destino de turistas que chegam a Porto Seguro na alta temporada para passar as férias.

A escolha de um bairro de periferia para a experiência psicogeográfica esteve alinhada ao caráter de universidade popular da UFSB, em que a pesquisa e o ensino inclusivo tornam-se um eixo de trabalho articulador. Pelas experiências iniciais em nossa universidade nos componentes ministrados na Formação Geral (primeiro ano de todos os estudantes), é trabalhada junto aos estudantes a centralidade do encontro entre saberes menores e hegemônicos, dentro e fora do espaço acadêmico.

A escolha do local também foi condizente com a bibliografia básica do CC, que traz o livro *Estética da ginga*, da arquiteta e urbanista Paola Berenstein Jacques (2001), como uma das referências para o pensamento sobre a arte, a comunidade e o espaço. Nesse livro, Paola

Berenstein reflete sobre a arquitetura das favelas cariocas através das obras do artista Hélio Oiticica. Três conceitos importantes aí foram posteriormente recuperados pelo grupo como estratégia de reflexão teórica sobre o espaço urbano do Baianão: Fragmento, Labirinto e Rizoma (JACQUES, 2001, *passim*). Se, para Paola Berestein, Oiticica encontra na comunidade da Mangueira, no Rio de Janeiro, vias de inspiração para suas obras, de alguma forma, no CC, pudemos assimilar a sensibilidade da qual lança mão o artista carioca para canalizá-la coletivamente, a partir do bairro Baianão, à construção de uma cartografia crítica e artística.

Img. 1 Artista Jobson (Job Art)



Foi tendo em vista essas questões que fizemos as escolhas relativas à implementação da deriva e da cartografia. Preparamos, a partir daí, grupos de alunos e marcamos os dias de visita em horários das aulas à tarde e aos sábados, para a turma da noite. A deriva foi realizada algumas vezes por diferentes grupos. Com o primeiro grupo surgiu a proposta de fotografar as fachadas dos comércios do bairro, visto que a diversidade e a inventividade das ilustrações nelas presentes chamaram a atenção (imagens 1 a 7).

Img. 2 Artista Nilson





Imagem 3:
Artista Jobson (Job Art)



Imagem 4:
Artista Robson (Só Arte)



Img. 5 Artista Robson (Só Arte)

Img. 6 Artista Antônio Leão





Até então, o objetivo era seguir mais de perto a proposta de psicogeografia e intervenção sobre a cidade por meio de mapas, maquetes, performances, etc., ao estilo do trabalho de situacionistas como Debord e Constant Nieuwenhuys, esse último com sua Nova Babilônia futurística e anticapitalista. Entretanto, depois de uma nova rodada de debates entre as duas turmas, chegou-se a um consenso de que a cartografia artística do CC abrangeria uma pesquisa e registro dessas pinturas urbanas unidas à identificação dos seus artistas.

É interessante ressaltar essa mudança de percurso como sendo central para o método cartográfico de nossa pesquisa-ensino-extensão. Em primeiro lugar, porque põe em relevo o fato de que um tal método implica – como propõem Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros no texto “A cartografia como método de pesquisa-intervenção” – uma prática de *produção* (não apenas levantamento) de dados que por sua vez

Img. 7 Artista JC

pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas nem com objetivos previamente estabelecidos. No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. O desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional de método – não mais um caminhar para

alcançar metas pré-fixadas (metá-hódos), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas. A reversão, então, afirma um hódos-metá. A diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados.
(PASSOS e BARROS, 2009, p. 17)

Em segundo lugar, a mudança de percurso do grupo interessa conceitualmente porque o método da cartografia pressupõe ainda aquilo que Regina Kastrup vai chamar de “detecção de signos e forças circulantes” em um processo de “detecção e a apreensão de material, em princípio desconexo e fragmentado, de cenas e discursos”. No texto “O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo”, a autora nota que há, a esse respeito,

dois pontos a serem examinados. O primeiro diz respeito à própria função da atenção, que não é de simples seleção de informações. Seu funcionamento não se identifica a atos de focalização para preparar a representação das formas de objetos, mas se faz através da detecção de signos e forças circulantes, ou seja, de pontas do processo em curso. A detecção e a apreensão de material, em princípio desconexo e fragmentado, de cenas e discursos, requerem uma concentração sem focalização, indicada por Gilles Deleuze no seu Abécédaire através da ideia de uma atenção à espreita (...). O segundo ponto é que a atenção, enquanto processo complexo, pode assumir diferentes funcionamentos: seletivo ou flutuante, focado ou desfocado, concentrado ou disperso, voluntário ou involuntário, em várias combinações como seleção voluntária, flutuação involuntária, concentração desfocada, focalização dispersa, etc. Embora as variedades atencionais coexistam de direito, elas ganham organizações e proporções distintas na configuração de diferentes políticas cognitivas.
(KASTRUP, p. 33)

Foi tendo em vista essas pistas conceituais sobre a prática da pesquisa cartográfica, em que o caminho percorrido deve constantemente redimensionar a meta proposta, que abandonamos a proposta inicial de criar diversos trabalhos separados por grupos menores, que consistiria em intervenções no bairro ou na criação de mapas que pudessem “reimaginar” o Baianão de um ponto de vista social e urbanístico, como a metodologia da deriva sugeria. Decidimos, a partir de agora, nos dedicar a uma pesquisa cartográfica e artística coletiva a respeito dos trabalhos de desenho e pintura observados nas paredes do bairro. Queríamos saber quem eram os artistas por trás daquelas imagens, porque as faziam, se se tratavam apenas de imagens

comerciais de fachadas de lojas ou se esses artistas se dedicavam a um trabalho autoral, se viviam dessa prática comercial, quantos artistas trabalhavam ali, qual a sua formação, etc.

Artes, andanças e descobertas

Entre os estudantes das duas turmas havia moradores do Baianão, que podiam perceber e comunicar aos demais integrantes detalhes que iam muito além de estereótipos ou preconceitos daqueles que veem um bairro de periferia com um olhar de não morador. Em sala, sempre antes de nos dedicarmos ao projeto da pesquisa cartográfica, discutíamos diversos tópicos teóricos sobre o conceito de comunidade, periferia, arte e cidade, etc. Um dos temas abordados foi a prática do pixo e do grafite nas cidades brasileiras. O docente do CC exibiu o documentário *Pixo* para a sala, que mostra o dia a dia de pixadores na cidade de São Paulo. A turma pôde perceber que muitos artistas de rua se arriscam nessas práticas como forma de protesto, por hobbie ou pela aventura. No Baianão, contudo, um estudante morador explicou que o pixo ali é feito no mais das vezes para a “demarcação de território” entre as facções que controlam a região. Denominados de “MPA”, o crime organizado atuante no bairro se utiliza do pixo para marcar suas áreas de domínio. “Se observarmos as principais entradas do bairro e as divisões de setores (o Baianão é dividido em setores, Parque Ecológico, Gravatá, Mercado do Povo, Casa Nova, Areal, etc.), conseguimos ver esses pixos claramente”, diz Leonardo Holanda, estudante e morador do Baianão.

Era fácil notar, entretanto, que os desenhos até então encontrados pelos estudantes diziam respeito a uma intervenção de outra ordem e seguiam um princípio diferente das pinturas encontradas na cultura de rua dos documentários sobre grafite e pixo assistidos. A maior parte dos artistas que investigamos no Baianão não eram grafiteiros autorais, muito menos pixadores. Formalmente falando, no entanto, os desenhos documentados se aproximavam mais do grafite do que do pixo. Eram, em sua maioria, pinturas comerciais e bastante inventivas feitas por profissionais que ganham a vida personalizando e nomeando as fachadas dos comércios.

Na segunda visita ao bairro, já não caminhávamos aleatoriamente, mas focados nas artes de parede. Tínhamos como objetivo tirar fotos, coletar informações sobre os artistas (os telefones de cada um frequentemente apareciam abaixo dos desenhos, juntamente de uma assinatura), conversar com os donos de comércio que carregavam as ilustrações, marcar o caminho percorrido com um aplicativo GPS para Android

chamado Geo Tracker, e registrar o que achássemos interessante. As imagens feitas, já referenciadas por altitude e longitude (dados automaticamente capturados pelo GPS dos celulares), posteriormente eram anexadas ao percurso com a ajuda de um software para Mac OS chamado HoudahGeo (imagem 8). Sabíamos assim exatamente onde, no percurso, uma imagem havia sido gerada pelo celular.

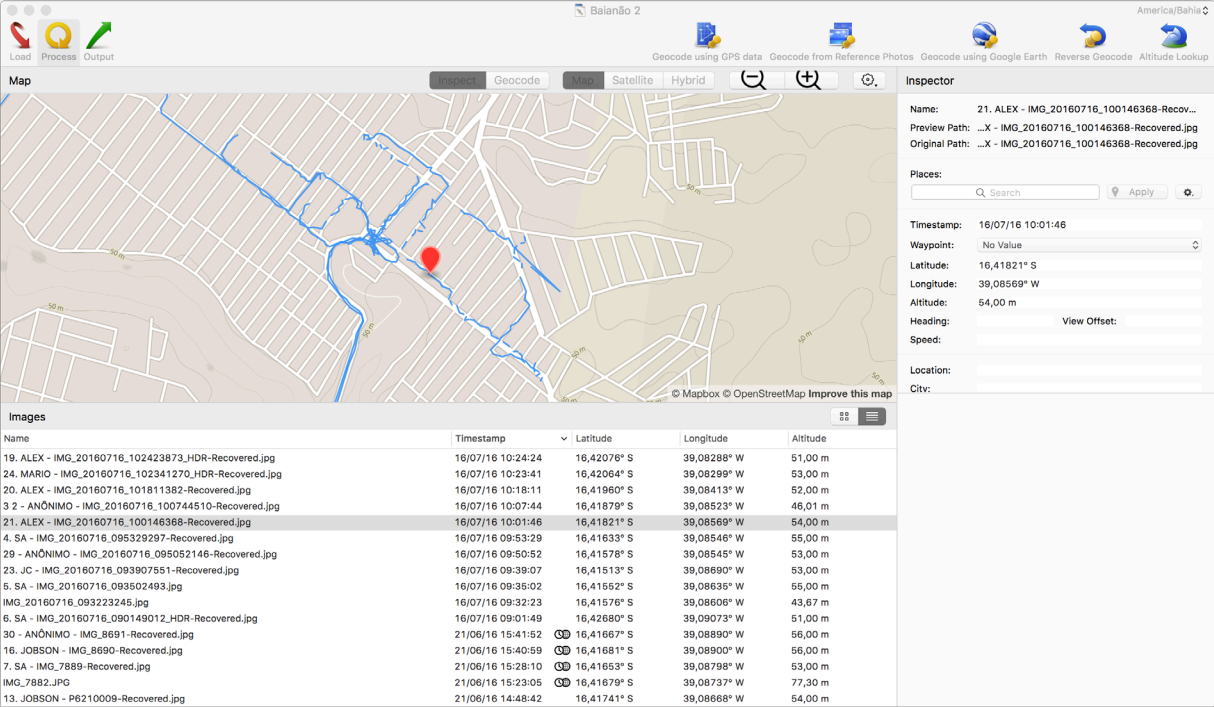
A atividade feita em conjunto suscitou a percepção de certos tipos de arte recorrentes nas fachadas dos estabelecimentos comerciais do bairro. Desenhos figurativos, tipografias retas e curvadas, efeitos de sombra mais ou menos acentuados, uso de spray ou pincel, formas abstratas, imagens variadas que buscavam estimular o olhar dos consumidores. Havia também um número menor de imagens não comerciais, isto é, trabalhos aparentemente autorais.

Tendo transformado as duas turmas em um grande grupo de trabalho, com mais ou menos 30 estudantes, a coletividade incentivada pelo CC fortaleceu o projeto de cartografia, e a cada deriva mais dados eram produzidos. Detalhes que não foram vistos num primeiro momento tornavam-se cada vez mais sugestivos da riqueza de cada pintura, o olhar de cada nova deriva enriquecia e somava.

Convite a dois artistas – primeira conversa

Até esse momento de nosso trabalho de cartografia coletiva, os artistas pintores das paredes do Baianão ainda não estavam incluídos como copesquisadores ou cocriadores em nosso método e processo de pesquisa e criação. Mas diversas dúvidas e curiosidades em relação aos trabalhos documentados pelas imagens da deriva foram se acumulando, e nos levaram à decisão coletiva de que não poderíamos ir adiante com a pesquisa, com o mapeamento das pinturas e com a criação de uma cartografia artística sem a participação dos próprios artistas responsáveis pela criação daquelas obras de arte urbana.

Em muitas imagens capturadas havia, como já dito, o contato dos autores. Resolvemos ligar e convidá-los para uma conversa. Dois deles, Robson (Só Arte) e JC (João Carlos) aceitaram o convite. Numa tarde chuvosa de terça-feira, nos encontramos todos, a turma da tarde, a turma da noite e os dois artistas, no campus da UFSB. Ali, os bastidores daquela arte nas paredes do Baianão começavam a se revelar para o docente e os estudantes. Descobrimos que os artistas se conheciam, alguns eram ou já haviam sido parceiros, outros eram amigos, outros eram apenas conhecidos. Robson possuía uma visão geral das artes do bairro, sabia detalhes e histórias sobre diversas pinturas. Falava



Img. 8 Software HoudahGeo unindo os dados de GPS das imagens ao caminho gravado pelo Geo Tracker

dos meandros daquele nicho profissional, das negociações com os comerciantes, de como suas aspirações autorais terminavam onde começava a necessidade de sobreviver das pinturas comerciais, das imagens criadas no computador e impressas em painéis de PVC como os maiores competidores no bairro. JC vinha de uma outra linhagem, mais antiga, das pinturas de paredes, não fazendo uso de qualquer aparelho digital (alguns desenhistas usam projetor conectado a um computador), planejando e dimensionando seus trabalhos exclusivamente com o uso de amplo conhecimento adquirido e, no máximo, de uma régua. Trabalhava, quase exclusivamente, com tipografias e com o uso do pincel, diferentemente de Robson, que usava o spray (pulverizador elétrico).

Ao fim da conversa, Robson nos direcionou para um colega do grafite, Jobson (Job Art), que mais à frente no CC viria a assumir um papel importante em nossa cartografia. Robson também se dispôs a participar da interpretação dos dados que o grupo tinha em mãos até o momento. Aqui integramos em definitivo um novo eixo metodológico ao trabalho, em que os personagens cartografados, que até então não tinham uma participação ativa na pesquisa, tornam-se de fato sujeitos, confundindo os limites entre as instâncias objeto-sujeito de pesquisa. Robson é agora parceiro da investigação.

Do ponto de vista da pesquisa cartográfica, esse deslocamento possui um sentido muito relevante. Como escreve Passos,

das pistas do método cartográfico queremos, neste texto, discutir a inseparabilidade entre conhecer e fazer, entre pesquisar e intervir: toda

pesquisa é intervenção. Mas, se assim afirmamos, precisamos ainda dar outro passo, pois a intervenção sempre se realiza por um mergulho na experiência que agencia sujeito e objeto, teoria e prática, num mesmo plano de produção ou de coemergência – o que podemos designar como plano da experiência.
(PASSOS, 2009, p. 17-18)

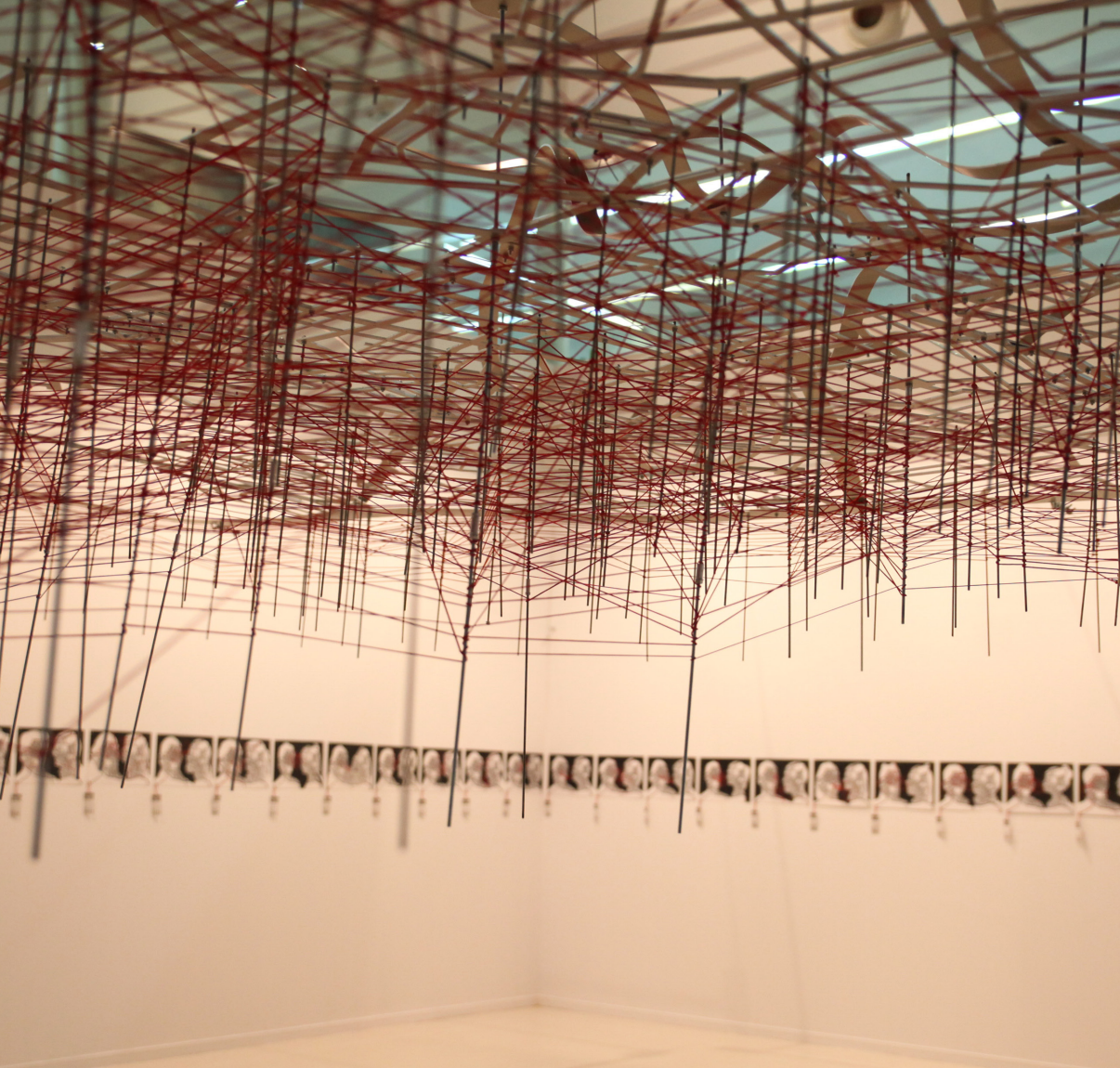
Conversas em sala sobre cartografia e arte

Ao nos depararmos com o projeto de construção coletiva de um mapa, que traria informações sobre trajetos percorridos por diferentes grupos e ainda informações referentes à Arte Urbana no Baianão, nos demos conta de que a investigação da relação da Cartografia com a Arte se faria necessária. O primeiro passo foi entender que a ideia de um mapa pode ir muito além do plano bidimensional e da proposta de correspondência direta com a realidade.

Uma das primeiras e principais referências artísticas que conhecemos foi Esther Pizarro, com seu trabalho “Derivas de Ciudad, Cartografias Imposibles”. Com esta obra, a artista espanhola reúne diversos conceitos que estão presentes em todo o seu trabalho, como a ideia de território habitado, memória e lembrança. Ao tratar da espacialidade de uma metrópole, dos caminhos percorridos por quem nela vive e nas possibilidades de criação de mapas não figurativos, Pizarro expande a experiência psicogeográfica da deriva para a dimensão artística e material.

Em seu trabalho “Mapas de movilidad. Patronado Madrid”, a artista acompanha o percurso de cem pessoas pela cidade de Madrid, registrando seus trajetos com linhas vermelhas, que se conectam às imagens de cada um desses indivíduos, com sua identificação na parede. Desta forma, Esther Pizarro constrói um mapa tridimensional e rizomático, que traduz os fluxos individuais e coletivos de vida na metrópole.

Para os estudantes do CC Artes, Comunidades e Espacialidades, entrar em contato com o trabalho de Pizarro abriu possibilidades para pensar a cartografia e o espaço se unindo na linguagem da instalação. A ideia de um mapa rizomático que se conecta com imagens bidimensionais passou a habitar o imaginário do grupo, vindo a ser revisitada na etapa final de construção da Cartografia da Arte Urbana no Baianão.



 **9 e 10** Esther Pizarro.
 “Derivas de Ciudad, Car-
 tografías Imposibles”



Outra referência visual que esteve presente no universo imagético dos estudantes foi o trabalho “Cosmografias” de Mayana Redin, em que a artista cartografa os edifícios de Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro pelos nomes, criando assim constelações imaginárias na cidade. A instalação consiste em diversos nomes de condomínios, com a tipografia original do lugar de onde vieram, dispostos no espaço como se fosse no Universo, onde cada nome evoca um corpo celeste (imagem 11).

Seguimos por essa linha de pensamento, em que os dados recolhidos em uma experiência psicogeográfica do espaço eram organizados e apresentados de uma maneira artística, lúdica e tridimensional, convidando o observador a mergulhar no mapa, cruzando sensações e informações. Essa interseção entre o urbanismo, a geografia e arte tem sido cada vez mais explorada entre os artistas contemporâneos, abrindo

Img. 11 Mayana Redin.
“Cosmografias”



margem para um cruzamento de experiências tanto estéticas quanto políticas, com um alto teor crítico de análise do território.

Enquanto explorávamos estas diversas possibilidades de construção de um mapa, conhecemos o “Atlas Geográfico Indígena do Acre”. Este livro indígena traz diversos mapas desenhados, com cores e sinalizações das informações contidas. Nessa obra, o que chamou a atenção não foi a transposição da ideia para o espaço, mas a forma com que as informações foram desenhadas e o conteúdo de cada imagem.

O primeiro mapa presente no atlas é uma representação do estado do Acre no mundo, o globo como sendo uma fruta, metade madura, metade verde. Ao lado há um poema intitulado “O Acre no mundo parece um pouso de borboleta”. Assim como nos poemas, as ilustrações trazem informações que vão além do caráter informativo ou representativo apenas, os desenhos também trazem a dimensão simbólica e cosmológica de cada situação apresentada no mapa.

Na aula seguinte recebemos a visita de Ibã Huni Kuim, um artista indígena integrante do Coletivo MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin), responsável pelo livro “Atlas Geográfico Indígena do Acre”. Ibã a princípio apenas acompanhou nossa aula, em que falávamos sobre a dimensão sensorial das cidades e sobre a experiência labiríntica das favelas, fazendo um paralelo com o livro *A Estética da ginga*. Ao perguntarmos a Ibã se em sua comunidade ele experienciava algum espaço semelhante, nos surpreendemos com sua resposta. O artista explicou para o grupo que entrar na floresta para caçar é se colocar em um labirinto, com diversas saídas falsas e armadilhas. Os guerreiros Kashinawá em busca da caça são como Teseu adentrando o labirinto e indo de encontro ao Minotauro no mito grego do qual Paola Berenstein lança mão para pensar os labirintos das favelas do Rio. No trajeto de caça dos guerreiros indígenas as árvores se repetem, os sons dos animais embaralham a percepção do caminho e a densidade da mata dificulta a orientação pelo céu.

Ao entrar em contato com as percepções cartográficas do povo Huni Kuin, um outro leque de possibilidades se abriu para os estudantes. Conhecer a percepção de espaço de outra cultura fez com que a atenção para o caráter simbólico das informações contidas no mapa aumentasse, assim como a importância do papel desempenhado pela imagens e pela forma de representação de cada informação presente em um mapa.

A criação da cartografia

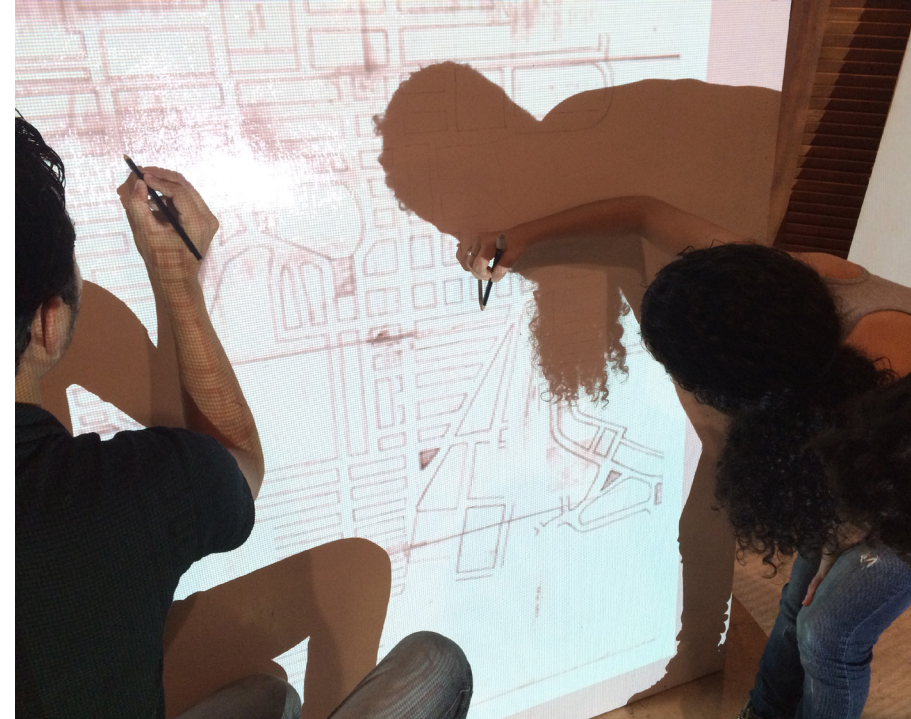
A partir das minhas memórias e experiências pelo bairro comecei a mapear as ruas no papel. Ao passo que eu ia desbravando novos caminhos, descobrindo novas entradas, o mapa continuava sendo desenhado. Nunca cheguei a terminá-lo, e acabei esquecendo esse projeto junto a alguns antigos desenhos. Agora, 7 anos depois, tive a chance de retomar meu velho mapeamento e finalmente concluí-lo.

O depoimento acima foi oferecido pelo estudante Leonardo Holanda em seu trabalho final de nosso curso. O recortamos aqui e explicamos melhor. Ao nos debruçarmos sobre as inúmeras possibilidades de representação cartográfica e artística do Baianão, apareceu de dentro do grupo um colega com um projeto já em andamento. Tratava-se de um mapeamento feito ao longo de anos, a partir da sua vivência como morador do bairro. Leonardo Holanda, autor do depoimento, montou sozinho a planta do mapa do local. Não há dúvidas que o ponto de vista dele proporcionou uma análise mais detalhada do Baianão, uma apreciação que seria impossível ou consideravelmente mais limitada se tivéssemos usado apenas ferramentas cartográficas estritamente técnicas.

Ficou decidido pelo grupo que o mapa a ser utilizado como referência seria portanto aquele feito pelo colega Leonardo Holanda, e não um recorte do mapa oficial do bairro contido num arquivo de AutoCad que havíamos conseguido dias antes na prefeitura de Porto Seguro. Dessa forma conseguimos resolver a questão da representação espacial, de modo também a possibilitar a conclusão de um projeto espontâneo e pessoal que já estava em andamento (imagem 12).

Escolhemos executar o mapa pintando sobre uma mesa, de maneira que fosse possível mostrar as regiões geográficas onde ficam as obras que seriam retratadas, assim como destacar a área em que as diversas derivas aconteceram. Procuramos reaproveitar alguns materiais que estavam abandonados em um galpão da universidade e os recolhemos para uma das salas da UFSB, construídas para a SBPC Indígena. Durante todo o processo era separado um tempo para debater o que cada um estava visionando do projeto. Dias antes havíamos rifado uma cesta de chocolates para arrecadar fundos, o que oportunizou a compra das tintas, pincéis e outros materiais a serem utilizados. Ficamos alguns dias preparando as coisas; desenhar, preencher, ajustar (imagem 13). Um ponto chave da criação do mapa foi a espontaneidade e a liberdade que cada integrante teve para trabalhar, utilizando suas habilidades, fossem elas no desenho, na escrita, na computação ou na matemática, transformando o projeto em um grande “laboratório interdisciplinar”.

Img. 12 Projeção e desenho do mapa do colega Leonardo Holanda sobre a mesa. Esquerda, Leonardo Holanda, direita, Lorrana Amparo, estudantes das Artes UFSB



Juntos construímos a mesa suporte para o mapa cartografado e três painéis para a exposição das obras encontradas no Baianão.

Ao longo do processo de execução do mapa, vimos a necessidade de identificar alguns elementos presentes no espaço, usando-os como marcos referenciais para a identificação dos trajetos percorridos e da disposição das pinturas nas fachadas do bairro. Demos então início a um mapeamento não só da Arte Urbana no Baianão, mas também das padarias, supermercados, postos de gasolina, praças, escolas, bares, polos de cultura, postos de saúde e até das casas de colegas que moram na região, ampliando assim a dimensão da cartografia e auxiliando na leitura do espaço estudado. Essa identificação de marcos

Img. 13 Preparação dos painéis e mesa, Emalise Avelino Abreu e Arthur Luhr Mello

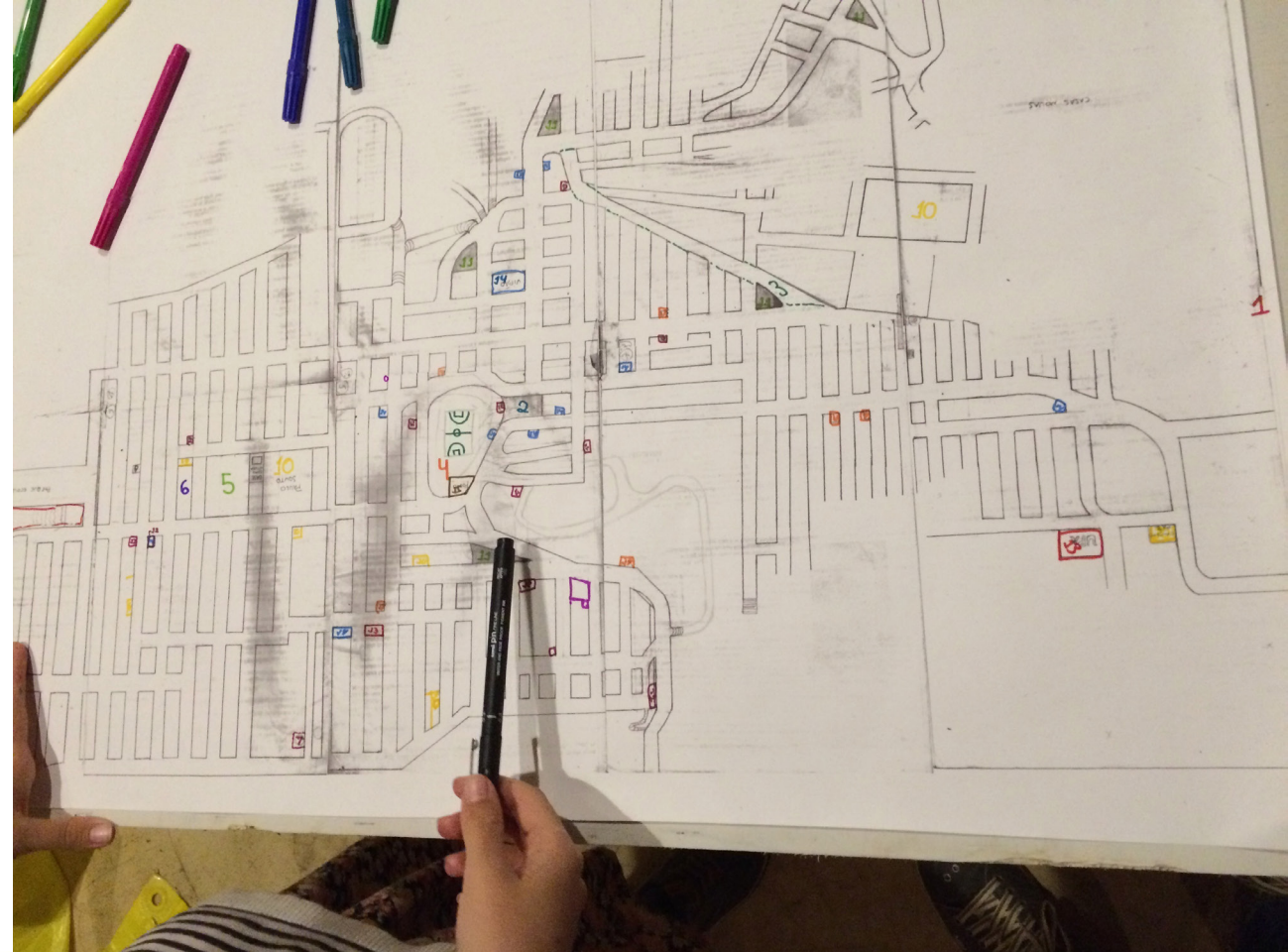


se deu com a presença de três colegas moradores do bairro, que iam percorrendo o mapa com as mãos e evocando mentalmente que tipo de estabelecimento ocupa cada quarteirão na nossa cartografia (imagens 14 e 15).

Robson vem selecionar as imagens e ver as definições

Quando a curadoria das imagens que registramos ao longo de todas as derivas já estava concluída, convidamos o artista Robson para ir novamente à UFSB e participar ativamente do processo de consolidação e execução da cartografia. A sua contribuição foi de grande importância, ao revelar as histórias por trás de cada imagem selecionada, assim como identificar os seus autores e o contexto em que foram produzidas. Com a participação de Robson, o leque de artistas cartografados se ampliou, assim como a forma com que os estudantes se relacionavam com as imagens.

Img. 14 Processo de identificação dos pontos de referência do Baianão. Esquerda, Leonardo Holanda, centro, Sofia Junqueira, direita, Natália Froes



Img. 15 Processo de cartografia do Baianão

Já no momento final da produção do mapa e da exposição, fizemos um mutirão em um sábado para concluir as etapas finais de pintura da mesa, dos painéis e a montagem da exposição. Nessa manhã recebemos novamente o Robson, agora acompanhado de Jobson, ambos dispostos a deixar a sua marca autoral no trabalho, pintando *in loco* três painéis. Tratou-se um momento crucial em que os estudantes puderam ver, de perto, a forma como aquela arte era feita, tanto de um ponto de vista técnico, quanto de um ponto de vista da performance (por exemplo, no uso, por ambos, de headphones e música para embalar os gestos que geravam as pinturas) (Imagem 16).

Inicialmente, as fotos selecionadas seriam expostas sobre os três painéis pintados pelos artistas, porém a forma com que os trabalhos de Robson e Jobson vibraram com cores e movimento nos fez mudar o planejamento. Agora os três painéis feitos pela dupla deviam circundar o mapa. As fotos, que ficariam presas aos painéis, foram suspensas em forma de varal, se conectando tanto aos painéis quanto ao mapa.

O objetivo era marcar no mapa os locais onde aquelas imagens foram captadas, e interligá-las através dos fios. Os fios eram de diversas cores, e cada cor representava um artista. Um fio multicolorido foi usado para ligar as imagens de artistas anônimos e de artistas com



menor presença no mapa na mesa. Com essa cartografia foi, portanto, possível identificar onde cada obra fotografada se localizava no bairro, e ainda detectar o artista que a produziu (imagem 17).

Para concluir o trabalho e apresentá-lo à comunidade da UFSB e posteriormente aos moradores do Baianão, a turma preparou uma vernissage da exposição. Nesse *gran finale* do trabalho tivemos a oportunidade não só de mostrar o mapa e as fotografias, mas também registros em vídeo de todo o processo, um *stop motion* da produção dos painéis e uma apresentação virtual do bairro em 3D onde as fotos se inseriam (imagem 18).

Mais de 90 pessoas estiveram presentes nessa noite, enquanto apresentávamos a Cartografia da Arte Urbana no Baianão, contribuindo

para a efetivação do projeto enquanto pesquisa-processo, constantemente sujeita a ampliações e alterações. Os artistas que participaram mais efetivamente do trabalho, Jobson e Robson, também estiveram presentes, falando da profissão e da experiência da cartografia (imagens 20 e 21).

Img. 16 Pintura dos painéis por Jobson (esquerda) e Robson (direita)

Img. 17 Montagem da exposição, Arthur Luhr Mello

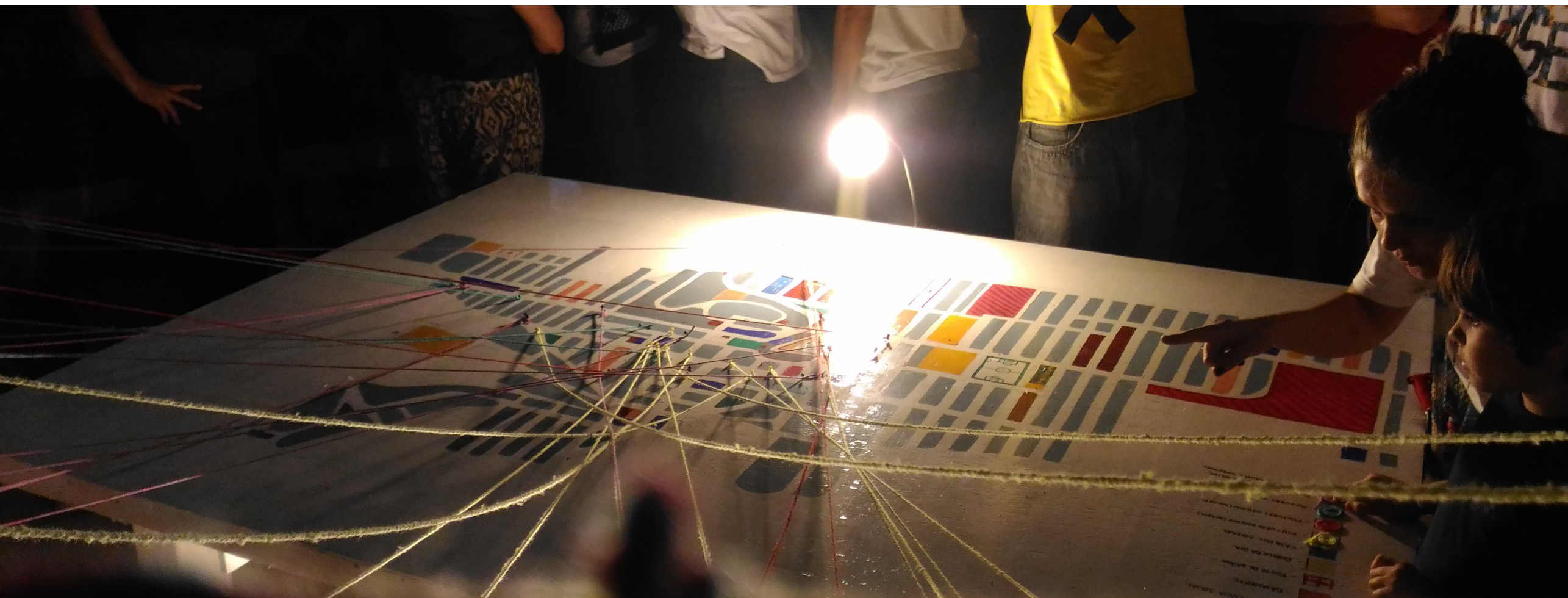




Img. 18 Pintura da legenda do mapa, Sofia Junqueira



Img. 19 Equipe de produção de imagens e vídeos do CC. Da frente para o fundo, Douglas Costa Santos, Daniel Durans (em pé), Gabriel Azeredo Nogueira, Leonardo Holanda e Márcio Costa



Img. 20 Abertura da exposição

Img. 21 Abertura da ex-
posição



REFERÊNCIAS

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Lílina da. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

DEBORD, Guy. **Teoria da deriva**. Disponível em: <https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/03/guy-debord-teoria-da-deriva.pdf>. Acesso em 9/10/2016.

JACQUES, Paola Berenstein. **A estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: 2001.

RENA, Alemar; BAMBOZZI, Lucas; Rena, Natacha. **Tecnopolíticas do comum**: artes, urbanismo e democracia. Belo Horizonte: Fluxos, 2016.

ZEA, Gabriel. Cartografia crítica, um caminho para a profanação do mapa. In: RENA, Alemar; BAMBOZZI, Lucas; Rena, Natacha. **Tecnopolíticas do comum**: artes, urbanismo e democracia. Belo Horizonte: Fluxos, 2016.

***Alemar S. A. Rena** é professor adjunto da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), docente do CC (componente curricular) Arte, Comunidades e Espacialidades que gerou o processo de pesquisa e criação cartográfica discutido neste artigo.

***Arthur Luhr Mello** é estudante do BI em Humanidades da UFSB. Estudante do CC Arte, Comunidades e Espacialidades.

***Emalise Avelino Abreu** é estudante do BI em Saúde da UFSB. Estudante do CC Arte, Comunidades e Espacialidades.

***Erivan Lopes da Silva** é estudante do BI em Artes da UFSB. Estudante do CC Arte, Comunidades e Espacialidades.

***Leonardo Holanda** é estudante do BI em Artes da UFSB. Estudante do CC Arte, Comunidades e Espacialidades.

***Sofia Junqueira** é estudante do curso de Artes Visuais da UFMG. Durante o ano de 2016 foi estudante visitante do Bacharelado Interdisciplinar em Artes e do CC Arte, Comunidades e Espacialidades, da UFSB.

***Vanda Neves dos Santos** é estudante do LI em Linguagens da UFSB. Estudante do CC Arte, Comunidades e Espacialidades.



ELIZABETH BISHOP E A PROPOSTA DE UMA POESIA CARTOGRÁFICA

ELIZABETH BISHOP'S PROPOSAL FOR A CARTOGRAPHICAL POETRY

Fernanda Dusse*

Resumo

O presente texto busca discutir como noções geográficas são apresentadas em poemas metalinguísticos da escritora norte-americana Elizabeth Bishop, construindo uma metodologia poética pautada pela cartografia. Para tanto, serão analisados três poemas marcadamente descritivos: “O mapa”, “O monumento” e “A erva”. Nessa leitura, constrói-se também uma aproximação entre a prática de escrita da poeta e o conceito de cartografia apresentado por Deleuze e Guattari em *Mil platôs*, bem como à proposta de uma análise espacial da literatura apresentada por Foucault na conferência “Linguagem e Literatura”. Além disso, é posto um debate sobre o estatuto epistemológico da poesia descritiva na modernidade, tendo como eixo a indistinção entre alegorias do espaço/da matéria e figurações do sujeito, ou, em sentido mais amplo, o apagamento da separação entre natureza e cultura. Nesse sentido, o que Bishop propõe é a construção de mapas afetivos, nos quais a objetividade seria substituída pela memória e a busca pela experiência. Para fazê-lo, ela se detém nos cenários híbridos, nos quais a contaminação dos elementos mancha os cortes abruptos das representações cartográficas.

Palavras-chave: cartografia; poesia; espaço; corpo.

Abstract

This essay aims to discuss how geographic notions are present in the metalinguistic poetry of the North-American writer Elizabeth Bishop, building a poetic methodology defined by cartographic parameters. Therefore, three poems will be analyzed: “The Map”, “The Monument” and “The Weed”. For the proposed reading, we try to build a connection among Bishop’s writing, the idea of cartography presented by Deleuze and Guattari on *A thousand plateaus*, as well as the notion of spatial analyses of literary texts, as stated by Foucault in his conference “Language and Literature”. Moreover, there is a discussion about the epistemological status of descriptivism in modernity, centered around the indistinction of space/matter allegories and subjective representations, or, in a broader sense, the erasing of the separation between nature and culture. In this sense, what Bishop seems to propose is the building of affective maps, in which objectivity would be replaced by memory and the search for an experience. In order to do so, she focuses on hybrid sceneries, in which elements are contaminated and stain the rigid cuts of cartographic representations.

Keywords: cartography; poetry; space; body.

A fortuna crítica de Elizabeth Bishop comumente associa sua poesia à impessoalidade e à descrição, contrapondo-a à produção de uma poesia lírica confessional e de transbordante subjetividade. Nesse contexto, a forte presença de elementos topográficos e iconográficos produziria um aparente afastamento da figura humana, em uma construção poética que seria determinada pela objetividade e pela observação do mundo. Silviano Santiago (2002) afirma, contudo, que a obra da autora faz emergir a questão sobre o estatuto epistemológico da poesia descritiva na modernidade tardia justamente por invalidar a divisão entre alegorias impessoais e construções subjetivas. Na verdade, diz Santiago, a poesia de Bishop sempre propõe alegorias do sujeito, desmanchando a separação entre a figura humana e o espaço ou, posto de outra forma, entre cultura e natureza. Para tanto, o trabalho da poeta é de cautelosa reorganização de vestígios memorialísticos, tratando “daquilo que aconteceu”, ou do que se viu, como a dramatização de uma aventura, a possibilidade da experiência, que sempre irá remeter à interação dos sujeitos no espaço.

O afastamento de certa produção lírica confessional por Bishop inauguraria, pois, uma poética do espaço, marcada pelo o que Santiago denomina obsessão descritiva. A autora seria capaz de camuflar a presença do sujeito na obra, ao mesmo tempo em que confirmaria a aproximação dialética entre o indivíduo e a paisagem. É importante ressaltar que, para fazê-lo, Bishop recorre a diversas noções geográficas e propõe a aproximação entre o fazer literário e a cartografia. Afinal, além de dois de seus livros trazerem como títulos conceitos da geografia – *North and South* e *Geography III* – a presença de descrições de lugares e referências cartográficas percorre toda sua obra.

A partir dessas considerações, o presente texto objetiva discutir como dois sistemas tão distantes quanto a cartografia (definida pela objetividade e a precisão) e a poesia (marcada pelo caráter subjetivo e sensível) podem ser aproximados e revistos na produção literária da autora. Para tanto, parte-se do pressuposto de que o estatuto de ambos os sistemas é questionado por Bishop. A cartografia não é vista por seu desejo de controle do espaço, mas por seu viés imagético. A poesia, também imagética, confirma a importância do espaço para a experiência. Dessa forma, a ideia de representação – tanto da terra, na cartografia, quanto da experiência, na poesia – é substituída pela noção de imagem. Não cabe à cartografia produzir retratos exatos do espaço, mas sua importância reside na possibilidade de criar imagens específicas e autônomas. À poesia, da mesma forma, não é dada a função de reproduzir ou representar uma experiência, pois sua particularidade não mais se relaciona com a tradução do vivido.

[1] Para todo o trabalho, optou-se pela tradução de Elizabeth Bishop feita por Paulo Henriques Britto no livro *Poemas escolhidos*.

Na verdade, ela é apresentada como uma experiência por si, pela construção de uma imagem que só existe no espaço da página escrita.

O poema inaugural do primeiro livro de Bishop, *O mapa* [1], é basilar para a construção que aqui se propõe da cartografia como metodologia de elaboração poética. Nesse texto, escolhido pela autora como abertura de sua obra, o interesse por uma produção descritiva e imagética é aproximado da recuperação e do questionamento de noções geográficas. Vale ressaltar como a cautela de Bishop na publicação de seus livros é definidora de seu estilo literário, já que a poeta fez constantes revisões de seu trabalho, republicando poemas, combinando obras ou retirando textos em edições posteriores. Ainda assim, em todas elas, “O mapa” surge como texto de abertura. Por isso, não parece imprudente avaliar que o poema, responsável por aproximar a paisagem avistada e o desenho de um mapa no papel, traduz a proposta poética de Bishop, funcionando como metáfora de seu fazer literário e indicando a possibilidade de se pensar a cartografia como referência metodológica.

Nesse texto, ao olhar para a terra do mar, a persona poética é lembrada dos traçados de mapas e de seus cortes abruptos entre água e terra. Desde o primeiro verso, “Terra entre águas, sombreada de verde”, a separação entre esses dois polos opostos é questionada e a tensão advém da impossibilidade de se ter definições concretas para espaço e matéria. Diferente dos cortes abruptos dos mapas, a paisagem se apresenta fluida e os elementos são sempre impuros, afetados pelos demais. Assim, Bishop dissolve a rigidez das linhas dos mapas, evocadas no título no poema, e intensifica o valor não-pragmático da cartografia, apresentada como material artístico.

Na leitura metalinguística aqui proposta, o poema também existe para desenhar linguisticamente essa paisagem, enfatizando a relação entre espaço e sujeito. Nesse sentido, o que Bishop propõe é a construção de mapas afetivos, nos quais a objetividade seria substituída pela memória e a busca pela experiência. Para fazê-lo, ela se detém nos cenários híbridos, nos quais a contaminação dos elementos (como, já nesse primeiro verso, da terra pela água) mancha os cortes abruptos das representações cartográficas. Dessa forma, estudar a poesia de Bishop à luz da cartografia objetiva enfatizar o interesse da poeta em construir imagens e signos que poderiam representar sua fascinação pelo inexplicável. Seus mapas afetivos não funcionam como guias precisos dos lugares, mas, pelo contrário, são representações simbólicas da experiência. A terra contaminada pela água não é um porto seguro e não marca o fim da viagem. A chegada ao porto não traz a certeza da

solidez, mesmo porque o enfoque não é no sujeito que viaja. O que a poeta vê ali é o encontro com o outro, o contágio da terra pela água e a impossibilidade de se circunscrever um lugar. Assim, nessa proposta de descrição do espanto (muito mais que da matéria), fica a certeza de que o outro é inapreensível.

O espaço de fronteira entre água e terra é onde “Os nomes dos portos se espriam pelo mar”. Nessa área onde a mobilidade das paisagens é evidente, nomes não são úteis, já que trariam uma falsa ideia de completude. Nomes molhados, líquidos, invalidam a proposta da cartografia – e mesmo da linguagem – e confirmam a ironia de um verso posterior: “As águas mapeadas são mais tranquilas que a terra”. No lugar de uma equivalência coerente entre mapas e territórios, Bishop propõe uma aproximação afetiva. Ao invés de mapear terras e representar a divisão entre portos, cidades e serras, a cartografia deveria se concentrar em escolher cores, de acordo com “as mais condizentes com a nação ou as águas nacionais”.

Nesse sentido, a geografia não se afastaria da arte, ambas produzindo imagens estéticas capazes de abolir a organização lógica e hierárquica das ciências. Em Bishop, “a topografia é imparcial, norte e oeste são iguais”. Para desenhar esse lugar, onde “perfis investigam o mar, onde há terra”, a autora trabalha com a integração de conceitos, transformando adjetivos em nomes ao questionar sobre a chegada no porto: “sombras, talvez rasos, lhe traçam o contorno” [2]. A cartografia funciona, assim, como possibilidade artística para o delineamento de territórios afetivos, sempre fluidos.

O questionamento da racionalidade e do controle também está presente na estrutura das estrofes. Como é comum em toda a obra de Bishop, o uso de contraposição, expresso pela conjunção ou, pode ser visto quatro vezes nesse poema. Essa estratégia, responsável por colocar lado a lado diferentes situações, nega a necessidade de uma solução ou consenso. Especialmente quando aparece em uma pergunta não respondida, a contraposição valida ambas as possibilidades e desqualifica a valorização positivista de uma verdade última.

Por exemplo, o primeiro verso de *O mapa* tem sua afirmação, “Terra entre águas” [3], rapidamente questionada pela ideia oposta: “Ou a terra avança sobre o mar e o levanta/ e abarca, sem bulir suas águas lentas?”.

A poeta que cria perguntas sem a intenção de respondê-las entende que desenhar imagens é mais importante do que definir conceitos precisos.

[2] No poema em inglês, “Shadows, or are they shallows, at its edges”.

[3] O poema em inglês, com o verso “Land lies in water”, dispõe de forma mais clara a ideia de duas possibilidades de análise da paisagem.

A ideia da cartografia como a arte de produzir e colorir mapas se aproxima da definição da poesia como o estabelecimento de ilustrações e perguntas. O último verso do poema e o uso do adjetivo “sutil” para definir a cartografia confirma a proximidade entre a mesma e a arte: “Mais sutis que as do historiador são do cartógrafo as cores”. Torna-se claro, por esse verso, que o objetivo do cartógrafo é muito próximo do empreendido pelo pintor: combinar cores, desenhando paisagens e produzindo signos.

Além dessa referência a parâmetros estéticos, o verso também contrapõe espaço e tempo. Historiadores representam uma perspectiva linear, pouco sutil, enquanto os cartógrafos são apresentados como performers da multiplicidade. A poeta valoriza a delicadeza dos cartógrafos em contraposição à objetividade dos historiadores e, assim, as possibilidades coletivas do espaço contra a lógica de sequências temporais.

Contemporâneo de Bishop, Michel Foucault, em seu amplo trabalho sobre a construção social do espaço, dedicou algum tempo para a reflexão sobre perspectivas historicistas e espaciais na teoria da literatura. Na conferência *Linguagem e literatura*, proferida em Bruxelas em 1964, o autor criticou o enfoque lógico-temporal que rege a crítica literária e propôs, em seu lugar, uma teoria marcada por conexões espaciais entre textos. Segundo Foucault, a força do espaço na literatura (pensando nas imagens que constrói, no ritmo do texto e na distribuição pela página) nos permite pensar em uma outra forma de perceber a linguagem, com enfoque nas redes sincrônicas que ela articula e produz. Para Foucault,

a análise literária, se ela tem um sentido, nada mais faz do que impossibilitar a crítica. Ela torna pouco a pouco visível, mas ainda nebulosamente, que a linguagem é cada vez menos histórica e sucessiva; ela mostra que a linguagem está cada vez mais distante de si própria, que ela se afasta de si como uma rede, que sua dispersão não se deve à sucessão do tempo, nem à correria noturna, mas à explosão, ao fulgor, à tempestade imóvel do meio-dia. A literatura, no sentido rigoroso e sério da palavra, que procurei explicar, não seria mais do que essa linguagem iluminada, imóvel, fraturada, que, hoje, temos que pensar.
(FOUCAULT, 2001, p. 174)

A proposta de Bishop é abraçar a incompletude da linguagem e fazer dela ferramenta de trabalho. Além do frequente uso de contraposições não-excludentes, seus poemas são marcados por lacunas, traços, perguntas, silêncios. Nessa configuração, a multiplicidade recusa o

determinismo linear da história tradicional e traz a prerrogativa espacial da simultaneidade. O que marca as escolhas da autora, como as do cartógrafo que escolhe as cores para o mapa, é a possibilidade de uma construção poética de territórios afetivos, a elaboração de uma cartografia das emoções. Assim, a poesia é uma experiência por si, trazendo na letra a marca da subjetividade e, por isso, sendo escrita no tempo presente.

Silviano Santiago afirma sobre a poesia de Bishop: “escrever poemas. Escavar e ressuscitar memórias, escavar e ressuscitar emoções, escavar e ressuscitar anotações, escavar e ressuscitar leituras, e assim ad infinitum.” (SANTIAGO, 2002, p. 20) [4]. A ideia de ressurreição enfatiza a sincronia de passado e presente: ao mesmo tempo em que muitos de seus textos descritivos tratam de episódios biográficos (muitos recontados nas inúmeras cartas que escreveu), a presentificação da cena é um acontecimento por si, a ser narrado no presente, como se pudesse apenas acontecer no momento da escrita. Mais ainda, a escolha de Santiago pelo verbo “escavar” (em inglês, to dig up), reforça a escrita como um trabalho físico, um grande esforço empreendido na busca de algo escondido na linguagem ordinária. Além disso, a ideia de escavação também carrega a relação entre passado e presente. Revolver a terra em busca de algo perdido é uma maneira de trazer o passado para o agora, revisando-o e remontando-o.

A proposta da cartografia como produção de imagens e signos talvez tenha sido primeiramente apresentada como teoria filosófica no livro *Mil Platôs*, de Deleuze e Guattari. Os autores contrapõem a cartografia ao decalque, reforçando a abertura da primeira, que se organiza sem um centro ou modelo. O mapa é, assim, uma representação de “múltiplas entradas”, capaz de se associar a um espaço existente, mas também de propor espaços outros, utópicos, elaborados “como obra de arte”, “como uma ação política ou como uma meditação”. Desenhar mapas, dessa forma, é sempre uma atividade de revisão e construção do real. Diferente do decalque, cuja imagem preconiza um elemento formador, originário, o mapa, afirmam os autores, está “inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 21).

Os poemas escavados por Bishop, como um trabalho sobre a memória e o cotidiano, formam na página desenhos próximos aos da cartografia. Todos atestam sobre a transformação de uma observação em signo. Além disso, mapas e poemas existem para valorizar símbolos afetivos mais que representações precisas. No caso do poema, a imagem é vertical, e, em Bishop, frases são interrompidas pela quebra arbitrária dos versos, exigindo que o leitor se desfaça da linearidade da linguagem

[4] Todos os textos em inglês foram livremente traduzidos pela autora. A relação dessas obras pode ser vista na bibliografia pelo título original.

escrita tradicional. Eles funcionam, pois, como convite para o leitor escavar a linguagem e o cotidiano em busca do que foi ali esquecido.

Na escavação de Bishop, enfatiza-se o estado metonímico das partes encontradas pela possibilidade de sua reordenação. É por isso que a junção de polos opostos, como água e terra, é crucial para *O mapa*. Quando se percebe “Terra entre águas”, a rígida divisão da cartografia entre os dois elementos é inapropriada. A natureza, contudo, reconhece a fluidez das paisagens e a pinta de acordo: “uma linha de recifes, algas como adorno,/ riscando o azul singelo com seu verde”.

Mais uma vez, as cores são a forma mais eficaz de representar o espaço. A mudança de azul para verde, da água para a terra, é feita por plantas aquáticas, uma transição suave que contrasta com as linhas do mapa. A poesia cartográfica de Bishop está situada em lugares de fronteira, nos quais não há distinção entre as representações objetivas e o sujeito. Em oposição aos cortes precisos da cartografia tradicional, a sobreposição de cores e elementos reforça a proposta da autora por uma cartografia afetiva.

Tendo esse debate sobre “O mapa” como parâmetro metodológico, faremos a leitura de dois outros poemas de Bishop, “O monumento” e “A erva”. Embora apresentem perspectivas diferentes, eles foram escolhidos por proporem uma representação metonímica do espaço. No primeiro, tematiza-se o conceito de obra e a delimitação de natureza e arte na apreciação de um monumento. No segundo, o corpo humano funciona como paisagem e a relação entre o sujeito e o espaço corporal desdobra questões sobre fora e dentro, parte e todo. Em ambos, portanto, são tematizados espaços de fronteira, em que a ambivalência confirma a impossibilidade da linguagem ou da linha reta definirem o espaço. Nesses lugares de passagem, a descrição propõe uma outra forma de narrativa, não-sequencial e marcada pela associação e a multiplicidade.

É fácil perceber o viés metapoético de “O monumento”. A relação entre a obra admirada pela persona poética e a que se desdobra para os leitores surge como uma reflexão de Bishop sobre seu trabalho e sobre a dificuldade em ter como ferramenta a linguagem, matéria sempre fraturada e incompleta. O poema trata da solidez de uma escultura de madeira, montada “como/ caixas de tamanhos decrescentes/ uma em cima da outra”. Entretanto a peça, “com tiras mal serradas como enfeite, já caídas,/ tudo rachado e sem tinta”, é representativa também daquilo que chama a atenção da autora: elementos que não seriam facilmente notados, sem valor artístico, “velharias”. Retomando a consideração

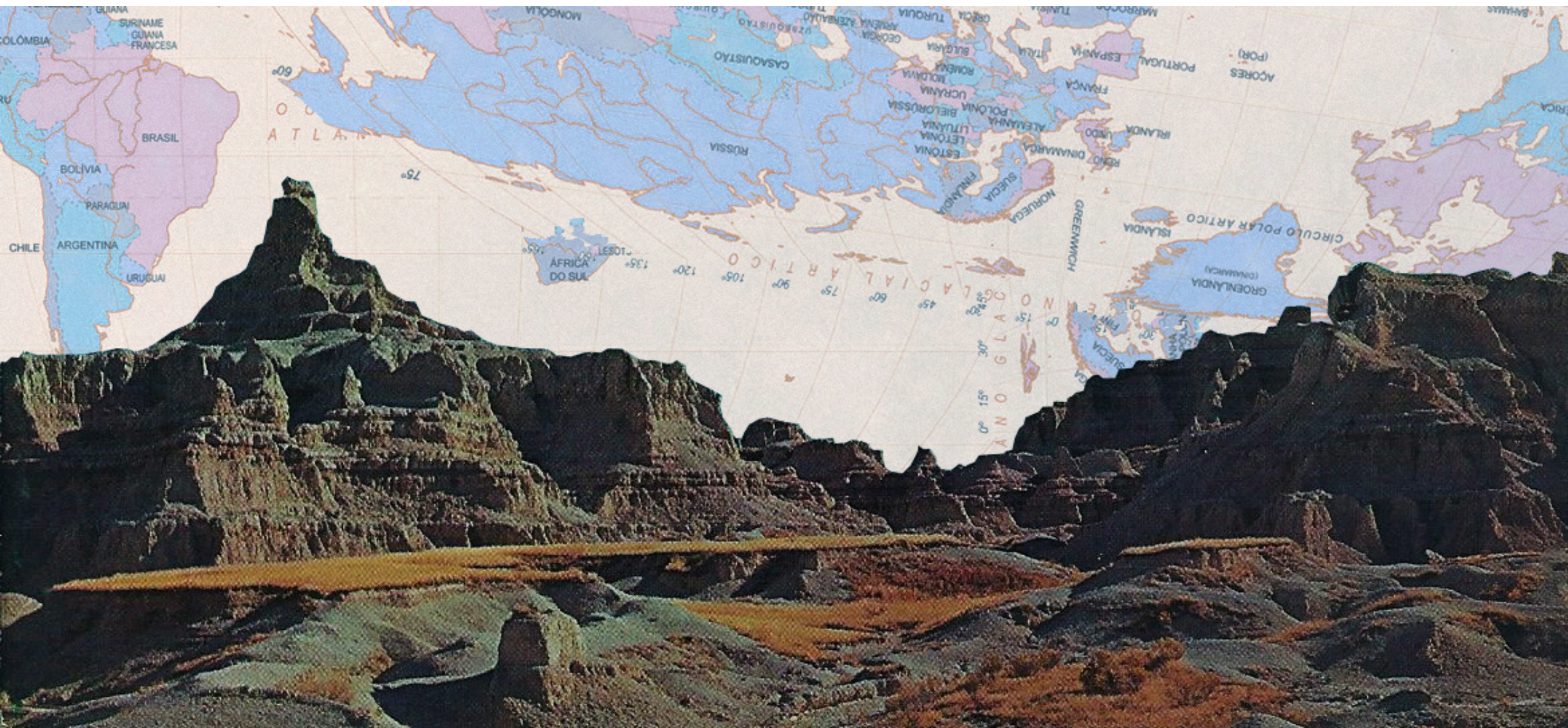
de Foucault de que a incompletude é marca da linguagem literária, os poemas de Bishop lidam com a falta em duas superfícies: pela expressão, em textos repletos de silêncios e vazios, e pela tematização daquilo que está deteriorado, abandonado ou apodrecido.

O texto trata ainda da relação do monumento com o espaço que o acolhe e com seus observadores. Afirma-se a princípio que “Do monumento um terço se destaca contra/ um mar; dois terços contra um céu”. Por essa perspectiva, a escultura é a matéria concreta inesperadamente equilibrada nessa paisagem fluida, e o poema poderia tematizar a contraposição entre a concretude da obra e a

movimentação do cenário. Contudo, mais tarde afirma-se que

*Um mar de tábuas estreitas, horizontais,
se estende atrás do solitário monumento,
e os veios longos da madeira alternam-se,
esquerda e direita, como um assoalho – manchas, pintas
e listas estáticas. Um céu corre paralelo,
textura de paliçada, mais grosseira que a do mar:
cacos de sol, nuvens de longas fibras.*

(BISHOP, 2001, p. 49)



A partir daqui, a distinção entre a paisagem e a obra é invalidada e o céu e o mar aparecem também como partes do monumento, todos jogando a concretude contra o movimento e a ilusão. Um mar de tábuas estreitas e um céu de textura paliçada são também criações repugnantes, deixando o observador sem nenhuma possibilidade de desviar o olhar da incômoda obra de arte. Mais ainda, eles reforçam a artificialidade das distinções entre paisagem e objeto, natureza e cultura, demonstrando que essas noções só podem existir na relação de elementos diversos, e que separá-las é uma ineficiente tentativa de delineamento da experiência.

Além disso, transformar céu e mar em matérias concretas e estáticas reforça a escolha da autora por uma arte espacial, marcadamente visual, em detrimento da dinâmica da narração. As representações imóveis e artificiais do mar e do céu não autorizam a narrativa temporal, já que eles estariam sempre congelados no mesmo instante, garantindo uma distribuição constante dos elementos, alternados indefinidamente em “esquerda e direita”. O projeto de construção de uma maquete do espaço aproxima ainda mais “O monumento” da proposta cartográfica apresentada em “O mapa”. Como no primeiro poema, este também não objetiva representar o espaço observado, mas produzir uma imagem autônoma. Mas se antes era a produção cartográfica, pictórica, que imperava, agora a produção de uma obra tridimensional é apropriada pelo poema. Nesse modelo, constrói-se uma espécie de mise-en-abyme: o poema produz o cenário de onde emerge o monumento – e assim se torna impossível delinear os contornos de cada um deles.

O conceito de obra fica também em suspenso no texto de Bishop. O que deve ser creditado ao artista responsável pelo monumento – ele também anônimo e objeto de especulações do eu-lírico? É o artista ou o público o responsável por construir a paisagem e integrá-la à escultura? Tais questões são ainda mais problematizadas quando, em outro trecho, a voz que dialoga com o eu-lírico afirma:

Mas esse mar estranho parece de madeira,
Lustroso, mar de madeira achada à beira-mar.
E o céu parece de madeira, onde os veios são as nuvens.
Como um cenário; é tudo tão raso!
Aqueles nuvens estão cheias de farpas!
O que é aquilo?
É o monumento.
(BISHOP, 2001, p. 53)

Nessa perspectiva, o verbo “parecer” (*looks*, em inglês), confirma a distinção entre o real/natural e o artificial/construído, embora essa separação não seja ratificada pelos sentidos. Assim, não teria sido o artista que construiu um cenário para o monumento, mas o monumento que teria sido capaz de perturbar a paisagem. A contraposição aqui colocada é, mais uma vez, sobre a impossibilidade de se diferenciar espaço e matéria: é o espaço que cria o objeto, ou o contrário?

Como em todos os poemas de Bishop, a presença de diferentes pontos de vista não carrega a busca por uma solução, mas propõe a combinação cubista de todos eles. Em “O monumento”, a ideia de uma articulação plena entre elementos naturais e artificiais é fundamental e indica que a descrição da escultura só pode ser feita pela integração de diferentes perspectivas. Outro poema da autora, “Mais de 2000 ilustrações e uma concordância completa”, propõe um verso que poderia funcionar como máxima para a integração de opostos em sua obra: “Tudo ligado por ‘e’ e ‘e’”.

Mais uma vez, a aproximação entre a poesia de Bishop e *Mil platôs* é visível. Deleuze e Guattari, ao contraporem a estrutura vertical da árvore à horizontalidade que propõem para o rizoma, destacam:

um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tabula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...). Kleist, Lenz ou Büchner têm outra maneira de viajar e também de se mover, partir do meio, pelo meio, entrar e sair, não começar nem terminar. Mas ainda, é a literatura americana, e já inglesa, que manifestaram este sentido rizomático, souberam mover-se entre as coisas, instaurar uma lógica do E, reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo. Elas souberam fazer uma pragmática. É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.
(DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 36)

Na poesia descritiva de Bishop, a combinação horizontal de cenas, recusando o continuum temporal ou a imposição de uma lógica excludente para os eventos e percepções, desenha imagens rizomáticas. A perenidade das imagens, sempre passíveis de serem manchadas ou revistas, se aproxima do que os autores percebem como a valorização do meio e do movimento em oposição ao todo e ao trajeto. Em “O monumento”, os flashes de diálogo entre o eu-lírico e um interlocutor propõem uma obra que se constrói pela leitura e o debate. Essa ideia é ainda reforçada pela ausência de informações sobre o monumento, valorizando o olhar sobre a racionalidade ou o conhecimento.

Por essa lógica instaurada a partir da adição, os espectadores também são postos em cena no poema. O monumento e a paisagem e as pessoas, tornando-se impossível delimitar a construção artística e seu entorno. Estaria o público inserido no monumento ou seria o espaço a soma não hierárquica de todos esses elementos díspares?

Como colocado por Silviano Santiago, é ineficaz tratar da separação de alegorias do sujeito e do espaço em Bishop, e o esforço deve ser por propor perguntas, muito mais que por respondê-las. Em “O mapa”, é fácil perceber o caráter associativo e subjetivo proposto para a água e a terra que se encontram. Em “O monumento”, da mesma forma, a indiferenciação entre a escultura de madeira, a paisagem e seus observadores explicita, quase didaticamente, o desinteresse da autora pela separação dos grupos:

*O ângulo da vista
(melhor, o ângulo com que a vemos)
é tal que não se vê o “ao longe”,
e estamos longe dentro dela.*
(BISHOP, 2001, p. 49)

Como se pode perceber, o público, tão estático quanto a escultura ou o céu e o mar, ocupa um lugar específico naquele cenário, que é, ao mesmo tempo, longe e dentro de sua própria visão. Novamente, o jogo de mise-an-abyme instaurado aponta para fora da cena retratada, para o poema, e põe o leitor também como aquele para quem é impossível ver o “ao longe”, mesmo que ele esteja, simultaneamente, distante e imerso no texto.

Os espectadores, que têm sua posição determinada, são assim assujeitados pelo monumento, passando a ser peça de sua composição. E a obra – cujos limites são impossíveis de se traçar – se torna imperativa: “Ele [o monumento] escolheu crescer assim e estar imóvel”.

Estático, o monumento recusa elaborações lógicas e reforça a soberania dos sentidos e do afeto em oposição à dinâmica das narrativas.

A autonomia do monumento – sujeito desejante – propõe também o questionamento da autoria. Ainda que haja um trecho em que o artista responsável pela escultura é mencionado, o poema sistematicamente desconstrói seu lugar como agente responsável pelo sentido da obra. Lê-se que

*É um antigo promontório,
um principado antigo, onde o artista-príncipe
resolveu talvez erguer um monumento
assinalando um túmulo, uma fronteira, ou só
para criar uma paisagem melancólica ou romântica...*
(BISHOP, 2001, p. 51)

O tom irônico empregado na apresentação de causas grandiosas e tradicionais para justificar a construção de um monumento (a morte, a demarcação de territórios) é ainda reforçado pelo advérbio talvez. As grandes narrativas evocadas pela arte – irrecuperáveis na observação da obra – são apresentadas como um tipo de imposição cultural que romperia com a autonomia de figuras espaciais, não-sequenciais.

Por isso, é possível afirmar que ao desconstruir a autoria, o poema também marca a desconstrução do pragmatismo da obra de arte associada à narração, à tradição e à cultura. Como na proposta de linguagem literária elaborada por Foucault, o monumento de Bishop é um significante desarticulado de um significado, simulacro de uma obra comemorativa. Assim, os versos que finalizam o texto desorganizam a lógica narrativa e colocam a escultura envelhecida e deteriorada como início de uma produção:

*É o princípio de uma pintura,
uma escultura, ou poema, ou monumento,
e é todo de madeira. Olhe bem para ele.*
(BISHOP, 2001, p. 53)

O monumento que é, por fim, um início desconstruído, é aproximado verbalmente do poema, confirmando sua proposta metalinguística. Ambos trazem o aviso para se prestar atenção a peças incompletas, interrompidas. No lugar do autor, retirado de cena como um príncipe antigo, é dada ao leitor a responsabilidade de observar a obra e produzir as narrativas que couberem nesse encontro. Nesse sentido, o texto de Bishop abraça sua condição inconclusiva ou fragmentada, confirmando

que o objetivo da literatura não deve ser elaborar grandes obras, mas se atentar às ruínas.

No último poema a ser analisado, “A erva”, o corpo também surge como espaço sempre em estado de começo. O poema se inicia descrevendo um corpo morto, mas que ainda assim medita. Entretanto, a relação que será preconizada, entre o corpo e a erva que dali desponta, surge quando,

*De súbito, algo mexeu-se,
abalando-me os sentidos,
qual explosão, e abrandou-se
num toque tímido e insistente
no coração, a despertar-me
de um sono desesperado.*

(BISHOP, 2001, p. 39)

Dessa forma, o corpo é um espaço sempre em transição, de onde, mesmo quando aparentava estar morto, o início pode ressurgir na forma de um despertar ou pela movimentação estranha da erva que nasce fazendo dele seu solo. Por essa aproximação, Bishop se coloca dentro de uma longa tradição literária que aproxima corpo e terra. Entretanto, enquanto a história, por sua perspectiva masculina e colonizadora, associa corpo e território, preconizando a dominação do espaço como a dominação do outro, a poeta, na proposta de uma escrita feminina, trata do corpo como território de espanto, passível de ser despertado por aquilo que não reconhece como parte de si.

Mais uma vez, a cartografia desenhada por Bishop aponta para espaços de desejos, definidos por uma perspectiva sensorial e erótica, mas movida pelo estranhamento – e não pela posse. Nesses mapas do afeto, o corpo se torna local de encontros e o sujeito não tem domínio sobre o mesmo. O poema propõe, assim, o questionamento sobre todo e parte, na medida em que a persona poética desconhece o ser que nasce da sua pele e que aparece ora como estranho, ora como parte de si.

Também aqui é possível operar uma leitura metalinguística, associando a relação do eu-lírico com a erva àquela entre a poeta e a escrita. Marilyn May Lombardi, em seu livro *The Body and the Song*: Elizabeth Bishop’s Poetics, trata da escrita como um sentido de localização adquirido por Bishop. Diz Lombardi:

escrever trouxe para Bishop, eu sustento, um segundo sentido proprioceptivo. No corpo, esse sentido orientador nos fala onde localizar cada parte do nosso corpo a qualquer momento do dia, possibilitando-nos mover pelo espaço, saber onde tocamos e onde somos tocados. Como um corrimão sensorial, a arte serve de suporte para Bishop e a guia por um mundo sempre em transformação.

(LOMBARDI, 1995, p. 8)

A citação de Lombardi aponta para outra conexão possível entre poesia e cartografia na literatura de Bishop. A ideia de orientação reforça a percepção de que a poeta produzia mapas afetivos, capazes de funcionar como um reencontro com o visto e o vivido. Mais uma vez, a escrita no tempo presente, como uma experiência em si, é marcante para Bishop. Como a teórica afirma, escrever poemas equivalia a se tornar consciente daquilo que a tocava – e, nesse sentido, ser tocada por isso novamente, como no ato de escavação descrito por Santiago.

Diferente dos dois outros poemas trabalhados, porém, “A erva” é uma narração. O uso do pretérito e de aspas para definir diálogos internos são estratégias que o afastam dos textos marcadamente descritivos. Essa aparente narração, contudo, é feita de imagens estáticas aproximadas, sem a necessidade de ordenação do tempo. Para tanto, desde o começo do texto, a independência das imagens, desarticuladas de um continuum temporal, é evocada:

*No frio coração, se congelara
a ideia final, imensa e clara,
vazia e dura como eu:
e assim ficamos, imóveis,
um ano, um minuto, uma hora.*

(BISHOP, 2001, p. 39)

O pensamento antinarrativo do frio coração, uma “ideia final” que não precisa ser mencionada, revê toda a lógica da narração. No lugar de uma construção racional, estruturada por sequências temporais organizadas hierarquicamente, o poema apresenta apenas uma imagem: o coração é um ser estranho que poderia, por alguns instantes, fazer parte do eu-lírico. A duração dessa imagem é insignificante: “um ano, um minuto, uma hora” não estabelecem uma estrutura e recusam a supremacia temporal. O leitor percebe, desde o início do texto, que essa não é uma história sobre o tempo, mas sobre o encaixe e a ruptura de elementos.

Entretanto, se as imagens construídas pelo poema propõem que a visão deva ser o sentido dominante para os leitores, o tato é apresentado como único sentido possível para o eu-lírico por um parêntese no meio do texto, indicando que “(Tudo isso era no escuro)”. O questionamento proposto pelo poema entre parte/todo e fora/dentro se torna ainda mais vívido por essa marcação. Sem ver a erva, a persona poética é capaz de senti-la ao mesmo tempo como parte de sua pele e elemento externo a ela. Recuperando o questionamento que abre o poema, percebe-se a mesma pergunta aplicada ao coração ou a qualquer outro órgão: é ele outro ou parte de si?

O estranhamento com o corpo, transformado por Bishop na imagem de uma planta que brota da pele, aproxima a autora de uma série de filósofos que questionaram a estrutura hierárquica e organizada, dominante nas percepções da biologia ocidental, sobre o mesmo. Desconhecendo seus contornos, recusando a se perceber como sujeito de binarismos (vivo/morto, desperto/adormecido), o eu-lírico de Bishop invalida a unidade corporal e recusa a distinção entre eu e outro. Por isso, ao mesmo tempo em que o texto alude a uma composição rizomática do sujeito, ele pode ser lido como um poema de amor. O corpo pulsante, aberto, não comporta um indivíduo e é passível de ser afetado pelo desconhecido, deixando-o encontrar ali um espaço de sobrevivência.

Não é por acaso que Deleuze e Guattari, em *Mil platôs*, aproximam o corpo sem órgãos do livro e do mapa: todos eles aludem a processos de montagem, de leitura, enaltecendo a multiplicidade de agentes responsáveis por sua construção sempre processual. Em “A erva”, Bishop também faz do corpo um ser “conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 21). Nesse sentido, a escolha por mostrá-lo como superfície tátil é fundamental: entre eu e o espaço, o que existe é a pele. O tato, sentido global, desarticulado de um ponto específico do corpo, permite que nos percebamos ao mesmo tempo como lugar e ser e desconstrói cotidianamente a divisão entre fora e dentro. O que nos toca está na nossa pele e fora de nós, da mesma forma como aquilo que tocamos se torna uma extensão de nosso corpo.

No poema de Bishop, a relação entre o corpo tátil, superfície sensível, e o solo procurado pela erva se desenvolve até o ponto de o corpo ser transformado em natureza:

*O coração, com as raízes,
começou a mudar (não bater);
partiu-se ao meio, então,
e dele veio um jorro d’água.
Dois rios desceram, um à esquerda,
um à direita, dois cursos
de água rápida e translúcida
(formando cascatas nas costelas)
lisa como vidro, fluindo
por entre os grãos de terra negra.
(BISHOP, 2001, p. 41)*

Quando confrontado pela erva, portanto, o corpo se metamorfoseia no cenário natural que ela buscava. Como um mapa de águas, ele perde suas características sólidas e corre irreconhecível e descontrolado. A distinção entre a figura humana e a natureza é terminantemente rompida e a persona poética não é mais capaz de saber se isso acontece dentro do seu corpo ou se ela é aquela dentro do rio. Nessa representação impossível, quase surrealista, narração e descrição são categorias indistintas.

Se a história da literatura e das colonizações preconiza que o domínio do território equivale ao domínio do corpo, a proposta de libertação indicada por Bishop trata de um corpo indomável, permanentemente fraturado. Nesse caso, corpo e espaço não simbolizam territórios, mas aparecem como jatos: líquidos, ferozes, indomesticáveis. Por isso, os mapas de Bishop são sempre manchados pela força e o descontrole das águas. Luis Alberto Brandão propõe semelhante aproximação ao perceber que

*a água está marcadamente presente na poética de Bishop, cruzada por muitos navios, peixes, mares, chuvas e cachoeiras. A dimensão aquática dos textos se relaciona com o tema das viagens: é pela força das águas que o deslocamento acontece, é a água que tem o poder de conectar os espaços e suspender a perspectiva descritiva. Numa viagem pelo mar, “dias de hiato” são experienciados. A água vaza pela textura concreta dos solos, tornando-os porosos, dinâmica da inoculação, impondo a mudança, o gosto “de estar sempre a se reajustar.”
(BRANDÃO, 2002, p. 85-86)*

No jogo de mise-an-abyme produzido em “A erva”, a violência da corrente de águas volta a atingir o eu-lírico:

*Caíram-me pingos no rosto,
nos olhos, e vi então
(ou julguei ver, naquele breu)
que em cada gota brilhava
uma cena iluminada;
a água que a erva desviava
era um fluxo de imagens velozes.
(Como rio que levasse as cenas
todas nele já refletidas
encerradas n'água, não flutuando
nas superfícies efêmeras).*
(BISHOP, 2001, p. 41)

É latente a indistinção dos contornos do corpo. Nesse trecho, a oposição entre o rosto preservado e o corpo tomado pelo rio encena a impossibilidade de se circunscrever o indivíduo. Além disso, o texto assume a narrativa como um coletivo de “gotas”, imagens concorrentes na construção da experiência.

Luis Alberto Brandão percebe que, em Bishop, “de fato, é como se toda narrativa fosse feita de um conjunto de descrições, cujo grau de associação, variável, possivelmente mais ou menos determinado, fosse sempre relevante” (BRANDÃO, 2002, p. 87). No lugar da corrente linear da narração, a poeta opta, portanto, pela aglomeração dessas cenas iluminadas, “imagens velozes” que não buscam construir o todo, mas são partes independentes e articuladas. O corpo percebido como espaço é o lugar de registro dessas memórias. Enquanto rio, ele é composto pela multiplicidade das cenas já encerradas, mas ainda iluminadas e potentes. Como pele, ele é atingido pelas gotas da memória sem ter controle sobre seu fluxo.

Mais uma vez, a aproximação entre a cartografia e o corpo é nítida: ambos são espaços de registro da experiência. Porém, no lugar do decalque (para retomar a contraposição de Deleuze e Guattari) ou da unidade corpórea posta pelo pensamento iluminista, corpo e mapa são mostrados na poesia de Bishop como manifestações da imprevisibilidade, sempre passíveis de serem rompidos ou manchados. Esses espaços porosos, afetáveis, contrapõem à anestesia do sujeito racional a estética própria da obra de arte. Fazer mapas, para Bishop, é, finalmente, escavar e colorir os lugares da memória.

REFERÊNCIAS

- BISHOP, Elizabeth. **Poemas escolhidos**. Org. BRITTO, Paulo Henriques. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Map of waters. In: ALMEIDA, S.; REIS, E.; GONÇALVES, G. (Org.). **The art of Elizabeth Bishop**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2000.
- FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault**: a filosofia e a literatura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 137-174.
- LOMBARDI, Marilyn May. **The body and the song**: Elizabeth Bishop's poetics. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. The Status of Elizabeth Bishop Descriptive Poetry. In: ALMEIDA, S.; REIS, E.; GONÇALVES, G. (Orgs.). **The art of Elizabeth Bishop**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

***Fernanda Dusse** é professora do CEFET-MG, doutoranda no Programa de Pós-graduação da UFMG.

Contato: fernandadusse@gmail.com

CASA-NÔMADE (AFETIVAÇÕES URBANAS)

NOMAD-HOME (URBAN AFFETCTIVATIONS)

Annaline Curado Piccolo*

Resumo

Apresentam-se aqui, em formato de relatos poéticos-político-pedagógicos, alguns rastros de um processo de pesquisa-produção-formação artística desenvolvido ao longo de dois anos de residência na cidade de Florianópolis-SC e itinerância por outros espaços urbanos. O projeto CASA-NÔMADE se construiu a partir de experiências de trânsito por lugares e linguagens artísticas e de práticas de vizinhança com pessoas e projetos que procuram produzir, de forma colaborativa, mais espaços afetivos de convivência com e nas cidades. Site do projeto: www.casanomade.wordpress.com.

Palavras-chave: deslocamento; convivência; vizinhança; espaço urbano.

Abstract

Here are presented some traces of an artistic process of research-production in the shape of poetic-political-pedagogical stories, developed over two years of residence in the city of Florianópolis-SC and transit through other urban spaces. The NOMAD-HOME project was built from transit experiences in places and artistic languages, and neighborhood practices with people and projects that are searching to produce collaboratively a more affective coexistence in the cities. Website of the project: www.casanomade.wordpress.com.

Keywords: displacement; cohabitation; neighborhood; urban space.

Planta-baixa

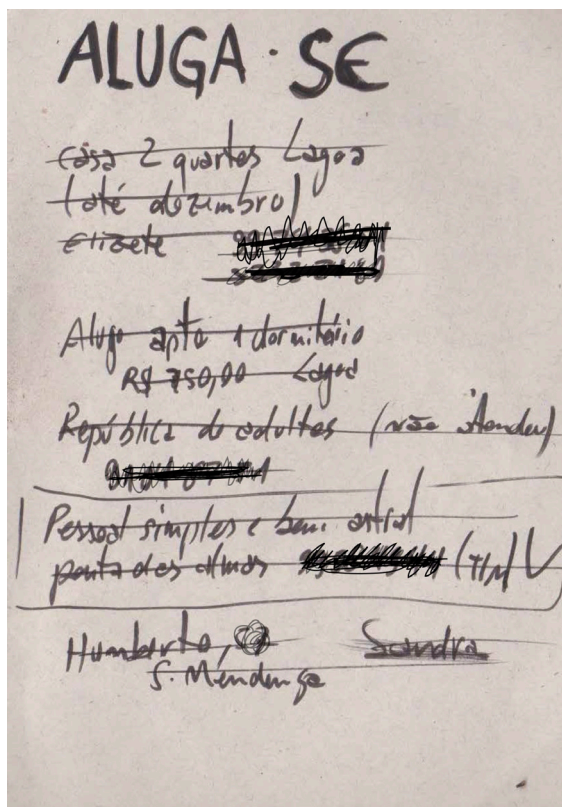
Quando estou em trânsito preciso me sentir em casa, quando me rendo à rotina preciso criar asas. Talvez por influências astrológicas ou por construções históricas, carrego comigo um dilema: como posso fazer do viajar uma casa, e da casa uma viagem? Uma mania de movimento se embate à necessidade do mantimento, à vontade do alento. Perambulante-atenta deixo-me atravessar pela paisagem, mas também atuo sobre ela. Meu corpo vai riscando novas cartografias no caminho e na memória. Meus passos, gestos e afetos traçam altos e baixos-relevos. Carrego (talvez nas solas dos pés, na mente ou no coração) pedaços daqueles (lugares, coisas e pessoas) com quem me encontro no percurso. Deixo também, em cada encontro, um pedaço afetado de mim. Assim, vão se criando enredos em constante construção, sempre propícios a sobreposições e decomposições, como tudo que é orgânico.





Img 1 “Vendo Casa”. Fonte: arquivo da autora

Praticando neologismos ou táticas de instigar enredos entre as pessoas e o ambiente em que vivem, e entre elas mesmas (toda vez que escrevo “afetivação” o corretor ortográfico insiste em me corrigir para “efetivação”) efetivação do afeto = AFETIVAÇÃO.



Img. 2 “Aluga-se”. Fonte: arquivo da autora

O despertador tocou!

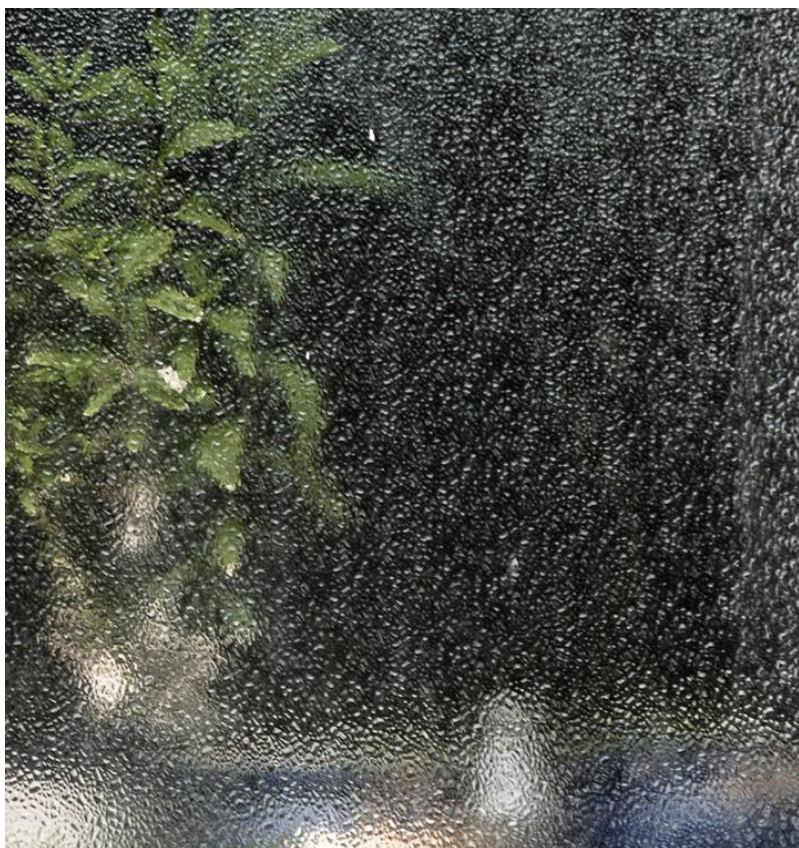
Levantei ofegante, coração palpitante. Acho que foi só um pesadelo, mas parecia tão real... O cenário que vi me causou desespero: nossa sala não era mais esse espaço de 5x4m no térreo da casa; tinha se transformado na praça, nas ruas, na beira da lagoa, nos canteiros, parques, pontos de ônibus, postes. Nossa sala tinha se transformado em todo o espaço público! Assim como a sala, todos os outros cômodos foram se desacomodando. De repente percebi que nossa casa era a cidade inteira! E, nossa, como ela tava bagunçada! Não sei porquê, nem quando, nós tínhamos resolvido escolher, a cada quatro anos, um organizador oficial pra colocar ordem na casa. Achávamos, quem sabe, que assim nos sobraria mais espaço pro tempo livre. Doce ilusão! Isso de eleição só fazia aumentar a confusão. O tal organizador terceirizava seu serviço, deixava tudo nas mãos da forasteira especulação imobiliária. Ela, em troca, oferecia o financiamento de toda campanha partidária. Juntos, eles foram transformando a casa sem pensar nas vontades e necessidades da maioria dos moradores. Deixavam o medo e o abandono tomarem conta do terreno. Nenhum novo parque, nenhuma nova praça, ninguém podia encostar na grama, nada de lugares pra sentar, se encontrar. A sala era um enorme lugar de passar! A estratégia era que perdêssemos a vontade de ficar no espaço público, assim ele perderia sua função como nossa sala de estar, se transformando em hall dos espaços privados e murados deles. Sem nosso espaço de encontro não poderíamos nos articular, nem causar nenhum confronto. Nós íamos nos desconhecendo. Seguíamos só passando, lado a lado, compartilhando nossas solidões a caminho do trabalho. Nosso tempo livre não tinha mais onde morar. Eu não sabia mais com quem estava morando. Não existia mais laços entre as pessoas, muito menos nós. Fui ficando assustada. Tentava falar mas continuava calada. Enquanto toda aquela atrocidade ia tomando conta da cidade, nós permanecíamos imóveis. Éramos meros locatários de nossa casa própria. O despertador tocou! Levantei ofegante, coração palpitante. Acho que foi só um pesadelo, mas parecia tão real...

O guaco da vizinha

Outro dia, subindo uma das ladeiras que leva à minha casa, fui abordada por uma senhorinha (assim no diminutivo, padrão açoriano de altura). Com uma sacola na mão, em frente a uma cerca de arame coberta por uma trepadeira, ela ia coletando folhas da planta enquanto me dizia: “É guaco, filha. Pode pegar também”. Toda vez que passava por ali eu sentia cheiro de chá. Cheguei até a arrancar algumas folhas de lá, mas ainda não tinha conseguido identificar o que era. Pois bem, a senhora estava

respondendo minha questão. Resolvi então me juntar a ela naquela colheita. Em alto e bom “manezês”, Dona Maria foi me contando que achava que os donos da casa não estavam por ali. Ela os conhecia de vista, pois sua filha mora duas casas ao lado. Olhando para os lados, Maria me dizia e repetia: “Tem tanto, não vai fazer falta pra ela. E guaco é tão bom né... Pega, filha, pode pegar! Pega mais!” Por um momento percebi que nossa colheita não estava autorizada. Enquanto seguíamos conversando, um moço chegou e foi entrando na casa, sem nos dar muita atenção. Antes que ele fechasse totalmente o portão, Maria lhe perguntou se aquela planta era guaco mesmo, como que puxando assunto. O meço fez que sim com a cabeça e nós (já cúmplices naquela subversão) nos sentimos um pouco mais autorizadas a seguir coletando nossos futuros chás, xaropes, meizinhos... Peguei umas dez folhas grandes de guaco, agradei à Maria pela dica e pela boa conversa e voltei a seguir meu caminho para casa. Duas semanas depois, descendo a mesma ladeira, passei em frente àquela casa. O guaco havia sido dilacerado: o arame da cerca, antes coberto pelo verde cheiroso, estava agora totalmente aparente. Algumas folhas secas, já sem cheiro, se misturavam à poeira do chão. Nada mais ali chamava atenção de ladrão!

Sob a sobreposição de convivências – Florianópolis-SC.



Img. 3 Da busca pelo ar, ou a nossa natureza sufocada. Fonte: arquivo da autora

Desentope

O carbono-capital sobe à cabeça, congestionada, dói, até que tudo o que pensa em todos se corrói. Ambulâncias e polícias circulam pelas veias entupidadas, violentas vias, sanguíneas áreas. A pele se arma de concreto, num tom cinza-decreto. Sem trato direto, sem tato. Afeto? Tantos sem teto! Olhar tangente. Tanta gente perto, tão longe, buscando um tal “certo”. Paladar calejado, cansado de tanto nada mastigado. Difícil digestão, tudo duro, tudo muro, tudo murro. O pulmão, asfaltado, suspira calado, feito rio canalizado-sufocado debaixo do chão. O coração, músculo involuntário, segue batendo, sem-salário. Revolução vai ser o dia em que ele aprender a dizer NÃO! Quando perceber qual modelo de corpo-cidade-sociedade seu trabalho leva adiante, bem capaz de ter um infarto fulminante.

Sob a falência múltipla dos órgãos públicos – São Paulo-SP.

Img. 4 “Especul(ações) imobiliárias”. Fonte: arquivo da autora



***Annaline Curado Piccolo** é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UDESC. É graduada em Licenciatura em Artes Visuais pela UDESC (2012). Atua como fotógrafa-desenhista itinerante em projetos culturais e como educadora em espaços não formais e informais. Participou de quatro Residências/Laboratórios e outras tantas convivências (artísticas e/ou não). Atualmente desenvolve pesquisas-práticas de instigação de vizinhança em espaços públicos.

Contato: anninha.piccolo@gmail.com



EM BREVE AQUI — ENTRE MAPAS E DECALQUES: A CARTOGRAFIA COMO MÉTODO DE PESQUISA INDISCIPLINADA

EM BREVE AQUI — BETWEEN MAPS AND TRACINGS: THE CARTOGRAPHY AS UNDISCIPLINED RESEARCH METHOD

Mariana de Moura Cruz*, Mariana Bubantz Fantecelle*

Resumo

O presente artigo pretende examinar a experiência da frente de ação Em Breve Aqui (EBA), projeto de extensão do Grupo de Pesquisa Indisciplinar, vinculado ao CNPQ e sediado na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. O Em Breve Aqui (EBA) é uma plataforma digital colaborativa que serviu como base para levantamento e registro dos vazios urbanos em Belo Horizonte. O mapeamento, realizado de forma coletiva, contou com a contribuição de colaboradores diversos desde o segundo semestre de 2014. Pretendemos aqui analisar criticamente os últimos dois anos do projeto, abrangendo o método cartográfico como processo de pesquisa e de ativismo; as discussões conceituais sobre o vazio e a produção do espaço urbano que o mapeamento suscitou e, principalmente, os processos de resistência positiva constituídos em redes a partir do seu surgimento.

Palavras-chave: cartografia; vazios urbanos; mapeamento coletivo.

Abstract

This article examines the experience of the project Em Breve Aqui (EBA) as part of the work developed by Research Group Indisciplinar, based in the School of Architecture of the Federal University of Minas Gerais. Em Breve Aqui (EBA) is a collaborative digital platform that served as a basis for survey and registration of urban voids in Belo Horizonte. The mapping, carried out collectively, received contribution from several collaborators starting in the second semester of 2014. We intend here to critically analyze the last two years of the project, covering the cartographic method as a process of research and activism; the conceptual discussions about the voids and the production of urban space that mapping raised, and mainly the positive resistance processes constituted in networks starting from its constitution.

Keywords: cartography; urban voids; collective mapping.

Introdução

“Não existem terrenos vazios disponíveis na região central de Belo Horizonte”. Tal constatação é reafirmada exaustivamente pelo poder público, e usada com frequência como justificativa para investimentos em grandes projetos que ora se estendem por novos eixos de expansão, ora seguem a dinâmica de *desapropriação-demolição-reconstrução* em áreas já consolidadas. A ausência de terrenos disponíveis é também, particularmente, o argumento utilizado pelos representantes do Estado para justificar a escolha de lotes periféricos para a construção de habitações de interesse social, especialmente no contexto do Programa Minha Casa Minha Vida (PMCMV), reforçando práticas de exclusão sócio-espacial que “empurram” a população de baixa renda para áreas afastadas e carentes de infraestrutura.

Foi essa mesma afirmação, repetida durante uma mesa de negociação das Ocupações do Izidora [1] no segundo semestre de 2014, que motivou a criação do Em Breve Aqui (EBA), projeto que procurou identificar e registrar os vazios urbanos em Belo Horizonte, desde lotes e terrenos vagos até construções abandonadas e áreas residuais. O objetivo inicial do projeto era comprovar a existência de terrenos e imóveis bem inseridos na malha urbana da cidade, por meio do registro georreferenciado dos vazios levantados. O mapeamento permitia desmontar o discurso vigente da escassez e provar que parte da demanda por habitação de interesse social poderia ser suprida por meio do estoque imobiliário das regiões centrais.

O presente artigo pretende, portanto, examinar a experiência do Em Breve Aqui (EBA), analisando criticamente os últimos dois anos do projeto, abarcando o método cartográfico como processo de pesquisa e de ativismo, e as discussões conceituais sobre o vazio e a produção do espaço urbano que o mapeamento suscitou, em especial os processos de resistência positiva constituídos em redes a partir do seu surgimento.

O mapeamento, realizado de forma coletiva, contou com a contribuição de colaboradores diversos, por meio de três eixos de ação principais: disciplinas ministradas por pesquisadores do Indisciplinar e professores parceiros; o workshop de trabalho #EmBreveAqui, realizado em Julho de 2015; e, finalmente, por meio da sobreposição do vazios urbanos com diferentes lutas territoriais, atravessamentos estes que surgiram a partir de outras frentes de ação do Indisciplinar, compreendendo os vazios em recortes territoriais e conceituais específicos para demandas próprias de cada frente.

[1] Naquele momento, reuniam-se representantes do Estado, do Ministério Público e das Ocupações juntamente a integrantes dos Movimentos Sociais, professores e pesquisadores da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e da Pontifícia Universidade Católica (PUC MG) para discutir soluções e apontamentos frente à primeira ordem de despejo recebida pelos moradores das ocupações Rosa Leão, Esperança e Vitória.

O método indisciplinar de cartografar

O grupo de investigação Indisciplinar foi criado em 2013 na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais com o intuito de estabelecer novas formas de estudar, pesquisar e atuar frente às disputas e conflitos urbanos emergentes, resultantes das práticas cada vez mais neoliberais de produção do espaço. Apostando no papel ativista que o investigador pode e deve exercitar, o grupo procurou desenvolver ações investigativas pautadas nos princípios cartográficos lançados por Gilles Deleuze e Felix Guattari (1995).

A cartografia no pensamento deleuze-guattariano se apresenta como um dos princípios do rizoma. Os rizomas são sistemas de pluralidades, que se reúnem sem unificar e que se conectam com vários outros, capazes de ligar em rede “atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15). Esses sistemas poderiam ser quebrados em qualquer ponto, se decompondo e recompondo em várias de suas linhas, e não seguiriam assim nenhuma prescrição ou sistema estrutural premeditado. Finalmente, e, sobretudo, de acordo com o princípio da cartografia, o rizoma é mapa, “inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real” e não decalque, “reprodutíveis ao infinito” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21).

A transversalidade que constitui o saber rizomático aponta para o método cartográfico, em que a análise de uma determinada realidade passa pelo movimento usual de observação e descrição, atravessadas ao mesmo tempo pela intervenção e criação de novas subjetividades a partir do pesquisador (PASSOS, BARROS, 2009). Assim, toda pesquisa passa a ser também intervenção, pautada “no acompanhamento de processos, e não na representação de objetos” (BARROS, KASTRUP, 2009, p. 53)

A cartografia se caracteriza, portanto, como uma investigação processual, que não pretende representar a realidade, mas, sim, acompanhar ações em curso, mapeando processos a partir das subjetividades em jogo e das temporalidades dos encontros, compondo, assim, uma camada potente de uma realidade a ser apresentada. É um trabalho que “não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas”, mas que nem por isso incorre em uma ação sem direção (PASSOS; BARROS, 2009).

Afinado com estes conceitos, o método indisciplinar parte da não distinção entre o sujeito do conhecimento – *pesquisador* – e o objeto de

análise, separação usual nos processos acadêmicos dentro do método científico tradicionalmente positivista.

Defender que toda pesquisa é intervenção exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência, lá onde conhecer e fazer se tornam inseparáveis, impedindo qualquer pretensão à neutralidade ou mesmo suposição de um sujeito e de um objeto cognoscentes prévios à relação que os liga.

(PASSOS, BARROS, 2009, p. 30)

Assim, o grupo vem criando, ao longo dos últimos três anos, dispositivos de copesquisa ativista que permitam sua atuação estratégica em rede. Seus pesquisadores se posicionam, desde o princípio, como atores implicados nas redes e nos processos que acompanham, atuando “no ponto cego das lutas, entre as resistências locais e o poder público que detém as informações complexas, inseridas na macropolítica das questões urbanas” (RENA et al, 2016, p. 2).

As atividades se dividem a partir de quatro eixos principais: espacial/territorial; temporal; conceitual/informacional e comunicacional. Assim as análises empreendidas pelo Indisciplinar se desdobram em mapeamentos digitais, criações de linhas do tempo e criação de redes para cada um dos vários processos acompanhados, priorizando sempre a utilização de softwares, programas e ferramentas de produção colaborativa (RENA et al, 2016). Esses produtos se atravessam e se complementam, criando novas formas de produção acadêmica que dão o tom da produção indisciplinar.

Construindo e desconstruindo o conceito de vazios urbanos

É Foucault (1977) que nos diz que para construir uma “história dos espaços” é preciso construir também uma “história dos poderes”. À medida que nos debruçávamos sobre os vazios como elemento de análise espacial, percebíamos que a delimitação de seu conceito e da sua história estava constantemente relacionada às relações políticas que a cada momento eram levantadas. Os vazios, assim como os espaços foucaultianos, foram se contruindo e se descontruindo “desde as grandes estratégias da geopolítica até as pequenas táticas do habitat, da arquitetura institucional, da sala de aula ou da organização hospitalar, passando pelas implantações econômico-políticas” (FOUCAULT, 1977 *apud* DEFERT, 2013, p. 50).

[2] A palavra francesa *friche* designava originalmente áreas não cultiváveis, ou terras que não tinham utilidade para a produção agrícola. O termo foi emprestado posteriormente para designar áreas que perderam utilidade, sendo caracterizada de diversas maneiras: *friches* industriais, *friches* comerciais e *friches* urbanos, por exemplo. Já o termo *derelict* tem como significado aquilo que é abandonado pela sociedade, com conotação negativa, associado à negligência e à delinquência.

As discussões conceituais sobre vazios urbanos no Em Breve Aqui tiveram como ponto de partida o trabalho de três autores: Kevin Lynch (1990); Igansí Solà-Morales (1995) e Andrea Borde (2006). A partir da análise de tais obras as discussões cresceram e se desdobraram, com contribuições de cada pesquisador e de todos os envolvidos, principalmente durante a realização do workshop #EmBreveAqui. O referencial teórico apresentado aqui, somado às discussões supracitadas, resultaram nas categorias de vazios utilizadas pela plataforma, bem como auxiliaram na criação do questionário.

Datam do final dos anos 1970 as primeiras discussões acadêmicas acerca das áreas ociosas, grandes extensões de área urbana, equipadas, que permaneciam subutilizadas, com grande concentração de lotes vagos (VILLAÇA, 1983). Essas reflexões surgem a partir de inventários produzidos na França (1979) e na Inglaterra (1982), que compreendiam o levantamento das *friches industrielles* e das *derelict lands* respectivamente [2] (BORDE, 2006).

Com a crise do sistema produtivo europeu, percebe-se o aumento de terrenos “tornados” vacantes, grandes áreas industriais abandonadas e elementos de infraestrutura tais como zonas portuárias obsoletas e linhas férreas desativadas. Esses espaços são caracterizados como áreas desfuncionalizadas, que perderam suas funções com as mudanças no modelo capitalista e para as quais não se divisava novos usos. Na medida em que esses espaços se propagam pelo tecido urbano, surge a necessidade de nomear o fenômeno (BORDE, 2006). Assim, o estudo das áreas vacantes avança e aumentam as expressões e os termos criados para designar as diferentes configurações de vazios identificados no território: *baldíos*, *vides urbaines*, *blight areas*, *brownfields*, *friche urbaine*, *vacant land*, *derelict area*, *lost spaces*, *junkspace*, *vazios viários*...

Um estudo importante nesse sentido foi iniciado pelo urbanista americano Kevin Lynch (1990 [1984]). Embora não os trate diretamente como vazios, o texto é uma leitura cuidadosa dos diferentes tipos de “espaços-desperdícios” que podemos presenciar nas áreas urbanas. O autor aborda desde o desperdício diário das nossas atividades normais – comer, se banhar, e mesmo morrer – até os desperdícios “maiores” da terra abandonada e da decadência urbana. Por meio da identificação dos diferentes processos que desencadeiam esse declínio, e da análise histórica dos mesmos, Lynch caracteriza os espaços desperdiçados, e é ponto de partida fundamental porque aborda questões espaciais de maneira tangível, territorializável.

Embora já existisse uma discussão incipiente sobre tais espaços, o conceito contemporâneo de *Vazios Urbano* realmente passa a ganhar força a partir de 1995, quando a expressão é cunhada no ensaio intitulado *Terrain Vague*, do arquiteto catalão Ignasi de Solà-Morales. É a partir desse momento que o conceito se expande, superando o seu caráter espacial-residual e passando a incorporar aspectos de ordem estética, para em seguida também incorporar aqueles de ordem social, econômica e política. O uso intencional da expressão em francês, que não deveria ser traduzida, se deve à etimologia das palavras *terrain* e *vague*, que de acordo com Solà-Morales possuíam uma riqueza de significados e significâncias que se perdiam em outros idiomas.

Solà-Morales aborda a vacância urbana por meio da fotografia, considerando que a percepção que temos da arquitetura está fortemente ligada à uma leitura estética do espaço, reelaborada pelas técnicas fotográficas. A partir do final da década de 1970, os espaços abandonados e vazios passaram a se tornar, aos poucos, o ponto focal da fotografia urbana, “pontos de atenção, na mais solvente indicação de ser capazes de se referirem à cidade, para indicar com imagens o que as cidades são, e as experiências que temos delas (SOLÀ-MORALES, 1995, p. 125, trad. nossa). Assim, os *terrain vagues*, segundo o autor, deveriam conformar uma categoria de análise urbana, por sua relevância na leitura espacial.

Percebemos uma positividade e uma característica expectante no *terrain vague* de Solà-Morales que se contrapõe a uma conotação mais negativa do *wasteland* de Lynch. Nenhum dos autores aborda, contudo, como as dimensões políticas e econômicas das cidades constituem fatores importantes na conformação e por vezes na manutenção desses espaços vazios. As análises permanecem focadas no “depois”, muito mais do que no “antes”, incutindo ao processo de formação dos vazios um viés natural, uma ocorrência esperada da dinâmica urbana.

O trabalho de Andrea Borde (2006) possibilita uma ruptura nessa conotação ocasionalista dos vazios, ao analisá-los como consequências de intervenções urbanas específicas ou grandes projetos (vazio projetual), além das abordagens mais conhecidas de vazios como resultados das alterações de funções urbanas de determinadas áreas (vazio estrutural) ou de circunstâncias não-espaciais específicas (vazio conjuntural). Todos esses três vazios conformariam o que a autora denomina como “processo de formação do vazio esvaziado” (BORDE, 2006, p. 12). Por meio de pesquisa abrangente dos tipos de vazios existentes, seguida de um estudo focado principalmente nos vazios projetuais resultados de grandes projetos urbanísticos, a autora nos mostra como esses espaços são produzidos e reproduzidos em

um processo constante de *desfuncionalizações*, *refuncionalizações*, *desafetações* e *reafetações*.

O que tentamos explorar no EBA, a partir desses autores, é uma concepção expandida para a definição de vazios urbanos que pudesse abranger os diferentes contextos a partir dos quais tal análise pode ser empreendida. A partir das contribuições dos pesquisadores participantes intentamos avançar na construção de um pensamento que auxiliasse no entendimento de como esses vazios são produzidos atualmente nas cidades contemporâneas, e quais são os sujeitos envolvidos no processo.

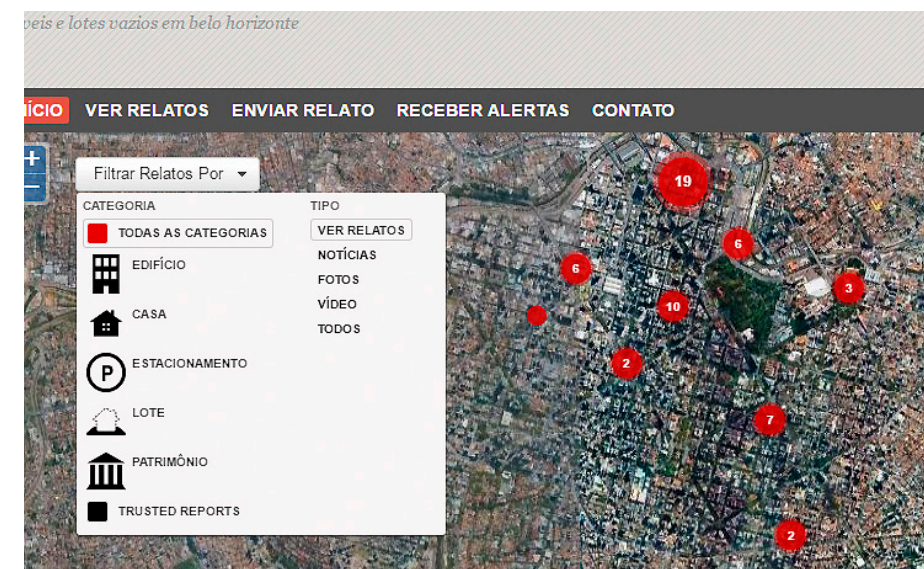
De vazios urbanos ao “Em Breve Aqui”

No momento inicial do projeto, ainda no primeiro semestre de 2014, a concepção de vazios urbanos era construída a partir de uma disputa territorial travada no seio do planejamento urbano institucional, envolvendo órgão municipais e construtoras (além, é claro, dos movimentos sociais organizados). Esse cenário determinou a forma com que as primeiras análises foram feitas, considerando os vazios urbanos de acordo com a legislação urbana vigente (Plano Diretor, Lei de Uso e Ocupação do Solo e Estatuto das Cidades).

O software escolhido para acolher a plataforma foi o Crowdmap (Ushahidi), programa normalmente utilizado para os mapeamentos coletivos do Indisciplinar por possuir código aberto e produção não corporativa. A primeira plataforma, ainda chamada de “Vazios”, foi lançada junto a uma disciplina ministrada na Escola de Arquitetura. Nela os alunos levantaram edificações abandonadas, terrenos baldios e construções subutilizadas no Hipercentro de Belo Horizonte, que poderiam ser transformadas, adaptadas ou utilizadas para construção

Img. 1 Primeira plataforma utilizada pelos alunos – vazios [3]

[3] Foto de autoria do Grupo de Pesquisa Indisciplinar.



de habitações de interesse social. Era necessário identificar os terrenos e edifícios que se encontravam sem uso e a partir daí propor intervenções ou novos projetos para os espaços. Esses projetos, por sua vez, seriam levados às mesas de negociações futuras para comprovar a possibilidade de se repensar a provisão habitacional para as classes mais baixas, fora do modelo centrífugo e excludente que hoje é padrão.

Os imóveis identificados como *vazios* se referiam àqueles que se encontravam desocupados, aos lotes vagos ou a construções abandonadas, sem uso comprovado há mais de seis meses, e sem indicação de usos futuros (não eram mapeados, assim, imóveis vazios com sinalização de aluga-se ou vende-se). Para estabelecer/comprovar esse marco temporal os alunos se utilizavam da pesquisa cartorial (quando possível), da observação local e do relato dos vizinhos no entorno.

Do mesmo modo foram identificados os imóveis *subutilizados*. As edificações categorizadas como parcialmente vazias ou subutilizadas se valeram das determinações da legislação municipal. Assim, quando a área total edificada e/ou utilizada era inferior a 15% do potencial construtivo do terreno, a construção era considerada subutilizada, e o relato de sua situação era registrado na plataforma.

Embora a observação e os relatos dos vizinhos não fosse suficiente para comprovar o tempo de abandono dos imóveis ou sua real subutilização, os relatos já serviam como um novo marco temporal a ser acompanhado, e o levantamento ajudava a desmontar o discurso de que não haviam possibilidades de novas construções dentro da área central de Belo Horizonte.

A partir do trabalho com a disciplina, surgiram as primeiras correções e ajustes a ser feitos na plataforma. As discussões foram também ampliadas a partir da percepção de que o mapeamento poderia ser mais do que um simples registro de vazios, passando a acolher também novas propostas, se tornando uma ferramenta de resistência positiva, propositiva e constituinte.

Principalmente, era importante que a própria plataforma fosse construída de maneira coletiva, para que abrigasse, de maneira ampla, as diferentes qualidades de vazios a ser identificados e de novos usos a ser propostos. Pensando nisso, foi organizado o workshop #EmBreveAqui (2015), que ajudaria a lançar uma nova plataforma, atualizada, para mapeamento dos vazios urbanos, abrangendo a área de análise e os critérios de identificação.

Img. 2 Plataforma de mapeamento coletivo Em Breve Aqui



O workshop #EmBreveAqui ocorreu no período de 7 a 10 de Julho de 2015, na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (EAUFMG). A programação do workshop se dividiu em dois dias de atividades na Escola (com apresentações sobre o vazio em suas múltiplas concepções e também sobre a plataforma Crowdmap), e dois dias de atividade de campo (com levantamento de vazios na área central de Belo Horizonte). Ao final, os participantes se reuniram para discutir correções e modificações nas categorias de vazios propostas, bem como alterações no questionário para garantir melhor funcionalidade da plataforma.

Img. 3 Atividades do workshop #EmBreveAqui



Colaboraram com a organização do workshop professores dos cursos de Arquitetura e Urbanismo, Design, Ciências do Estado e Direito da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), assim como dos cursos de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), do Instituto Metodista Izabela Hendrix e da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). O workshop foi aberto à comunidade e contou com a participação de alunos e externos de diversas áreas: geografia, arquitetura, direito, economia, belas artes, educação e outros.

O setor 9 do plano da Operação Urbana Consorciada – Antônio Carlos + Leste-Oeste (OUC ACLO) foi escolhido para mapeamento. A escolha desse recorte específico se justifica pela relação direta entre os vazios urbanos e as áreas de interesse do mercado imobiliário. Em um contexto crescente de transformação da cidade em espaço-mercadoria, a partir do avanço do neoliberalismo e das práticas de financeirização, as áreas vazias se tornam objeto de interesse, na medida em que permitem a expansão do capital financeiro. A partir dos grandes projetos urbanos baseados na lógica das parcerias público-privadas e na criação de títulos mobiliários, os vazios representam o principal potencial construtivo a ser explorado.

Além disso, a própria lógica de esvaziamento já é parte de um processo de gentrificação anunciado: primeiro o Estado pretere a área esvaziada de qualquer investimento, deixando assim com que o espaço se

desvitalize e se “degenere” pela falta de uso; em seguida o Estado retorna à área desvalorizada e oferece ao mercado a oportunidade de “regenerá-la”, em projetos que normalmente acarretam a gentrificação do espaço.

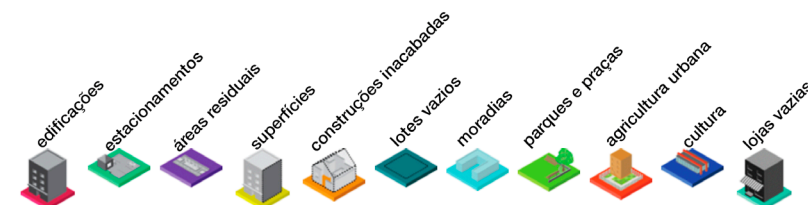
A oportunidade de trabalhar com um dos principais setores de intervenção da OUC ACLO permitia aos participantes pensar criticamente a respeito dos vazios encontrados, de como eles haviam se esvaziado, e sobre quais conjunturas permaneciam sem uso. O setor 9 da OUC ACLO foi então dividido em 5 áreas menores, que foram distribuídas pelos participantes organizados em grupos, integrados sempre por pelo menos um professor coordenador.

Durante o workshop, a dinâmica de levantamento seguiu o padrão já estabelecido pela disciplina do semestre anterior: um levantamento inicialmente visual, por meio da observação de características que indicassem abandono e degradação, acompanhado de entrevistas a moradores e vizinhos do entorno, complementada com pesquisa cartorial quando possível. A diferença na nova plataforma proposta era a possibilidade de se levantar também “vazios resistências [4]”, e a adição de novas categorias de vazios. Além disso, a plataforma passou a permitir propostas para novos usos nos vazios levantados. O EBA chegou à sua versão final após o workshop, e passou a ser

[4] *Vazios resistências* foi o nome encontrado para registrar aqueles espaços que mesmo vazios ou subutilizados subvertiam a análise normalmente empreendida acerca dos vazios, espaços que de alguma forma resistiam à ordem econômica de aproveitamento máximo e que configuravam espaços de resistência positiva na cidade.

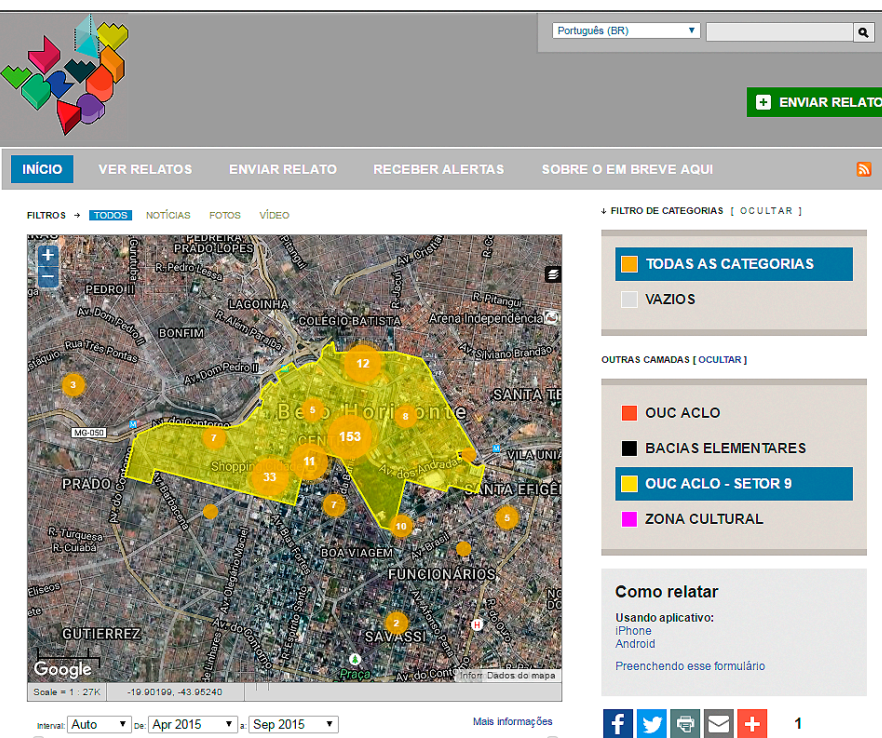
Img. 5 Levantamento workshop #EmBreveAqui - recorte setor 9

Img. 4 Levantamento workshop #EmBreveAqui - recorte setor 9



utilizado em novas disciplinas de graduação desde então. As atividades desenvolvidas em sala de aula, bem como o registro de todas as transformações e alterações do Em Breve Aqui foram registradas em uma Wiki, elaborada a partir da plataforma MediaWiki. A MediaWiki permite a construção de páginas que seguem o mesmo formato já conhecido da wikipedia, possibilitando a construção de conteúdos em conjunto, escritos em PHP e de código aberto, com acesso gratuito.

A Wiki é outra ferramenta de copesquisa utilizada com frequência pelo Indisciplinar. Atrelando a ferramenta de mapeamento territorial tradicional do Crowdmap a outras ferramentas de registro de informações e de construção de conteúdos, estabelece uma forma





própria de cartografar processos, que no caso do Em Breve Aqui serviu não só para registrar os avanços e as transformações conceituais e práticas na temática dos vazios urbanos, como também como diário de bordo da própria frente de ação, o que mais uma vez comprova a impossibilidade de separação entre objeto e sujeito de pesquisa. A partir da consolidação de sua plataforma principal, o Em Breve Aqui passou a criar novos mapas temáticos, que surgiram do atravessamento do projeto por outras frentes de ação do Indisciplinar. As duas principais experiências se deram na junção do Em Breve Aqui com a frente de ação que acompanha os processos da Zona Cultural [4] e da PBH Ativos[5].

Para o mapa do EBA + ZONA CUTURAL, o mapeamento cruzou informações levantadas a partir de três fontes: os vazios identificados pelos participantes do workshop #EmBreveAqui, o levantamento solicitado pela Prefeitura Municipal à empresa de consultoria PRÁXIS, como parte no Plano de Reabilitação do Hipercentro de Belo Horizonte (2006), e, finalmente, os espaços identificados como áreas renováveis pelo projeto da Operação Urbana Consorciada Antônio Carlos Leste Oeste – OUC ACLO (2015).

Dentro de uma nova perspectiva de trabalho, dessa vez junto ao Estado, o critério para definição de vazios urbanos passou por uma “formalização” e considerou, especificamente, a legislação municipal. Serviram como critérios os parâmetros definidos no Art. 74-D da Lei nº 7.165/1996 acrescentado pelo Art. 16 da Lei nº 9.959/2010 para imóveis (1) *não utilizados* e (2) *subutilizados*. Em um segundo momento, as fontes de informação/identificação dos vazios indicaram a necessidade de três classificações adicionais que não são citadas na Lei: (3) *vazio*, (4) *parcialmente vazio* e (5) *áreas renováveis*.

Os imóveis identificados como (1) *não utilizados* se referem àqueles que se encontram desocupados, lotes vagos ou construções abandonadas, sem uso comprovado há mais de 5 anos. Para estabelecer/comprovar este marco temporal utilizou-se como referencia o levantamento da PRÁXIS. Considerando o recorte espacial da Zona Cultural, foram

Img. 6 Página principal da wiki Em Breve Aqui

[4] Zona Cultural é a frente de ação do Indisciplinar que investiga a Zona Cultural, região no centro de BH assim denominada pela Fundação Municipal de Cultura. O recorte da Zona abrange uma área de grande relevância histórica na cidade, com muitos imóveis vazios ou subutilizados e em condições de degradação. Movimentos sociais e culturais com um hitórico de atuação no local agora se veem disputando o espaço com o Estado-capital, que voltou seus olhos para a área, até então abandonada, por esta estar inserida no limite da Operação Urbana Consorciada ACLO. Saiba mais sobre a frente Zona Cultural aqui: <http://blog.indisciplinar.com/zona-cultural/>.

[5] PBH Ativos é a frente de ação do Indisciplinar que investiga a empresa PBH Ativos S/A, criada pela Prefeitura de Belo Horizonte com o intuito de alienar e doar à empresa S/A 53 imóveis pertencentes ao município. Nesta junção, esses 53 imóveis foram cartografados no Crowdmap com o objetivo de tornar pública a localização dos imóveis. Saiba mais sobre essa frente aqui: ouc.bh.indisciplinar.com/?page_id=1214.

Img. 7 Quadro de categorias de vazios identificados EBA + Zona Cultural

verificados os imóveis identificados como vazios no levantamento de 2006 que ainda hoje continuam sem uso.

Do mesmo modo foram identificados os imóveis (2) *subutilizados*. As edificações categorizadas como parcialmente vazias ou subutilizadas

Categorias de Vazio Identificados – EBA + Zona Cultural				
definições da Lei nº 7.165/1996		definições do mapeamento do EBA (2015) e OUC ACLO (2015)		
(1) Não Utilizado	(2) Subutilizado	(3) Vazio	(4) Parcialmente Vazio	(5) Áreas renováveis
Sem uso comprovado há mais de 5 anos.	Área total edificada inferior a 15% do potencial construtivo - Considerando CA=2,7 na área central 40,5% da área construída.	Sem uso comprovado no momento do levantamento.	Ocupação parcial de imóveis onde mais de 75% da área do imóvel se encontra inutilizada.	As áreas renováveis são aquelas que não atenderam aos critérios determinantes de áreas consolidadas de acordo com o texto da OUC

no levantamento da PRAXIS foram checadas durante visitas de campo no mês de outubro/2015 e, comprovada a sua condição de subutilização, eram classificadas.

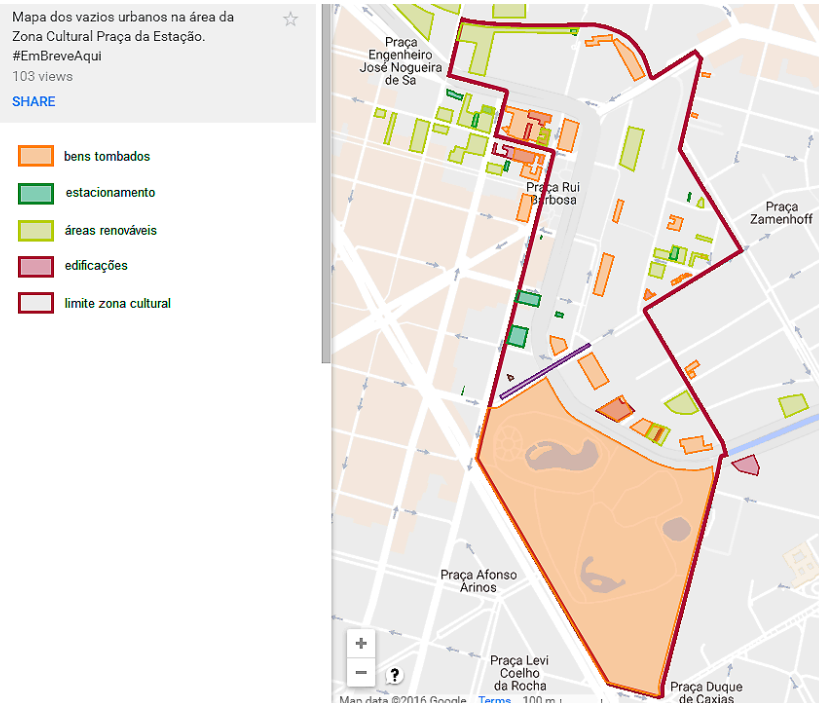
Como se encaixam nas determinações da Lei nº 7.165/1996, e possuem comprovação documentada de vacância por quase 10 anos, tempo superior àquele determinado pela legislação, os imóveis do mapeamento classificados como (1) *não utilizados* e (2) *subutilizados* já seriam passíveis de aplicação dos instrumentos de Parcelamento, Edificação e Uso Compulsórios.

Para os imóveis vagos, desocupados ou abandonados que foram levantados durante o workshop #EmBreveAaqui, que não possuíam documentação prévia que comprovasse sua situação de não-utilização ou de sub-utilização, foram criadas as categorias de (3) *vazios* e (4) *parcialmente vazios*. Embora a classificação desses espaços não permita ainda a aplicação de compulsórios, seu levantamento serve como marco temporal documentado para intervenções futuras.

Finalmente, foram acrescentados os imóveis identificados como (5) *áreas renováveis*, seguindo os critérios indicados pelo Plano Urbanístico e Estudo de Impacto de Vizinhança da Operação Urbana Consorciada Antônio Carlos Leste – Oeste[6], que foram classificados como áreas que não atenderam aos critérios determinantes para áreas consolidadas.

[6] Disponível em: <http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?app=ouc>. Acesso em 12/11/2015.

A apresentação do mapa final foi feita durante reunião do Conselho Deliberativo da Zona Cultural, e o processo de levantamento de dados utilizado pelo Em Breve Aqui também foi explicado. Segundo a conselheira e bolsista do Indisciplinar Marília Pimenta, o mapeamento



Img. 8 Mapa final EBA + Zona Cultural

será usado na elaboração de diretrizes para região até o final de 2016, dando atenção especial para as áreas de especulação, que terão diretrizes específicas. A intenção do Conselho com essas diretrizes é impedir a gentrificação na área.

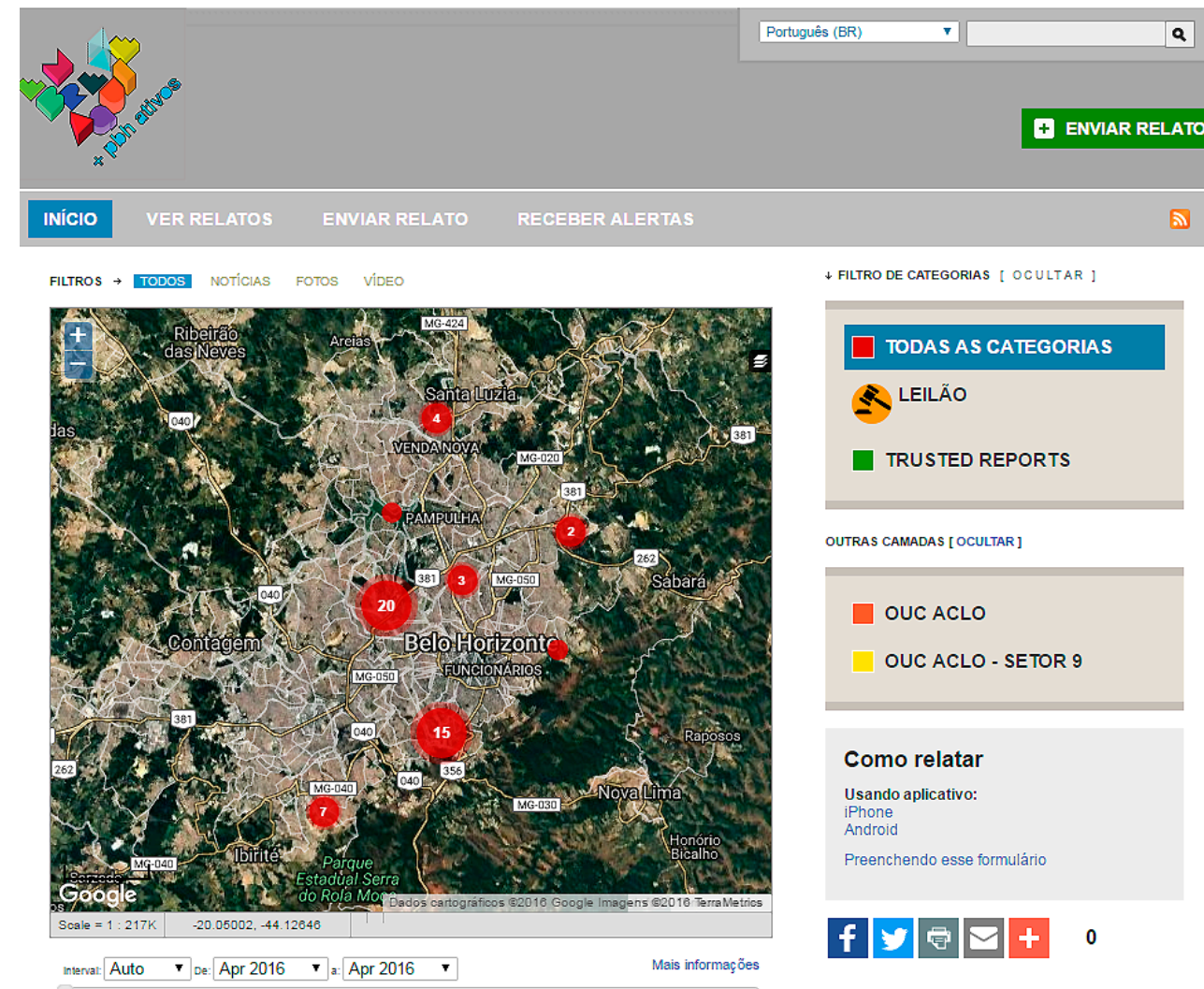
Finalmente, outra experiência de atravessamento de frentes de ação aconteceu no primeiro semestre de 2016, quando o EBA se juntou à frente PBH Ativos para fazer o mapeamento de imóveis do município transferidos à empresa PBH Ativos S/A por meio da lei nº 10.699/2014. A construção deste mapa não foi colaborativa porque os pontos que se desejava mapear já eram conhecidos, e constavam no anexo da referida lei.

Para o mapeamento EBA + PBH ATIVOS na plataforma Crowdmap foi necessário usar o sistema online Consultas a Plantas de Parcelamento do Solo (CP) da Prefeitura de Belo Horizonte, uma vez que no anexo da

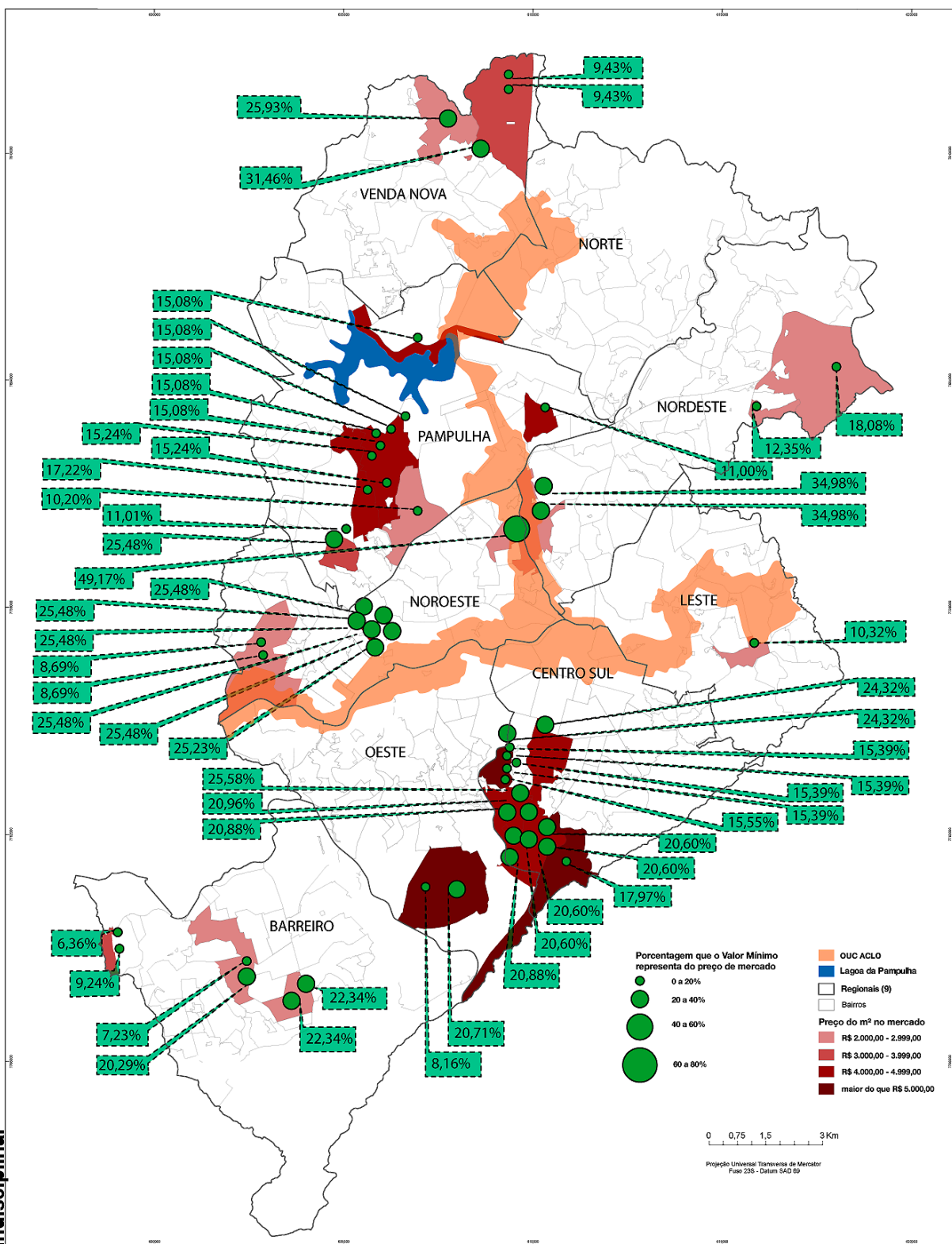
lei onde constam os imóveis constavam apenas os logradouros. Pelo sistema de consultas da prefeitura foi possível descobrir a quadra e o lote dos imóveis. Assim, foi possível apontar no território sua exata localização, bem como informações sobre área e valor mínimo, que constam no anexo.

Depois do mapeamento dos imóveis, foram levantadas informações sobre o valor do metro quadrado no mercado a fim de comparar o valor do imóvel no mercado com o valor que seria transferido à PBH Ativos com a alienação dos imóveis. Para esse cálculo foram usados os valores do m² dos bairros em que se localizam, segundo o índice FIPE ZAP. O cálculo foi realizado com base no preço do m² de levantamento realizado em março de 2016, e a partir dos dados anteriormente descritos, foi realizado o cálculo percentual que o valor venal

Img. 9 Mapeamento EBA + PBH ativos



mapa (iii): porcentagem que o valor mínimo representa do preço de mercado



Img. 10 Mapeamento EBA + PBH Ativos: porcentagem que o valor mínimo representa do preço de mercado

representava em comparação ao valor de mercado de cada logradouro. Como o Crowdmap não permite a visualização da localização dos imóveis e as informações dos relatos ao mesmo tempo – é necessário abrir a página de cada relato, vendo um caso por vez –, optou-se pela elaboração de outros mapas que mostrassem as informações de todos os imóveis em um só tempo.

Do mapa ao decalque: sistematizando processos em forma de dados

Assim como a cartografia deleuze-guattariana, os levantamentos do Em Breve Aqui ocorreram sempre de maneira aberta e processual, em constante transformação. Mas como afirmam Deleuze e Guattari, não existe essa dualidade estática entre o aberto e o fechado, entre o mapa e o decalque.

Entretanto será que nós não restauramos um simples dualismo opondo os mapas aos decalques, como um bom e um mau lado? Não é próprio do mapa poder ser decalcado? Não é próprio de um rizoma cruzar as raízes, confundir-se às vezes com elas? Um mapa não comporta fenômenos de redundância que já são como que seus próprios decalques?

(DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22)

Os mapas processuais que se transformavam e se expandiam em alguns momentos também se congelavam, se contraíam, e essa experiência de transitar entre o mapa e o decalque, nesses últimos dois anos, implicou em algumas questões técnicas que merecem ser abordadas.

O uso do Crowdmap para o mapeamento dos vazios se justifica por ser uma plataforma online, colaborativa, aberta e permanentemente disponível, que continua sendo consultada e alimentada com novas informações. Para cada ocorrência verificada, o colaborador responde um relatório e aponta num mapa-base sua localização, que fica associada às coordenadas de latitude e longitude. Assim, no mapa EmBreveAqui, cada vazio identificado contém um relatório com informações sobre o vazio, e que *deveria* estar associado à sua localização.

“Deveria” porque um problema observado no mapeamento do EBA foi a ocorrência de relatórios incompletos, com endereços errados ou em que o colaborador deixou de marcar no mapa a localização do vazio, dificultando ou impossibilitando sua identificação. A origem deste problema talvez esteja na pouca familiaridade dos usuários com a interface e procedimentos do aplicativo. Apesar de ter sido

NATUREZA USO ATUAL	PÚBLICA/PRIVADA/MISTA PÚBLICA-PRIVADA/DESCONHECIDO
USO ANTERIOR	Residencial, Comercial, Misto, Serviços, Institucional, Industrial, Depósitos, Cultural, Lazer, Outro, Nunca foi usado, Desconhecido
TEMPO QUE ESTÁ DISPONÍVEL	0-1, 1-5, 5-10, MAIS DE 10
TIPOLOGIA	EDIFICAÇÃO, ÁREA RESIDUAL, ESTACIONAMENTO, LOTE, CONSTRUÇÃO INACABADA, SUPERFÍCIE, LOJA DE RUA
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Muito Ruim 0, 1, 2, 3, 4, 5 Muito Bom
PRESENÇA DE ÁREA VERDE	ruim 1, 2, 3, 4 bom
ACESSO POR TRANSPORTE PÚBLICO (PRESENÇA DE LINHAS DE ÔNIBUS E/OU METRÔ)	Pontos de ônibus de diferentes bairros a 300m do vazio: 0-3: ruim; 4-7: médio ruim; 8-11: médio bom; 12 ou mais: bom
ACESSO POR VIAS DE PEDESTRE (QUALIDADE DAS PASSAGENS)	ruim 1, 2, 3, 4 bom
APP	topo de morro/curso d'água/encosta/não
Se for uma edificação, qual seu tipo?	Galpão, Armazém, Depósito, Casas, Prédio, Cinema, Auditório, Teatro, Lojas, Equipamentos públicos, Patrimônio histórico, Outro tipo de edificação
Se for um estacionamento, foi adaptado de que?	Lote, Construção inacabada, Área residual, Não sei, Outro
Se for uma área residual, qual seu tipo?	Trevo, Rotatórias, Canteiros, Baixios de viadutos, Outro
Se for uma superfície, qual seu tipo?	Paredões, Fachadas cegas, Outro

o programa, embora de acesso restrito, permite a produção de “mapas de apresentação”, ou seja, de mapas de fácil leitura que servem para relatar os dados coletados de forma colaborativa. Seu funcionamento é quase igual ao do Crowdmap, sendo que cada localização no mapa pode ou não conter informações sobre

disponibilizado um tutorial, foi considerável a quantidade de relatos problemáticos recebidos.

Posteriormente, desejou-se a sistematização das informações obtidas, visando o armazenamento dos dados, além da necessidade de trabalhá-los de forma gráfica. Assim, as informações foram transferidas para o ArcMap, um software de geoprocessamento que além de ser usado na construção de mapas temáticos, permite a sobreposição de planos de informações e contém ferramentas para análises espaciais e configurações de layout que o Crowdmap não tem. Entretanto, o ArcMap não é um software livre. Optou-se por trabalhar com o ArcMap porque

Img. 11 Relatos recebidos por meio da plataforma

Img. 13 Vazios na área central de BH: tipologias



sua representação no mapa. Para o Em Breve Aqui, os grupos de informações do Crowdmap foram transformados em layers no ArcMap, divididos entre: *gestão e usos*, *tipologia dos vazios* e *estudo qualitativo*. A tabela do grupo *gestão e usos* era formada pelas colunas *tempo disponível*, *uso anterior* e *uso temporário ou informal*. A tabela do grupo *estudo qualitativo* continha as colunas *área verde*, *acessibilidade* e *estado de conservação*. Para cada ponto no mapa havia uma linha na tabela, preenchida com as informações retiradas do relatório do Crowdmap, além, é claro, de sua posição geográfica.

O uso de uma plataforma aberta e participativa ou da criação de um mapa fechado, em outras palavras, a escolha entre o mapa e o decalque, depende da intenção do mapeamento. Quando a intenção é construir algo coletivo, envolver o maior número de pessoas possível, registrar e dividir conhecimento e experiências sobre o lugar compartilhado, o Crowdmap é a ferramenta mais adequada (ou outra plataforma de mapeamento colaborativo). Quando a intenção é fazer uma análise mais profunda, gerar novos dados a partir dos iniciais, ou trabalhar o design dos mapas, o ArcGIS é mais eficiente que o Crowdmap.

Um terceiro caminho que o Indisciplinar intenta explorar é a transição contínua entre o mapa e o decalque, entre rizomas e raiz. Esse movimento é necessário quando o objetivo final é abordar a importância do caminho percorrido na pesquisa, e do aprendizado conjunto que os processos colaborativos engendram, ao mesmo tempo em que trabalha a partir de análises aprofundadas, que permitam ao pesquisador atuar de maneira estratégica as disputas e conflitos urbanos, sejam eles sobre uma Ocupação, sobre decisões administrativas acerca de áreas culturais ou sobre a transferência do patrimônio público à iniciativa privada. A importância do decalque, nesse trabalho, não se contrapõe à importância do mapa como narrativa de uma história espacial, mas constrói o retrato de uma situação que precisa se congelar para seguir em frente.



Img. 12 Vazios na área central de BH: tempo disponível

REFERÊNCIAS

BORDE, A. **Vazios Urbanos**: Perspectivas Contemporâneas. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

DEFERT, D. Heterotopia: Tribulações de um conceito entre Veneza, Berlim e Los Angeles. In: FOUCAULT, M (1926-1984). **O corpo utópico**: as heterotopias. São Paulo: n-1 Edições, 2013. p. 33 - 55.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Introdução: rizoma. In:DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, v. 1, cap. 1, p. 11-37.

FOUCAULT, M. L'oeil du pouvoir. In BENTHAM J. **Le Panoptique**. Paris: Belfond, 1977 (facsimile da edição francesa de 1791).

FOUCAULT, M. Des espaces autres, hétéretopies [1967]. **Architecture, Mouvement, Continuité**, n. 5, 1984, p. 46-49.

HARDT, M.; NEGRI, A. **Multitude**. Penguin Press: USA, 2004.

HARDT, M.; NEGRI, A. **Commonwealth**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2011

KASTRUP, V. O método da cartografia e os quatro níveis da pesquisa - intervenção. In: CASTRO, L. R. de; BESSET, V. L. (Orgs.). **Pesquisa-intervenção na infância e juventude**. Rio de Janeiro: Trarepa/FAPERJ, 2008, p. 465-489.

LYNCH, K. The waste of places in places [1984]. **Forum of Design for the Public Realm**, vol. 6, n. 2, Universiy of California, Berkeley, 1990.

ROMAGNOLI, R. C. A cartografia e a relação pesquisa e vida. **Psicologia e Sociedade**, Florianópolis, vol. 21, n. 2, maio/agosto 2009. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-71822009000200003&script=sci_arttext. Acesso em 09/05/2016.

SOLÀ-MORALES, I. **Terrain vague. Anyplace**. Cambridge, Mass.: 1995. P. 118-123.

SOLÀ-MORALES, I. **Territórios**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

* **Mariana Moura** possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (2009) e mestrado em Regeneração Urbana pela École Nationale de Architecture de Paris La Villete (2013). Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação da Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFMG e pesquisadora do Grupo de Pesquisa Indisciplinar, e seu trabalho se foca na potência de produção do comum por meio dos vazios urbanos.

* **Mariana Bubantz** é graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais. Foi bolsista de extensão na capacitação de técnicos de prefeituras mineiras em softwares livres de geoprocessamento. Atualmente é bolsista do Grupo de Pesquisa Indisciplinar, no projeto “Compartilhamento e Distribuição do Comum”. Interessa-se por urbanismo, conhecimento livre, tecnopolíticas e redes digitais.

RESENHA



EL PASEO DE JANE: TEJIENDO REDES A PIE DE CALLE

Marilane Abreu Santos*

Resumo

O livro *El Paseo de Jane: Tejiendo redes a pie de calle* apresenta descrições e reflexões realizadas a partir de passeios realizados na cidade de Madri, num projeto comemorativo aos 100 anos da urbanista e ativista Jane Jacobs, com fins de vivenciar, refletir e reivindicar os espaços da cidade com a colaboração de todos que estão dispostos a perceber este espaço a partir de outros pontos de vista. Além disso, é um convite para aqueles que desejam conhecer suas cidades e seus bairros de outras maneiras, compartilhando ideias, desejos e projetos.

Palavras-chave: cidade; crítica; colaboração.

Abstract

The book *El Paseo de Jane: Tejiendo redes a pie de calle* presents descriptions and reflections made from tours in the city of Madrid, in a commemorative project to 100 years of urbanist and activist Jane Jacobs, with the purpose of experiencing, reflecting on and claiming the city spaces with the collaboration of all who are willing to see this space from other points of view. Moreover, it is an invitation for those who want to know their cities and their neighborhoods in other ways, sharing ideas, desires and projects.

Keywords: city; criticism; collaboration.



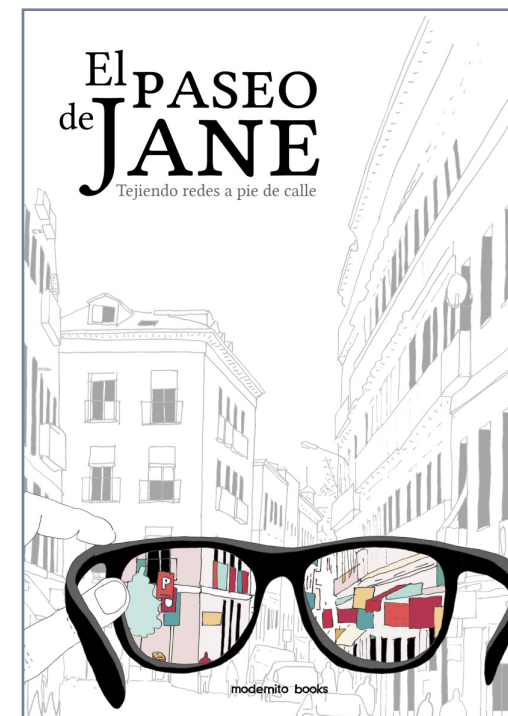
No ano em que se comemora o centenário de Jane Jacobs, ativista, urbanista, jornalista, poeta e pesquisadora, mulher que alterou os rumos do urbanismo contrariando diversas ideias modernistas defendidas por Le Corbusier, a Editora Modernito Books lança o livro *El Paseo de Jane: Tejiendo redes a pie de calle*, uma importante publicação para quem tem interesse nos assuntos sobre o urbanismo e as suas relações. As ideias de Jane mudaram a visão sobre esse complexo território que é a cidade trazendo para ele um olhar mais humanizado e sustentável. Inicialmente, seus questionamentos tratavam de discutir as políticas urbanas na cidade de Nova Iorque e depois foram ampliados até Toronto, sua segunda cidade, e a diversas outras que contaram com seu apoio. Jane Butzner Jacobs nasceu em 4 de maio de 1916 na Pensilvânia e faleceu em 25 de abril de 2006 em Toronto. Foi ativista crítica das propostas de renovação urbana em meados do século XX cujos modelos, caracterizados por ela como ortodoxos, eram homogeneizantes, monótonos, vazios, sem vida e destruíam os espaços públicos. Foi atuante em diversos movimentos sociais e conseguiu cancelar importantes projetos urbanísticos nos Estados Unidos e Canadá, o que gerou grandes embates políticos. Em uma de suas obras mais conhecidas – *Morte e vida nas grandes cidades* – Jacobs traz uma perspectiva de defesa para a diversidade de usos e para os “proprietários naturais da rua”, aqueles que são os mais importantes em todo processo de reestruturação urbana, os habitantes.

No livro, escrito sob a coordenação de Susana Jiménez Carmona e Ana Useros, fica marcada a participação de diversos coletivos e associações de bairro, o que leva as autoras a reafirmarem que a publicação não seria possível sem o gesto colaborativo de todos, característica que também é vista nas teorias de Jane sobre a cidade e o papel da vizinhança na construção dos espaços. O livro é estruturado em capítulos que descrevem os “passeios” realizados pelos grupos de cada bairro ou espaço da cidade e demais interessados, seguidos de algumas reflexões sobre o que se destaca em cada uma dessas caminhadas. A cidade de Madrid se constrói nesse livro a partir de outros olhares e os detalhes apresentados mostram um lugar que vive transformações urbanas e sofre com suas consequências. Para além dos grandes projetos imobiliários desumanizadores, estão o orgulho e a solidariedade dos moradores de bairros que sofrem pressões nesses processos. Das ruas aos mercados, das periferias aos terrenos baldios, dos edifícios abandonados à falta de vivendas, dos solares abandonados aos processos de gentrificação, um pouco de cada processo é pensado e apresentado ao longo das páginas. O projeto realizado em Madri, como uma forma de olhar para esta cidade a partir de outras perspectivas, retoma ações artísticas de meados do século XX, como as derivas, e ressalta sua importância como forma de se fazer

críticas, reflexões e reivindicações coletivas dos espaços públicos, que devem servir a todos e não a uma pequena parcela da cidade, a mais favorecida economicamente. Em consonância com os atuais debates e movimentos de reivindicação das cidades, de congressos e publicações sobre estudos na área, de projetos urbanísticos globalizantes, o livro é um convite ao caminhar atento percebendo os detalhes, para o comum visto com outros olhos, de forma mais sensível, mais ética, mais humana. Trata de compartilhar experiências com aqueles que vivenciam desde sempre esses espaços da cidade e que, muitas vezes sem chance de opinar, são desalojados de suas casas, seus comércios, de sua vida construída em espaços de afeto e com vínculos sociais que podem nunca mais se refazer. Com linguagem simples e de fácil compreensão, apesar de algumas expressões locais, o que dá certa graça ao texto, o livro mostra os afetos vividos ao longo das caminhadas com seu caráter crítico e reativa o convite que Jane Jacobs fazia a todos: vejam, entendam e lutem por sua cidade e seus bairros.

O texto começa fazendo um pequeno relato de como tudo começou em Madri, não a partir de iniciativas de arquitetos, urbanistas e estudiosos, mas por uma coincidência de um comentário de alguém que explica que, para comemorar o aniversário de Jane Jacobs, em princípios de maio de cada ano, tal passeio era feito na cidade de Toronto. Da inquietação

Img. 1 Capa do livro *El paseo de Jane: tejiendo redes a pie de calle*. Fonte: Casa del Libro



em relação a essa história surge o desejo de reivindicar e compartilhar o espaço público da rua, refletindo sobre outros modos de habitar as cidades. Através de uma convocação em redes sociais, em 2010 iniciou-se o que ainda nem era nomeado como “Passeio de Jane” em meio às comemorações da Gran Vía, avenida importante com grande concentração de edifícios históricos da região central de Madri e que se converteu, devido aos planos urbanísticos, em um espaço de comércio abundante, com prostituição, vigilância e agressividade das multidões pelas calçadas em busca de um consumo desenfreado. A possibilidade da realização de tal passeio mostrou-se potente por possibilitar outras formas de sentir e vivenciar a cidade, o que logo tornou o movimento algo mais sério com a criação do blog [1] e das assembleias abertas para tomada de decisões em relação à organização das atividades. As assembleias, assim como o próprio “passeio”, são abertas a todos que queiram participar e é uma forma democrática de compartilhamento de saberes e práticas, desde os mais especializados no assunto até os vizinhos e suas vivências “em primeira pessoa”. O crescimento dessa atividade transformou a maneira como ela mesma se organiza até o ponto em que agora são os próprios vizinhos que convocam as caminhadas em seus bairros.

[1] Cf. <https://elpaseodejane.wordpress.com/>.

Após essa breve apresentação do projeto, há um capítulo dedicado à urbanista Jane Jacobs e de forma sucinta algumas de suas atividades são descritas, sempre marcando a potência de suas ações e a importância de seus questionamentos, destacando seu posicionamento como “oposição teórica e prática aos excessos dos métodos de planificação e zonificação”, a mesma que opta pelos carros em detrimento das pedestres, que segrega bairros e espaços da cidade e que segrega a população em complexos habitacionais de acordo com a origem social. Muito atual e contemporânea tal publicação, diante dos grandes projetos de cidade que vêm se desenvolvendo ao redor do mundo, o livro é um convite à reflexão sobre as consequências de tais projetos e uma possibilidade de pensar soluções derivadas de tais observações nos diversos campos do conhecimento. Não é preciso conhecer a cidade de Madri, pois os caminhos traçados poderiam ser vividos em qualquer outra grande cidade.

O primeiro passeio descrito, nomeado “De la Cornisa a Malasaña”, corta o centro histórico da cidade de forma “atípica”. Saindo de um dos pontos mais antigos do centro, perto do Río Manzanares na parte mais meridional até chegar a Malasaña, um antigo bairro marginalizado, hoje convertido lugar cultural e bem valorizado economicamente, o trajeto mostra as diferenças e similitudes entre espaços urbanos que sofrem com mesmo problema: a valorização do solo, a luta pela permanência

dos moradores, mas principalmente o patrimônio abandonado, os solares vazios e a evidente necessidade de utilização desses espaços ociosos. A cada parada um pouco da história de cada bairro é contada brevemente em meio aos questionamentos políticos sobre os usos de tais patrimônios, seja denunciando o abandono, seja apresentado projetos okupa como o do Patio Maravillas. As reflexões a respeito dessa primeira caminhada estão apresentadas em “Patrimonio” e falam sobre a desfiguração das cidades diante das sucessivas intervenções, afirmando a necessidade da união cidadã em defesa de um patrimônio coletivo. Neste mesmo capítulo, rememoram-se os cinco anos do famoso 15M, movimento cívico que levou milhares de pessoas às ruas, mais especificamente à Puerta del Sol, antiga e importante praça que é marco de ações desse porte e natureza. Tal movimento dá início a uma série de ações “alternativas” e a um novo poder okupa, que ia além da reivindicação de edifícios em desuso e partia para reivindicar a cidade, das quais surge um grupo bastante heterogêneo formado por teóricos, vizinhos apaixonados formando o Madrid, Ciudadania y Patrimonio (MCyP): uma federação que ampara associações e plataformas criadas para defender objetos concretos e que atua como coordenadora encarregada de transmitir informações e fazer as convocatórias dos grupos associados. Além de defender e estudar questões ligadas ao patrimônio, MCyP é um grupo que planeja e atua na defesa de seus temas. Algumas importantes dicas de como se organizar para realizar tais reivindicações são apontadas e é uma parte bastante didática para quem tem interesse e necessidade em atuar nesses contextos. Desde formas de estabelecer contatos e divulgação até a luta contra administrações do governo, questionáveis na perspectiva do grupo, vários exemplos são dados ao longo das páginas, afirmando que um patrimônio não precisa ser necessariamente um grande monumento, mas pode ser uma pequena construção de materiais humildes, o que mostra a visão aberta de tal associação em relação ao que costuma ser “salvo” nos projetos urbanísticos, os quais costumam valorizar somente os primeiros, quando o fazem.

O próximo passeio foi realizado pela segunda vez no Bairro de Lavapiés, região central de Madri, um ano depois do primeiro, em 5 de maio de 2012. Apresentando um pouco dos processos de transformação do bairro, que tem uma característica forte de heterogeneidade cultural, o passeio expõe as consequências e lutas das associações de vizinhos, novos moradores e apaixonados pelo bairro em virtude dos processos de gentrificação por causa das políticas públicas adotadas. Contrastantes são os discursos e formas de apresentar o bairro entre essas duas instâncias e se percebe bem os interesses que cada uma das partes tem na manutenção e preservação ou transformação e requalificação do território e a quem isso favorece. Um destaque é dado

aos núcleos de proteção e ao longo trabalho de anos realizados por eles, como o El Solar, os processos da rede Tabacalera en Debate, que no futuro próximo se converteu no Centro Autogestionado La Tabacalera e no Mercado San Fernando. Tais ações e movimentos são apontados como cidadãos, democráticos e sem respeito pelas ordens do poder uniforme dos governos, o que parece bem importante como processo crítico e contestatório, bem como costumam ser algumas ações artísticas atuais, necessárias e urgentes em suas atuações diante dos desmandos. Após uma descrição longa da histórica heterogeneidade do bairro e todas as suas nuances étnicas, econômicas, arquitetônicas e culturais, o texto apresenta algumas reflexões sobre os mercados de abastecimento da cidade. Tais questionamentos se relacionam com o fato de o bairro, assim como outros, estar sofrendo com a valorização do solo, tornando elevados os valores dos aluguéis e transformando o comércio local, ocasionando o fechamento de muitos mercados ao longo dos anos. Dos muitos mercados existentes na cidade, restam quarenta e seis mercados já que muitos outros já foram demolidos. São espaços de relações sociais, econômicas e culturais da vizinhança, além de serem locais procurados por turistas em busca do “autêntico” e ativam a vida nos bairros onde estão localizados. Falando um pouco sobre a diversidade e importância histórica dos mercados como lugares interclassistas e de regulação de preços, o livro aponta a crise e desmonte sofridos por esses lugares em virtude da chegada dos hiper e supermercados. Em meio a outras políticas de investimentos na manutenção desses mercados, apresentam-se algumas atuações de coletivos e vizinhos na defesa dos mesmos e as distintas situações nas quais eles se encontram hoje. O que fica dessa breve apresentação em relação aos mercados é a importância da valorização de espaços de socialização nos bairros, que não só movimentam a economia local, mas promovem a integração entre seus habitantes.

O recorrido de Carabanchel aponta para outros lugares da cidade. Aqueles que não costumam ser vistos pelos governos, mas que estão cheios de potência e vida: as periferias. Do outro lado do rio que divide a cidade, a realidade é bem distinta em diversos aspectos, desde os níveis econômicos até os espaços de ócio. A realização desse passeio foi uma homenagem ao britânico Howard Clark, ativista do pacifismo e que era porta voz de uma organização internacional de Resistentes a Guerra. No grupo que participou dessa atividade em Carabanchel havia várias pessoas defensoras da arquitetura carcerária do bairro, um edifício repleto de histórias e possibilidades de novos usos. A sua derrubada retirou o direito de utilização pública e coletiva em favor da especulação imobiliária privada. Ao longo da caminhada, diversas partes do bairro são descritas e os detalhes citados vão desde monumentos escultóricos a passarelas, apontando as condições e

[2] Cf. <https://carabancheleando.net/>.

características de cada um deles. Fragmentos de um cotidiano que não é percebido, nem tido como importante. À descrição dos antigos edifícios visitados, se junta a história da cidade, a descrição de alguns momentos políticos e sugestões de outros usos. Do antigo presídio demolido, passando por colégios, solares, jardins e fontes, o passeio se encerra no prédio fabril EKO onde funciona um centro autogestionado e que resiste às ameaças de expulsão e controle. A reflexão final dessa caminhada é que a defesa do patrimônio perdido ou deteriorado não é um “exercício de romantismo transnoitado”, mas ação importante que dá dinamismo e otimismo a quem habita determinado território. O tema das periferias, destaque desse capítulo, é discutido na sequência e mostra as origens do interesse nesse tema. A iniciativa do Observatório Metropolitano de Madrid, que tinha o objetivo de investigar os impactos sobre o território após a crise de 2008, foi ampliada e se converteu num “dispositivo experimental de investigação coletiva, aberto e flexível” e que teve suas raízes no 15M no bairro de Carabanchel. Com o objetivo de “conhecer transformando e transformar conhecendo”, reuniu-se um grupo de pessoas interessadas para traçar os mapas, limites do bairro, interesses, localizar os elementos e fenômenos que queriam investigar. Com as perguntas e mapa organizados deu-se início ao trabalho que foi denominado Carabanchelear [2]. A partir dessa caminhada repleta de conversas e trocas, junto com os encontros e reuniões, produziu-se o “Diccionario de las periferias”, construído de experiências do habitar. Sem espaço suficiente para traçar toda a história das periferias, o texto comenta sobre a crise das periferias que abrange três elementos: as políticas de moradia, o abandono institucional e os estigmas que ela carrega. As experiências vividas são apresentadas como ambivalentes, pois condensam sentimentos de amor e ódio, tragicomédia que reúne a tragédia das dificuldades de se viver aí em relação à mobilidade (difícil chegar e sair) e a comédia em forma de canção, de sorriso e de afetos e apoio coletivo. Além disso, outro elemento é encontrado nesse espaço: o “trapicheo”, atividade ancestral. Diferente do empreendedor, aquele que faz “bicos” ou trabalhos informais – *trapis* – se faz à margem, no ilícito já que é preciso sobreviver. O capítulo encerra afirmando que a periferia é um entorno privilegiado para a Administração que joga ali os que incomodam a vista, mas que debaixo dessa camada de estigmas e preconceitos, há potência, vida e que há coisas que somente nesse espaço podem ocorrer: aí cabe a desordem e é possível odiar a “estética capitalista, com seu aroma pseudoperfeito, artificial e limpo”.

O capítulo seguinte apresenta o passeio de 06 de maio de 2012 em Cañada Real Galiana, um bairro situado a 15 minutos do centro de Madri e pode ser apresentado juntamente com o seguinte, nomeado “De Vallecas a Cañada”, passeio realizado no dia 17 de maio de 2014, já que tratam do mesmo assunto: os descampados ou os terrenos baldios.

Assim como nos demais, uma pequena descrição do trajeto realizado e as observações feitas durante o percurso são apresentadas. Como o transporte é raro nesse lugar, a opção para o grupo de 70 pessoas foi a bicicleta. Um pouco da história do bairro e de seu surgimento nos anos 50 como uma ocupação ilegal do solo público e os anos posteriores de desalojamentos, multas e lutas dos vizinhos pela legalização dos terrenos é apresentada logo no início. Ao longo das diversas paradas realizadas, conversas com as associações de vizinhos informaram sobre a luta constante por transporte, coleta de lixo, saneamento e pavimentação das ruas. Tal luta se deve aos transtornos sofridos ao longo dos anos pelas intervenções urbanísticas como a construção de estradas, vias de trens de alta velocidade, a construção da incineradora e outros que impedem a melhora do bairro. Acompanhados até o fim do trajeto por alguns vizinhos, o texto mostra a dificuldade encontrada para sair de lá, realidade cotidiana da população local. O seguinte trajeto, feito no mesmo dia, tem uma composição similar. Descreve o percurso realizado pelo grupo de 40 pessoas e os objetivos da caminhada: “experimentar com o próprio corpo e refletir sobre as diferentes morfologias e escalas urbanas”. Perceber as texturas, os vazios, as estruturas e barreiras físicas e mentais que marcam a cidade formal e a informal. Além disso, o passeio queria fazer visíveis os processos participativos, de mobilização e associativos que estão se configurando na cidade de Madri. Através dos edifícios antigos e das histórias relatadas, o livro mostra um pouco da construção da história da cidade e da difícil luta pela moradia e dignidade para viver. Junto com alguns moradores, percorreram o bairro conhecendo sua realidade, suas histórias e seus projetos. Com passagens por hortas urbanas, espaços com problemas de ordem ambiental e construções singulares, as observações são construídas de forma que o leitor, mesmo sem conhecer o bairro, consegue imaginar sua situação. Após caminhar por espaços vazios e abandonados, “não-lugares” em meio à cidade, o grupo encerra o passeio de volta a Cañada Real num novo encontro com os vizinhos, que mais uma vez relatam suas histórias e projetos. Na sessão específica que comenta sobre os “descampaos”, forma coloquial de falar “descampados”, em poucas páginas aparecem pequenos fragmentos retirados do twitter com esse tema, alguns com um enfoque negativo, e alguns comentários e/ou relatos que afirmam justamente o contrário. Curioso perceber a associação do espaço com o nada, com o vazio, com o deserto, mas que é pleno de potência e vida. “O melhor que nos deixou a bolha imobiliária são os descampados”, afirma logo de início o título. Um espaço que, por não acontecer nada, pode acontecer de tudo. Vazio de pessoas e cheio de usos. Espaço livre para fazer o que te apetece. Lugar onde se encontram bebês abandonados, corpos jogados, amores

escondidos, fauna e flora incomuns, um lugar para um tango, para a vida e para a morte.

O passeio de 3 e 4 de maio de 2014, realizado em Tetuán e revividos em janeiro de 2016, são descritos no capítulo seguinte. Além de alguns espaços esquecidos da rua principal do bairro, o grupo circulou por outras ruas anexas, menos vistas e percorridas percebendo a transformação da “nova centralidade”, processo que muitos bairros sofrem em Madri e em outras cidades. Caminhando pelas ruas, recordações do Projeto Tetuán – pintura de muros por artistas renomados numa parceria entre empresas e coletivos culturais – trouxeram reflexões sobre os processos de gentrificação de caráter mais cultural e as promessas do governo em converter o bairro em um “Soho madrileno”. Tal projeto foi rejeitado por suas limitações, mas teve alguns sucessos. A descrição breve dos processos de mudança no bairro devido à transformação “da cidade em solo” marca o tema principal desse capítulo: a moradia. Em meio a jogos políticos, oscilação do mercado imobiliário, os habitantes sofreram e sofrem as consequências dos planos de remodelação. Em meio às descrições das visitas e coleta de relatos, mais uma vez é citada a participação de grupos que tiveram início no momento do surgimento do 15M e que deveriam dar sequência à potência criativa desse movimento. Percebe-se uma valorização constante ao longo do livro desse fato e a importância de se promover movimentos políticos coletivos e cidadãos como forma de transformar socialmente o território ao redor de todos. A parte do texto dedicada exclusivamente à discussão sobre a “vivienda” conta a história do bairro desde sua construção inicial de casas “baixas” até a chegada da zona financeira de La Castellana, o que alterou a fisionomia do bairro, mesclou vizinhos antigos com novos moradores de outras etnias e transformou a todos em “proprietários” através das ofertas de hipotecas dos bancos. Junto à crise de 2008, surge uma população endividada e desempregada, com consequentes desalojamentos e a luta coletiva por moradia, com destaque para o protagonismo feminino, o gerou um aprendizado político e em conjunto. Com o tempo e a participação de uma diversidade de pessoas, as estratégias de luta por moradia sem ampliaram e o direito à vivenda se ampliou para o direito à cidade, fazendo visíveis as diversas situações de exclusão. Com caráter territorial, a luta pela moradia se faz de forma diferente em cada bairro e com características específicas de cada território.

Quase chegando ao final do livro, o capítulo dedicado ao bairro de Anganzuela discute as questões da gentrificação, processo tão comum nas grandes cidades contemporâneas e que, de alguma maneira, perpassa todos os outros passeios relatados. Esse último

juntou cerca de 200 pessoas e seu interesse se deu devido ao grande movimento de transformação da região. Grandes projetos locais que afetavam a vida de toda a cidade estavam em desenvolvimento pleno. O bairro é um antigo espaço industrial cheio de edifícios fabris em desuso, locais onde alguns desses projetos se desenvolveram em conjunto com a construção de vias de tráfego intenso e o projeto Madrid Rio – a construção de um gigantesco parque que se propõe a comunicar os bairros da cidade. Apresentado aos poucos os diversos espaços de Arganzuela que resistem e fazendo críticas àqueles que promoveram a gentrificação, o texto costura a realidade complexa do bairro afirmando a esperança da construção de uma cidade entre e para todos. Ao iniciar a reflexão sobre a gentrificação, tal conceito é apresentado como “a expulsão das pessoas, práticas e saberes de um território concreto através da reinvestimento de capital público ou privado e a incorporação de uma nova população com maior capital econômico ou cultural”. De forma bastante crítica, o texto afirma que a construção de um bairro como “bem cultural” é logo explorado pelo capital público ou privado, que passa a reconfigurar quem e como esses lugares são utilizados. Assim as metrópoles parecem ser os locais propícios para tais acontecimentos e essas práticas se espalham por toda a cidade, não se localizando mais nas regiões centrais, como é o caso de Arganzuela. Trazendo discussões atuais sobre sociedade do conhecimento e conceitos de cidades, o texto discute as relações entre a adoção desse novo tipo de política cultural focada na indústria criativa e as políticas urbanas materializadas em distritos criativos nos quais a população com menos capital cultural é renegada a segundo plano, não sendo incluídas nas propostas ou tratados de maneira folclórica. Como capítulo mais crítico, o texto costura conceitos e ideias apresentando reflexões importantes a respeito da homogeneização urbana e as imagens construídas das cidades, que disputam uma visibilidade internacional mediante suas inovações, modas e tendências “criativas”. Os autores são categóricos ao afirmar que a retórica de cidade criativa é uma política de *marketing* urbano que camufla problemas, pois tem uma “cara amável”. Assumindo que o processo de reapropriação capitalista da cidade deve ser discutido e suas consequências evidenciadas, o livro ajuda a pensar e compreender parte desses processos.

Como último percurso, Chamberí é apresentada através de uma série de lugares que retomam os problemas anteriores ligados aos monumentos abandonados, aos mercados subutilizados, às moradias precárias, aos prédios em desuso e todos os outros assuntos já abordados no livro, mas encerra concluindo, com um tom de missão cumprida (ou parcialmente cumprida), que foi possível conhecer um pouco mais a cidade e com a certeza de que é preciso recuperar os seus espaços para enchê-los de atividades, tranquilidade e vida. Na sequência, o texto intitulado “Cómo hacer un paseo de Jane” apresenta uma “receita”

para quem se sinta instigado a experimentar tal atividade. Começando pela curiosidade em conhecer e partilhar, o texto diz que é preciso buscar cúmplices para desenvolvê-la. É preciso contagiar as pessoas e a sugestão dada é a criação de assembleias abertas, além de organizar o passeio de forma coletiva e heterogênea. Com muita conversa e um mapa em mãos, traça-se o roteiro. Costumeiramente realizado nos primeiros dias de maio, basta colocar os pés nas ruas e caminhar. Receita simples e potente. Os créditos do livro tomam 4 páginas e mostra o grande envolvimento de um grande número de interessados individuais e de grupos, evidenciando o caráter coletivo do passeio.

O livro, além de realizar esse contágio e desejo de caminhar pelas ruas, permite o contato com ideias de autores que pensam a cidade a partir de outros pontos de vista, algo importante na atualidade diante dos novos projetos de cidade que têm sido construídos com base na cultura. A sugestão de apresentar a resenha numa revista de arte é que, a partir dos relatos do livro, é possível pensar na importância de uma reflexão crítica por parte dos artistas, críticos e demais interessados nesse tema, o que é fundamental para uma participação consciente e coletiva desses processos urbanos. Além disso, o texto permite conhecer outra realidade de uma cidade – Madri – que se propõe como “cidade cultural” e perceber que seus problemas não são únicos, mas também são vivenciados por diversas outras cidades pelo mundo que entraram nessa onda neoliberal e criativa. A luta cidadã e coletiva pela cidade em muitos momentos não anda na contramão das ações artísticas. Ao contrário, tais áreas se unem numa luta comum, pelo interesse de todos. Historicamente vistos como agentes dos processos de gentrificação ao “melhorar” a estrutura física e simbólica dos bairros, mas sempre com uma perspectiva “de fora”, alguns artistas hoje se juntam aos moradores de certos bairros empenhados em ajudá-los em suas lutas, traçando planos conjuntos “de dentro”. Em consonância com discussões mais ou menos recentes dentro do universo da arte relativas a ações colaborativas, participativas, obras de caráter público, ativismo, arte crítica e outras, as discussões a respeito da cidade se fazem presentes nessa junção de áreas. Arquitetos, designers, sociólogos, geógrafos, economistas e urbanistas discutem o tema da cidade e a arte não está de fora, já que participa ativamente de todo esse processo urbano, pois tem a cidade como tema, como suporte, como matéria e também como espaço de reivindicação e manifestação de sua expressão poética e, por que não, espaço de luta. Que mais passeios assim sejam feitos para talvez evitarmos uma maior homogeneização das nossas cidades.

REFERÊNCIAS

CARMONA, Susana Jiménez e USEROS, Ana. **El Paseo de Jane**: Tejiendo redes a pie de calle. Madrid: Modernito Books, 2016.

***Marilane Abreu Santos** é mineira e vive no Rio de Janeiro onde cursa o doutorado em Artes no PPGArtes/UERJ. No primeiro semestre de 2016 realizou o doutorado sanduíche na Universidad Complutense de Madrid como bolsista da Faperj. Possui mestrado em Memória Social pela UNIRIO, atua como professora de Artes Visuais na educação básica e na formação de professores no CAP/UFRJ, além de desenvolver seu trabalho autoral como artista.

INDISCIPLINAR

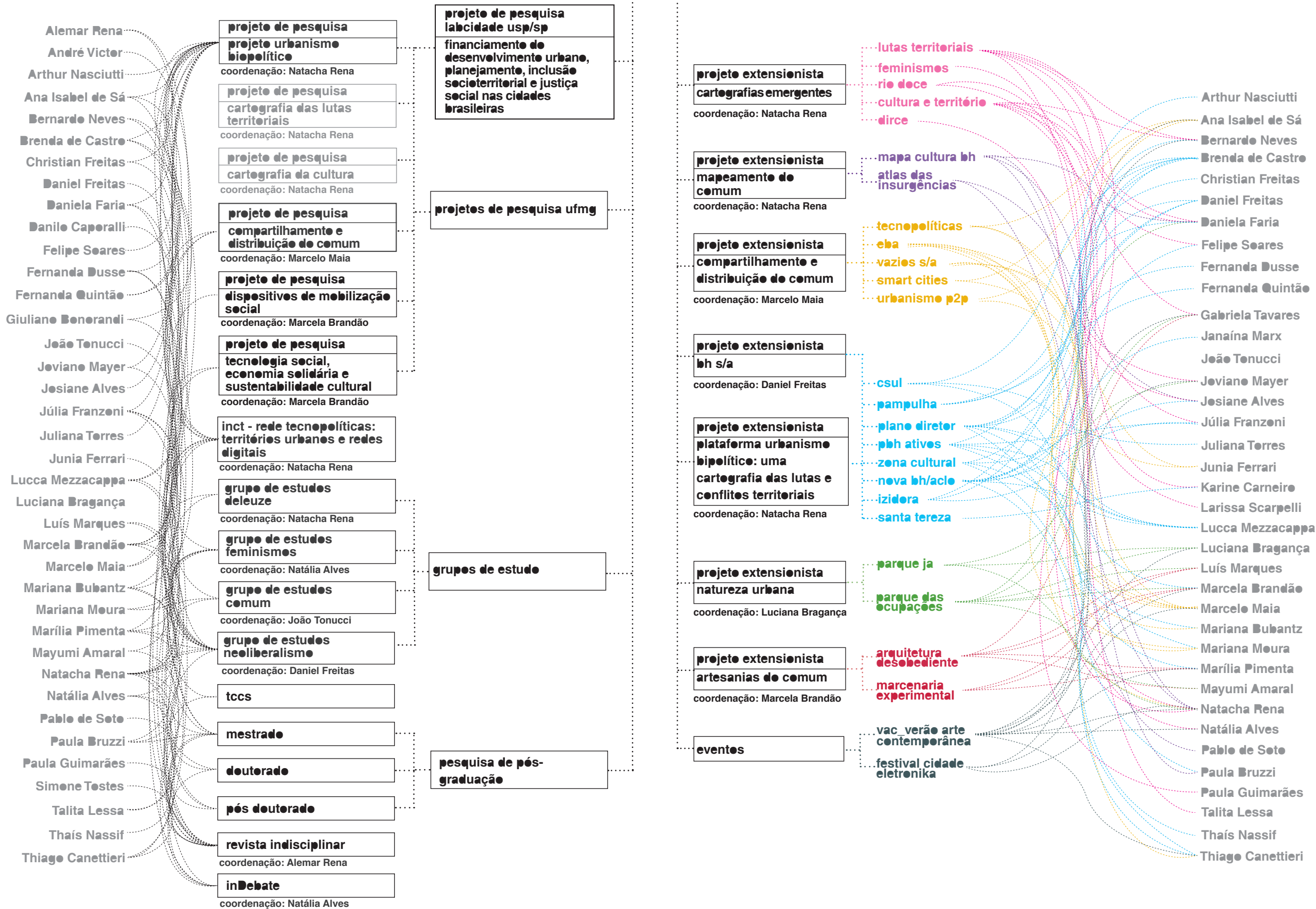
Esta seção trata da produção coletiva da Rede Indisciplinar. O grupo de pesquisa Indisciplinar da UFMG dá origem à Rede de investigação Indisciplinar, que tem seu foco nos processos de globalização e sua consequente produção biopolítica do espaço social, imbricando indissociadamente teoria e prática e atuando junto a diversos atores, entre eles Movimentos Sociais, Ambientais e Culturais; outros Grupos de Pesquisa e Programas de Extensão; Ministério Público; Defensoria Pública; Poderes Legislativo e Executivo, dentre outros que constituem os campos de disputa por direitos urbanos e sociais.

Diversas pesquisas estão associadas à rede Indisciplinar, sejam elas de monografia, mestrado ou doutorado. A rede Indisciplinar é formada por mais de 40 professores, pesquisadores, alunos de graduação e pós-graduação, ativistas de movimentos sociais, culturais e ambientais, oriundos de diversos campos do conhecimento.

Os modos de fazer envolvendo tecnopolíticas e tecnologia social ajudam a legitimar ações que fazem fronteira com o ativismo e a militância em defesa dos bens comuns e acontecem por meio do desenvolvimento de pesquisas teóricas e conceituais; participação em reuniões e atos junto aos movimentos sociais, culturais e ambientais; participação em atividades políticas como audiências públicas e reuniões de conselhos municipais e estaduais; organização tecnopolítica dos movimentos parceiros produzindo colaborativamente e em rede materiais como fanpages, blogs, cartilhas, memes, panfletos, documentários, infográficos, revistas, livros e jornais; produção e participação em eventos artísticos, políticos e culturais; representações/denúncias em Ministério Público; representação em Conselho Municipal; produção de cartografias e mapas colaborativos; formação de rede entre grupos de pesquisa e também entre movimentos sociais; aulões públicos; seminários, workshops e outros eventos acadêmicos abertos; pesquisas de graduação (incluindo iniciação científica e trabalhos de conclusão de curso), pós-graduação (mestrado, doutorado e pós-doutorado); artigos científicos em revistas indexadas, além da produção da revista indexada Indisciplinar.

Veja a seguir um diagrama mostrando as principais conexões internas da Rede Indisciplinar, bem como os diversos atores implicados.

grupo de pesquisa indisciplinar ind.lab laboratório nômade do comum



indisciplinary