



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE

Gustavo Falabella Rocha

Lugares de Poéticas Políticas:

A relação de espaços [culturais] com seu entorno

Salvador
2023

Gustavo Falabella Rocha

Lugares de Poéticas Políticas:

A relação de espaços [culturais] com seu entorno

Tese de doutoramento apresentada
ao Programa de Pós-graduação
em Cultura em Sociedade do Instituto
de Humanidades, Artes e Ciências
Prof. Milton Santos – IHAC/UFBA como
critério parcial para obtenção do título de doutor.

Salvador
2023

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Rocha, Gustavo Falabella.
Lugares de poéticas políticas: a relação de espaços [culturais] com seu entorno / Gustavo Falabella
Rocha. - 2023.
191 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Djalma Thürler.
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências
Professor Milton Santos, Salvador, 2023.

1. Artes e sociedade. 2. Teatro e sociedade. 3. Espaços públicos - Aspectos sociais - Salvador (BA).
4. Espaços públicos - Aspectos sociais - Belo Horizonte (MG). 5. Cultura - Aspectos sociais. 6. Cultura
- Aspectos políticos. 7. Periferias - Usos e costumes. 8. Zona de Arte da Periferia - ZAP 18 (Belo Hori-
zonte, MG). 9. Acervo da Laje (Salvador, BA). 10. Casa Preta (Salvador, BA). 11. Sarau da Onça (Sal-
vador, BA). I. Thürler, Djalma. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e
Ciências Professor Milton Santos. III. Título.

CDD - 306.4815108142
CDU - 304.2(815.1) (813.8)

BANCA EXAMINADORA

Salvador, 22 de agosto de 2023.

Prof. Dr. Djalma Thürler
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Cristiano Cezarino Rodrigues
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Eduardo Rocha Lima
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dra. Gisele Marchiori Nussbaumer
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Leandro Colling

Salvador
2023

Agradecimentos

Aos meus pais, Cida e Carlão, meus primeiros exemplos de amor e de artistas. Ao meu pai, pelos almoços de quinta. À ela, com quem vivi durante o isolamento social e compartilhei muitas das dores e delícias dessa pesquisa. Obrigado, mãe!

Aos colegas, professores e funcionários do Pós-Cultura. Vida longa ao campo multidisciplinar e seus muitos desafios.

À Fapesb e ao DAAD, pelo financiamento da pesquisa. Nunca nos esqueçamos que um país grande e soberano investe em conhecimento e pesquisa.

Ao Djalma pela orientação criteriosa e tranquila. Pelos incentivos, por acreditar nas minhas escolhas e parceria tão profícua. Obrigado mesmo!

Ao Colling e Edu, pela presença e comentários decisivos na minha banca de qualificação e por terem aceitado novamente estar presentes em minha defesa dessa tese.

Sinto saudades das quartas-feiras à noite na FACOM e das aulas de Gica. Sinto-me honrado por sua presença em momento tão importante de minha caminhada.

Agradeço ao Cris [Cezarino]: companheiro de outros projetos, de trilhas sonoras compartilhadas e de tanto afeto.

À Isabela Silveira, minha irmã gêmea nessa caminhada. Sinto-me grato e honrado por tantos ombros [dados e cedidos], conversas duras e conversas fiadas. E tantos outros verões que ainda virão.

Ao amigo Thiago Pereira. Anseios temperados com receios, paranoias e outras dúvidas. E muita vida e amor incondicional nessa caminhada bonita de tantos anos de amizade.

À minha equipe soteropolitana: Iuri, Luiz, Sofia e Igor. A Bahia tem um jeito diferente com vocês.

Ao Grupo de Estudos Corpos, Cidades e Territorialidades Dissidentes, ligado ao NuCus, pelas leituras, pesquisas e discussões comuns e inspiradoras que sempre tivemos [e teremos]. Um xêro especial no Marcelo de Troi.

Aos lugares – Acervo da Laje, Casa Preta e Sarau da Onça – que abriram suas portas e corações para essa pesquisa acontecer. Agradeço nominalmente: Vilma e Zé Eduardo; Luizinho, Gordo Neto, Sandro Sussuarana e Evanílson Alves; e todos os outros que constroem a poética desses lugares.

À ZAP 18, minha segunda casa. O lugar para onde sempre volto. Aos companheiros de agora, outrora e do porvir. É uma honra tecer essas linhas tortas e registrar parte de nossa caminhada. Vida longa, ZAP 18!

Finalmente, e não menos importante, à pequena rede familiar que se criou em Berlim e me ajudou a segurar o forinho nessas terras frias: Rafa(ela), Anna, Kysy, Lisa, Gui, Chris, Fernanda, Mary, David, Ricarda, Rapha(el), Rômulo, Rainer e Carol.

“Movo-me
Numa paisagem
Onde revolução
E amor
Fazem discursos
Desconcertantes”
(CHAR, René. Poèmes a Aragon,
3 dezembro de 1931)

“Perder-se significa que entre nós e o espaço não existe somente uma relação de domínio, de controle por parte do sujeito, mas também a possibilidade de o espaço nos dominar. São momentos da vida em que aprendemos a aprender do espaço que nos circunda [...]

Nas culturas primitivas, pelo contrário, se alguém não se perdia, não se tornava grande. E esse percurso era brandido no deserto, na floresta; os lugares eram uma espécie de máquina através da qual se adquiriam outros estados de consciência”
(La Cecla, Franco. *Perdersi, l’uomo senza ambiente*. Roma-Bari, Laterza, 1988).

“Tudo [tudo] na Bahia
Faz a gente querer bem.
A Bahia tem um jeito”
(VELOSO, Caetano. “Terra”, 1978)

Resumo

A partir da experiência da Zona de Arte da Periferia – ZAP 18, espaço artístico teatral situado na periferia de Belo Horizonte e onde desenvolvo meu trabalho artístico, me propus a pesquisar as diferenças e aproximações de sua trajetória com outros lugares situados em Salvador, Bahia. São eles: Acervo da Laje, Casa Preta e Sarau da Onça. No entendimento de nossa pesquisa, os quatros são lugares de poéticas políticas, capazes de estabelecer com seu público uma relação de troca que retroalimenta a produção de seus trabalhos. O conceito de poéticas políticas é trabalhado aqui, como algo que se equilibra entre o pessoal e o coletivo, o público e o privado, o macro e o micro. Mas antes, nosso primeiro passo, foi tentar estabelecer ferramentas de trabalho para visitar e melhor compreender as nuances presentes nos 4 diferentes lugares. Assim, abrimos o campo da cartografia para arriscar um método de pesquisa chamado cartografia artística, baseado em experiências anteriores de tantas outras cartografias, mas também dando alguns passos adiante e entendendo que a pesquisa é feita em determinado tempo e espaço recortados e estabelecidos. Isso é, outros pesquisadores, em outros momentos, fariam outras pesquisas. Falando em tempo, foi inevitável também refletir sobre os tempos de isolamento provocados pela pandemia de Covid-19 e suas consequências para artistas e lugares tão voltados para as trocas presenciais. Observamos, nas práticas dos lugares, a busca da preservação da vida e novos formatos para não perder a proximidade e descobrir novos vínculos entre artistas, lugares e seu público.

Palavras-chave: cartografia artística, lugares de poéticas políticas, ética da proximidade.

ABSTRACT

From the experience of the Zona de Arte da Periferia – ZAP 18, a theatrical artistic space located on the outskirts of Belo Horizonte and where I develop my artistic work, I set out to research the differences and similarities of its trajectory with other places located in Salvador, Bahia. They are: Acervo da Laje, Casa Preta and Sarau da Onça. In the understanding of our research, the four are places of political poetics, capable of establishing an exchange relationship with their public that feeds back the production of their works. The concept of political poetics is worked on here, as something that balances between the personal and the collective, the public and the private, the macro and the micro. But first, our first step was to try to establish working tools to visit and better understand the nuances present in the 4 different places. Thus, we opened the field of cartography to risk a research method called artistic cartography, based on previous experiences of so many other cartographies, but also taking a few steps forward and understanding that the research is done in a certain time and space. That is, other researchers, at other times, would do another research. Speaking of time, it was also inevitable to reflect on the times of isolation caused by the Covid-19 pandemic and its consequences for artists and places so focused on face-to-face exchanges. We observe, in the practices of the places, the search for the preservation of life and new formats so as not to lose proximity and discover new links between artists, places and their public.

Key words: artistic cartography, places of political poetics, ethics of proximity,

RESUMEN

A partir de la experiencia de la Zona de Arte da Periferia – ZAP 18, espacio artístico teatral ubicado en la periferia de Belo Horizonte y donde desarrollo mi trabajo artístico, me propuse investigar las diferencias y similitudes de su trayectoria con otros lugares ubicados en Salvador, Bahía. Ellos son: Acervo da Laje, Casa Preta y Sarau da Onça. En el entendimiento de nuestra investigación, los cuatro son lugares de poética política, capaces de establecer una relación de intercambio con su público que retroalimenta la producción de sus obras. Se trabaja aquí el concepto de poética política, como algo que equilibra lo personal y lo colectivo, lo público y lo privado, lo macro y lo micro. Pero antes de eso, nuestro primer paso fue tratar de establecer herramientas de trabajo para visitar y comprender mejor los matices presentes en los 4 lugares diferentes. Así, abrimos el campo de la cartografía para arriesgar un método de investigación llamado cartografía artística, basado en experiencias previas de tantas otras cartografías, pero también dando unos pasos hacia adelante y entendiendo que la investigación se realiza en un tiempo y espacio determinados cortados y establecidos. . Es decir, otros investigadores, en otros momentos, harían otra investigación. Hablando de tiempo, también era inevitable reflexionar sobre los tiempos de aislamiento provocados por la pandemia del Covid-19 y sus consecuencias para los artistas y lugares tan volcados a los intercambios presenciales. Observamos, en las prácticas de los lugares, la búsqueda de la preservación de la vida y de nuevos formatos para no perder la proximidad y descubrir nuevos vínculos entre los artistas, los lugares y su público.

Palabras clave: cartografía artística, lugares de poética política, ética de la proximidad,

Sumário:

Para modos de começar: uma rápida introdução	12
Diário 01	17
Capítulo 1: Cartografar é preciso [Viver não é preciso]: Manual de navegação	
1.1. Rizomas, decalques e cartografias	31
1.2. Cartografar é traçar um plano comum	37
Diário 02	40
1.3. Entre mapas e relatos	46
1.4. Cartografia pós-representativa: o caminho do meio	54
1.5. Metodologia das Andanças: derivas, deambulações e errâncias	57
1.6. Cartografias artísticas	64
1.7. Princípios para a navegação	68
Capítulo 2: Lugar[es] de Poéticas Políticas	70
2.1. Lugar: tempo e espaço	71
2.2. Histórias coetâneas	77
Diário 03	85
2.3. Periferia é Periferia em qualquer lugar	88
Diário 04	89
2.4. O lugar não se fixa: lugares e sua natureza furtiva	95
2.5. Autopoiese: poéticas [políticas] próprias	100
Diário 05	105
Diário 06	111
2.6. Farejando rastros	113
Diário 07	116
2.7. Política I: comum	119
Diário 08	125
2.8. Política II: Astúcias criativas: contra-atacar	128
Capítulo 3: Pandemia isolamento e estratégias para permanecer no mundo da vida	139
3.1. Retórica ambulante	140
3.2. Cidade produto	142
Diário 09	148
3.3. Pandemia: oportunidade para sair da crise ou mais do mesmo em tons mais graves [escala mortífera]?.....	152
3.4. Andanças [virtuais]	159
3.5. Ética da proximidade, heterotopias	162
[à guisa de uma] Conclusão	170
Diário 10	174
Referências	187

Índice de imagens:

Imagem 01 – Subúrbio Ferroviário de Salvador (2019). Arquivo pessoal	18
Imagem 02 – ZAP 18: Vista externa (2021). Arquivo ZAP 18	46
Imagem 03 – Sandro Sussuaruna no Sarau da Onça (2019). Arquivo pessoal.....	86
Imagem 04 – Casa 2 do Acervo da Laje. Arquivo pessoal.....	93
Imagem 05 – Esta Noite Mãe Coragem (2006) – Glênio Camprenger/ ZAP 18	108
Imagem 06 – Arraiá da Areal: Casa Preta – Nuno Nascimento/ Casa Preta	128
Gráfico 01 – Fases da retomada das atividades em Salvador	156

Legenda

De modo a auxiliar a leitura, destacamos algumas figuras de estilo (na escrita):

Negrito _ Trata-se de algo importante, destacado por nós.

Itálico _ Nomes estrangeiros.

‘Aspas simples’ _ Conceitos, ideias, apropriações feitas ao longo do texto;

Sublinhado _ Nomes dos Lugares

[Entre colchetes] _ comentários [**sagazes**] do autor acerca do texto, seja de outros autores abordados ou dele próprio.

“Entre aspas” _ Nomes das obras e citações diretas de obras com até 4 linhas

__ Em duas colunas e com outra fonte, estão os

__ diários de bordo de minha pesquisa.

Para modos de começar: Uma rápida introdução

Venho de um espaço, na periferia de Belo Horizonte – bairro Serrano, que, desde 2002, desenvolve seu trabalho artístico com as portas, olhos, ouvidos e corações abertos para aquilo que ocorre do lado de fora. A Zona de Arte da Periferia (ZAP 18) é um lugar que equilibra seu trabalho entre o social e o artístico, o pessoal e o coletivo, o público e o privado. Somos um grupo de teatro, uma escola livre e também um espaço que abriga espetáculos e atividades de artistas parceiros. O espaço, inaugurado em 13 de julho de 2002, tenta criar uma relação de proximidade com o bairro, que envolva o acolhimento de seus vizinhos, de seu público em programações artísticas e oficinas, mas não apenas. O lugar é atravessado pelo fato de estar na periferia, porque parte dos artistas que o frequentam são desse lugar e, conseqüentemente, suas questões individuais, coletivas e artísticas são marcadas por uma noção que está ligada ao seu lugar de pertencimento, ao seu lugar de fala. A ZAP 18 esteve de portas fechadas entre março de 2020 e julho de 2022, em virtude das medidas de isolamento social no período agudo da pandemia de Covid-19. Perplexos, com a situação, os artistas do lugar buscaram formas de chegar ao público mediadas pelas tecnologias e tentar dar conta de manter o trabalho artístico e suas atividades profissionais.

Além de artista de teatro, sou pesquisador das artes da cena e essa tese se ampara no campo multidisciplinar do programa Pós-Cultura, da UFBA, em Salvador. Em 2019, pela primeira vez na vida, fui viver em outra cidade. A estrutura peninsular da capital baiana é singular e, de certa forma, ajuda a ter uma perspectiva panorâmica do espaço, algo impossível em Belo Horizonte. Contudo, a experiência à beira-mar, da Salvador dos cartões postais e das grandes festas populares na rua (as festas de largo e o Carnaval), plasma uma cidade pulsante, diversa, desigual e complexa em suas periferias espalhadas por uma explosão demográfica que se deu depois da descoberta do petróleo, primeiro no bairro do Lobato, subúrbio ferroviário de Salvador – no fim da década de 1930; passando por Candeias – já em 1950; e chegando, finalmente, na cidade de Camaçari, na década de 1970, onde está atualmente o maior complexo industrial do Hemisfério Sul.

Já havia passado temporadas de verão na capital baiana. Uma semana em 2003, na casa da tia de um amigo muito próximo, que já nem é tão próximo assim, nos Barris. Três ou quatro dias para um encontro nacional de grupos de teatro, no Teatro Vila Velha, em 2010, com direito à hospedagem em hotel no Corredor da Vitória, com

vista e banho de mar na Baía de Todos os Santos. E mais outra semana, em 2017, no apartamento de um amigo na Graça, posto intermediário para conhecer outras praias paradisíacas atravessando para a ilha de Itaparica. Até chegar a Salvador, em 2019, para morar e viver uma temporada mais prolongada, as experiências acumuladas eram as mais triviais possíveis de turista temporão: Porto da Barra, Pelourinho, acarajé de Cira ou Dinha, JAM no MAM, sorvete na Ribeira, passar uma tarde em Itapuã, noites no Rio Vermelho e somente isso. A experiência de explorar os bairros periféricos de Salvador e os caminhos que me levaram até eles, foi uma prática enriquecedora que me deu uma dimensão de cidade plural e expandida (grande até demais, na verdade!) que é a capital baiana.

Em minha pesquisa, estudo o que chamo de ‘lugares de poéticas políticas’, que seriam lugares capazes de articular a poética individual em contextos maiores e coletivos: políticos, sociais, geográficos, econômicos etc. Minha pesquisa de mestrado – na EBA/UFMG (2018) – buscou apresentar a relação entre a ZAP 18 e o bairro Serrano, na periferia de Belo Horizonte. A ideia de lugares de poéticas, nasce no âmbito dessa pesquisa, como espécie de conceito articulador para apresentar, entender e/ou problematizar a trajetória da ZAP 18 no bairro onde está localizada e, para mais, na própria cidade. Agora, pesquiso outros lugares na cidade de Salvador, que tenham similaridades, mas, sobretudo, diferenças para dar complexidade à discussão do termo.

São quatro lugares (três em Salvador - Bahia e um em Belo Horizonte - Minas Gerais) aqui abordados, que se dedicam à criação artística e investem na relação com seus vizinhos e frequentadores de modo a criar poéticas compartilhadas destes locais. Pesquisamos o Acervo da Laje, a Casa Preta, o Sarau da Onça (em Salvador) e a ZAP 18 (em Belo Horizonte/MG), em uma cartografia [torta intuitiva], que se deu pelo desejo de discutir também os contextos socioeconômicos e históricos das cidades e das regiões onde esses lugares estão sediados. Os lugares escolhidos representam um recorte da produção artística da cidade de Salvador e das práticas territoriais que se dão em tais lugares. Por óbvio, há outros tantos lugares com características semelhantes aos que iremos abordar aqui. Mas, como não foi de nosso interesse fazer uma abordagem quantitativa, tivemos que fazer escolhas. Além de linguagens artísticas diferentes predominantes nos lugares escolhidos, também geograficamente, buscamos situar três lugares em três diferentes territórios de Salvador: o subúrbio ferroviário, o centro histórico e a região norte da cidade.

Espero aqui compartilhar parte dessas andanças por uma Salvador que não sai no cartão-postal e que, aliás, alguns soteropolitanos ignoram ou desconhecem. A tese é escrita de modo a trazer conhecimentos de outros autores sobre os temas abordados

por nós, mas também tenta trazer o frescor desse deslocamento irregular pela cidade. Nem sempre, o frescor e o deslocar significam experiências somente positivas. Contudo, é importante destacar que também não se tratam apenas de adversidades e circunstâncias ruins. Há beleza, prazer, diversão e fruição estética possíveis nas periferias – como nos diz [e veremos adiante] José Eduardo Ferreira Santos, do Acervo da Laje. Assim sendo, investir na experiência que seja minimamente próxima ou análoga daquela que ocorre com os moradores desses lugares é algo que consideramos importante, uma vez que nos possibilita – ainda que com a ressalva de que nossas idas são pontuais e de que não vivemos realmente nesses territórios, marcados por pluralidades complexas, adversidades e arbitrariedades – a aproximação da rotina dos seus moradores. Portanto, em minhas andanças por Salvador fiz questão de recorrer ao transporte público entendendo que isso também faria parte da experiência de lugar, de território¹.

Entendemos nossa cartografia como uma metodologia dos pés no chão ou das andanças – conforme vamos elaborar mais adiante: uma prática endógena nos territórios que interessam a essa pesquisa. As incursões feitas foram para trazer o saber [o sabor também] da exploração de cidade e de suas rotinas microbianas, das relações interpessoais e das minúcias. A inspiração para esses entendimentos e práticas de cidades são múltiplas, poderíamos falar dos *flâneurs*, descritos pelo escritor Charles Baudelaire, aqueles moradores de Paris que percorriam a cidade sem pressa, olhando suas vitrines, por exemplo. Também das derivas dos surrealistas e das práticas espaciais dos situacionistas da mesma Paris, em épocas diferentes.

Da mesma forma, o pesquisador e artista italiano Francesco Careri pesquisa as práticas de caminhadas nômades desde o período paleolítico até chegar às práticas do século XX, notadamente aquelas que são dadas em diferentes períodos em Paris, com os dadaístas e os situacionistas. Para Careri, o percurso, em si, é um espaço que antecede às construções arquitetônicas. Espaço imaterial com significados simbólicos e religiosos. “Durante milhares de anos, quando ainda era impensável a construção física de um lugar simbólico, percorrer o espaço representou um meio estético através do qual era possível habitar o mundo” (CARERI, 2013, p. 63).

Seguindo pistas parecidas com as de Careri, também Paola Jacques Berenstein irá refletir sobre as vanguardas artísticas parisienses do século XX, criando pontes com

¹ Ademais, na minha própria rotina em Belo Horizonte, meus deslocamentos sempre foram outros que não com o automóvel particular. Além das viagens de ônibus e metrô, faço longos trechos a pé ou de bicicleta, contrariando a hostilidade de uma cidade que não é realmente pensada para os ciclistas ou mesmo para os pedestres. Falaremos mais adiante sobre as andanças e as explorações territoriais, mas considero que as pratico desde muito tempo na rotina da **vida vivida**. N.A.

práticas brasileiras, como as do escritor e jornalista João do Rio, que busca resguardar a memória do Rio de Janeiro, dos cortiços, no começo do século XX, antes e durante a reforma urbana do prefeito Pereira Passos. Berenstein também se debruça sobre as práticas inovadoras, derivas exploratórias e toda a complexidade de vida e obra de Hélio Oiticica. Recentemente, o pesquisador Luiz Antônio Simas (2019) resgatou o encantamento de João do Rio para falar das encruzilhadas e práticas territoriais no Rio de Janeiro: as quermesses, as escolas de samba, o futebol, os blocos de carnaval e outras tantas.

Nossa apreciação não é meramente estética² dos trabalhos desenvolvidos em cada um deles, pois, entendemos que não é possível ignorar os fatores que gravitam em torno destes espaços e o tanto que esses influenciam em suas poéticas políticas e vice-versa. Assim sendo, nossa pesquisa se dá na confluência do que é produzido, pensado, compartilhado nestes lugares. Entendemos que suas poéticas emanam dessas pulsões, encontros e territorialidades. Portanto, não é possível isolar a produção artística dos seus lugares de emanação. O trabalho que se segue está estruturado com uma lógica (ou uma tentativa) de mapa.

Em nosso primeiro capítulo, temos as bases da cartografia, como metodologia de aproximação e abordagem dos lugares já citados. Uma visada teórica sobre os caminhos de nossa cartografia e as escolhas que fizemos ao longo de nossa jornada. O rizoma de Deleuze e Guattari; as contribuições de Rolnik, em parceria com o mesmo Guattari; as pistas cartográficas de Virgínia Kastrup, Eduardo Passos, Liliana de Escóssia; o apanhado histórico feito por Sébastien Caquard, entre os mapas de *grid*, os mapas cognitivos e as possibilidades pós-representativas; as formulações que buscam uma clivagem mais social com Renata Marquez, Ana Clara Torres Ribeiro, Tim Ingold e Raymond Craib. Também possibilidades, vistas em outras pesquisas, de aproximação entre a cartografia e a pesquisa no campo das artes. Discussões que extrapolam questões estéticas e buscam um entendimento mais situado no seu tempo e espaço. Parece ser consenso, entre os autores que aqui trazemos para a discussão, que a cartografia – como veremos adiante, no capítulo 2 – pode ser um campo permeável, que não deve ser estabelecido de antemão. Um campo comum influenciado pelo tempo e espaço no qual busca se inserir. Como na passagem que segue:

A ideia de composição no plano das forças e dos afetos busca apontar que não há jamais indiferença na escolha do tema e dos sujeitos da pesquisa. Cartografamos com afetos, abrindo nossa atenção e nossa sensibilidade a diversos e imprevisíveis atravessamentos. Ao final de um trabalho de pesquisa, a sensação de que avançamos no conhecimento daquele território passa, mais uma vez, pela sensação de

² Discutiremos noções de apreciação estética mais adiante, no capítulo 2. N.A.

partilha de uma semiótica e de um maior pertencimento àquele território. No entanto, resta um valioso *écart* que nos distancia da semelhança, ao mesmo tempo que nos aproxima da alteridade. A ideia de composição no plano das forças e dos afetos remete, por fim, à política de escrita da pesquisa e ao compromisso ético das ações locais que ela poderá doravante sustentar, concorrendo para a criação de um mundo comum e heterogêneo (KASTRUP e PASSOS, 2013, p. 277).

A discussão teórica não se isola da experiência cartográfica nos territórios. Como falamos de estruturas radiculares, é de nosso interesse que também essa tese explore um formato menos linear, no qual a discussão teórica anteceda as observações do campo. É uma forma de abordagem. Se o rizoma se abre para os olhos e passos de quem deseja explorá-lo, cada cartógrafo poderia fazê-lo à sua maneira. A lógica segue nos capítulos seguintes, discussão teórica relacionada com o campo e vice-versa.

Adiante, trazemos a ideia de ‘lugar de poéticas políticas’ para discutir aportes teóricos interdisciplinares da geografia, da arquitetura, da filosofia, do teatro, das ciências sociais e criar um arcabouço bussolar que nos ajude a entender, ou melhor, a entrar nesse mapa, em busca de algumas pistas. Discutimos aqui, a influência que os quatros lugares escolhidos por nós têm em sua região e como eles articulam poéticas políticas em contato com seus frequentadores.

Parte da pesquisa é baseada em observação, diários de bordo e convivência com os processos e as pessoas presentes nestes espaços. Também na revisão bibliográfica de autores que reflitam sobre as diversas pulsões que atravessam esse trabalho. Em tempos de Covid-19, contudo, tudo mudou. Os espaços estiveram fechados, por quase dois anos e com suas programações suspensas. Investindo em outras formas (virtuais) de interação com seu público e também com novos públicos. A discussão a respeito dos tempos de isolamento social e de portas fechadas, ficará para o terceiro capítulo, quando também discutimos a ‘**Ética da Proximidade**’, termo cunhado a partir da encruzilhada dos pensamentos de Jacques Lévinas, Jacques Derrida e Isabel Batista.

Antes, no entanto, convido você leitor a me acompanhar por uma incursão por Salvador. Espero que desta maneira, eu consiga trazer o sabor de minhas primeiras andanças pela cidade, entre os lugares que guiam nossa pesquisa e suas discussões. Aqui, entre a observação e a ficção, proponho uma deambulação imaginária pela capital baiana, em um único dia, por estes três espaços culturais, a partir das anotações do meu diário de bordo, de visitas aos espaços citados acima, em 2019. Aliás, anotações dos meus diários – tanto reais, como imaginárias – fazem parte do corpo desse texto, como uma rápida licença poética para me perder e me encontrar nos lugares por onde

passai. Nesta primeira jornada por Salvador faz calor, chove, faz frio e me desloco por uma cidade menos conhecida e menos trivial³.



Imagem 01 _ Subúrbio Ferroviário de Salvador. Foto: Arquivo pessoal

Diário 01 _ Salvador, 02 de setembro de 2019. São João do Cabrito. Acervo da Laje

Do quarto que alugo na curtíssima e pacata rua Raul Drumond, na Barra, me arrumo para conhecer um novo lugar. Pelo aplicativo, descubro que será uma jornada de 1h30, 2h até

chegar ao Acervo da Laje, em São do João do Cabrito. Caminho até o ponto de ônibus e subo em um coletivo que me leva até a avenida Suburbana, importante artéria de ligação da Cidade Baixa (Calçada) até os bairros mais afastados: Lobato, Peri Peri, Fazenda Coutos, Paripe, Plataforma e vários outros. Depois de descer do coletivo, há

³ O texto, que segue, foi publicado no portal da revista PISEAGRAMA, em 2020. Aqui são feitas algumas alterações para melhorar sua redação e entendimento, mas a premissa segue a mesma. Ver: <https://piseagrama.org/caderno-de-andancas-por-salvador/>
Acesso em 12.12.2021

a opção de tomar mais uma condução, mas pelo mapa estou a 20 minutos do meu destino. Topo o desafio de percorrer o trecho a pé e conhecer as redondezas de São João do Cabrito em uma experiência mais lenta e não mediada pelo transporte público. É nessa primeira incursão a pé, que começo a observar o bairro, seus moradores, seus ritmos cotidianos. “Na cidade grande, quem tem celeridade, acaba por não ver as coisas”. Sim, Milton Santos (2006), essa tua frase é um mantra para nossa pesquisa. O dia está nublado, mas estamos em Salvador. O calor cobra seu preço. Pelo mapa, era uma grande linha reta até chegar às margens da Enseada dos Cabritos, onde fica o Acervo. Com isso, posso descansar o celular no bolso e parecer menos, dentro do possível, estrangeiro naquelas andanças por terras desconhecidas.

30 minutos já se passaram e não encontro meu destino, pergunto para um, pergunto para outro, até que finalmente alguém vê o estrangeiro e acena. É Vilma Santos, uma das responsáveis pelo Acervo da Laje. Ela está na porta da casa II do Acervo, que também é sua residência com seu companheiro, de vida e Acervo, José

Eduardo Ferreira Santos. Eu a encontro meio atrapalhada, assoberbada e no meio de um reforço escolar – uma possibilidade de renda extra para ela, que fez o magistério e tornou-se professora de escolas do bairro. José Eduardo estava fora, em um compromisso. Vilma pede que eu não repare na bagunça da casa, pois eles “acabaram de se mudar para lá”. Depois de um banho rápido e de despachar as duas crianças para a casa da irmã – que mora ao lado, saímos para conhecer a Casa I do Acervo.

Ao largo da enseada dos Cabritos, na nova avenida pavimentada – há cerca de cinco ou seis anos – à beira mar, os personagens de São João do Cabrito vão surgindo. Alguns bebem cerveja, sentados em uma calçada; outros vão e vêm da cooperativa de pescadores e marisqueiras, a atividade que emprega parte da população do bairro. A cooperativa foi uma conquista importante para organizar o trabalho e, principalmente, para regularizar direitos, sobretudo, a aposentadoria dos trabalhadores mais velhos. Mais adiante, uma quadra de cimento vazia que não atraía nenhuma prática esportiva sob o forte calor. E muitos,

muitos passantes. Gente indo e vindo: da escola, do trabalho, da igreja, dos mercadinhos. As ruas estão cheias. De pessoas e de cachorros para todos os lados. A impressão – por um olhar etnocêntrico – é que a vida aqui nas ruas do bairro segue um ritmo próprio, imutável, previsível. Famílias e muitas gerações que vivem suas vidas naquelas condições periféricas, onde o tempo parece suspenso.

O olhar romântico, contudo, não dura muito e é confrontado em cada esquina. As ruas quase sempre são sujas: cocô de cachorro, lixo jogado ao chão, restos de material de construção e calçadas irregulares, muitas ocupadas por carros estacionados. É bom lembrar que a limpeza na cidade de Salvador não é um ponto forte, mesmo nos bairros com pessoas mais endinheiradas e teoricamente mais educadas, as ruas costumam ser sujas e é raro ver lixeiras nas calçadas. Ali também, um córrego a céu aberto, que certamente chega até a enseada, ironicamente [ou não] a principal fonte de renda da região. Também algumas paredes e muros pichados com os dizeres **Luto** e um

masculino. Certamente, de alguém [jovem] assassinado no confronto do tráfico de drogas, tão presente nas periferias brasileiras e com números dignos de guerras civis. Outra presença notória em São João do Cabrito é das igrejas evangélicas, situadas nas lojas do comércio do bairro, dividindo espaço com pequenos supermercados, sacolões, lojinhas de roupas, de aparelhos e reparos para celulares, cabelereiros, restaurantes, botecos e outros pequenos negócios que estão à disposição da população do bairro.

Assim descrito, a olhos desatentos, o bairro se mostra como outro qualquer das periferias de grandes cidades brasileiras. Periferia de privações, de gente empobrecida e geralmente esquecida pelas políticas públicas em todos os níveis (municipal, estadual e federal). Periferias que são depósito de gente, repositório de mão de obra descartável e barata. Periferia onde as batidas policiais não fazem perguntas ou cumprem protocolos de segurança como nos bairros turísticos, mas chegam dando baculejo⁴ na juventude negra, enquadrando todos eles como

⁴ No linguajar coloquial, a gíria **baculejo** significa batida policial. A banda Parangolé, apesar do ritmo animado do pagode baiano, canta a música “Tome Baculejo”, em forma de protesto.

criminosos até que se prove o contrário. No caso de São João, contudo, seus moradores contam com o Acervo da Laje, em dois espaços que buscam resguardar e contar a memória do subúrbio de Salvador, tendo como recorte geográfico a linha do trem do subúrbio, que passa por Plataforma, Paripe, Fazenda Coutos.... Esta é a missão de vida do casal José Eduardo e Vilma. Ele também é professor.

É, pois, no caminho entre as casas I e II que Vilma me conta as histórias de seu trabalho como professora, as histórias do bairro e história da primeira casa do Acervo da Laje. Há cerca de 50 anos, a região era conhecida como Alagados e todas as casas eram palafitas à beira da enseada dos Cabritos. A casa da família de José Eduardo é uma das primeiras habitações de alvenaria que começaram a ser construídas para substituir as antigas palafitas. José Eduardo é um desses que conseguiu romper a lógica redutora de seu futuro e investiu em uma carreira acadêmica.

O Acervo da Laje surge a partir de uma provocação, durante sua banca de doutoramento em psicologia defendida na UFBA. A tese abordava a faceta mais tristemente corriqueira das periferias brasileiras: a violência e a criminalidade. Segundo José Eduardo, Gey Espinheira, falecido sociólogo e professor da UFBA, lhe perguntou sobre a beleza no subúrbio. Provocados, ele e Vilma passaram a deambular por São João e pelo subúrbio ferroviário de Salvador em busca de rastros da memória e da beleza daquela região, tão marcada pelas mudanças abruptas das grandes obras, como a pavimentação da avenida Afrânio Peixoto - mais conhecida como Suburbana - que percorre toda a extensão da região. Embora pareça natural aquela via de acesso, de 14 quilômetros de extensão, ela foi concluída em 1971 e antes só se acessava a região pelo trem do subúrbio ou de barco.

Outro braço importante do Acervo é sua relação aberta e direta com seus vizinhos. Na realidade, tal relação é

“Tome, tome, tome/ Tome baculejo/ Da onde você vem/ Pra onde você vai/ Mão na cabeça rapaz/ Tô ligado, tô sabendo/ Você que é do movimento/ Eu quero ver o documento/ Quero ver o documento/ Eu não aguento mais vou desabafar/ Embarçaram na quebrada/ Tá sinistro de aturar/ Invadiram nosso gueto/ Tiraram a paz/ E o sossego toda noite, todo dia (PARANGOLÉ, 2007). N.A.

bastante natural, uma vez que Vilma e José Eduardo são moradores do bairro, desde [quase] sempre. No caso de Vilma, sempre. Já que ela estudou nas escolas do bairro e passou a exercer a magistratura depois. José Eduardo – por meio de suas pesquisas acadêmicas – já viveu fora do Brasil, mas voltou para São João, porque entendia ser necessário compartilhar suas vivências e conhecimentos com sua comunidade. Um bom exemplo de "intelectual orgânico", como nos diz Gramsci.

A primeira parte de nossa incursão imaginária já se aproxima do meio-dia. Aproveito o exercício para me imaginar comendo um prato tipicamente baiano feito em uma cozinha de São João do Cabrito. Vilma e José Eduardo já me disseram que costumam combinar almoços, pagos pelo visitante, com os vizinhos quando recebem muita gente no espaço. Infelizmente, o tradicional xinxim de galinha é apenas fruto da minha imaginação.

O trem do subúrbio é o transporte mais em conta para chegar ou sair de São João do Cabrito (o trem, inclusive, deixou de funcionar em

fevereiro de 2021, mas irei falar mais sobre a paisagem e as experiências de viagens no trem do subúrbio em outra incursão na região de São João do Cabrito). Depois do trem, em Calçada, tomo um ônibus que percorre ainda alguns quilômetros da Cidade Baixa e sobe pela Ladeira da Montanha até a Praça Castro Alves. Desço um pouco mais adiante, na avenida Carlos Gomes – com seus comércios populares de dia e pontos de prostituição e casa noturnas à noite – e sigo caminhando pelo 02 de julho. Nossa próxima parada será a Casa Preta.

Casa Preta - Dois de Julho

A Casa Preta começa sua trajetória como espaço artístico, em 2008, de maneira improvisada, já que o plano de seus três proprietários era transformar o antigo casarão em um bar. Naquele 2008/09, o coletivo teatral Núcleo Vagapara buscava um espaço para abrigar a criação de seu novo espetáculo, pensado em vários fragmentos e cenas individuais dos seus artistas. A casa surgiu como uma possibilidade, uma espécie de escambo. Os artistas se propuseram a ocupar a casa – em condições precárias e

deterioradas, por estar fechada há mais de uma década – e, em contrapartida, eles fariam pequenos reparos estruturais. Reformas na casa, manutenção na rede elétrica etc. O espetáculo “Fragmentos de um só”, do Vagapara, inaugura a Casa Preta como espaço cênico alternativo em Salvador e abre o caminho para outros grupos que buscavam acomodar seus trabalhos de maneira definitiva, há médio ou longo prazo, no local.

Na capital com o maior percentual de população negra do país, como Salvador, um espaço chamado Casa Preta tende a trazer uma noção inicial de que ali se abrigariam iniciativas ligadas às culturas afro-brasileiras. A explicação do nome, contudo, é mais trivial: com o passar do tempo, as paredes ficaram cobertas de musgos e ganharam aparência escura. Assim, a casa ficou conhecida, pelos vizinhos, como Casa Preta. Ao ocupar o espaço, os artistas julgaram ser mais interessante manter o nome já presente no imaginário de seus vizinhos, com a possibilidade de ressignificação das possibilidades de seu uso.

Depois do Vagapara, na virada de 2009 para 2010, é o Vila Vox que se

engaja na ocupação da Casa. Gordo Neto, integrante e atual dono da Casa Preta, é quem me recebe e me conta parte dessa história. O Vilavox lá permanece, até hoje, equilibrando seu trabalho artístico com os reparos estruturais que a casa demanda. O grupo esteve no teatro Vila Velha, no Passeio Público, por uma década e buscava outro espaço para desenvolver seus trabalhos e para abrigar seus materiais cênicos. Assim passaram a ocupar o andar térreo da casa.

A relação dos artistas que hoje habitam a Casa Preta com seus vizinhos é intermitente. Ela se equilibra em alguns pilares, mas não é, de toda forma, uma relação muito constante. Há um claro interesse em estabelecer elos mais duradouros com o 02 de julho, no entanto, tais acenos de aproximação ficam condicionadas aos mecanismos públicos de financiamento à cultura. De tal forma, a casa está aberta, com programação acessível, especialmente quando seus artistas e coletivos conseguem incluir em seus projetos, programações voltadas para a rua.

No caso do Vilavox, a primeira – e talvez mais bem-sucedida – aproximação com o bairro se deu na

criação e posteriores apresentações do espetáculo “O Segredo da Arca de Trancoso”, de 2011. A peça era ensaiada num terreno baldio vizinho à Casa Preta e parte das experimentações se deram na rua, em um trabalho de máscaras e pernas de pau. Neto conta que os atores e atrizes da peça logo ficaram conhecidos como “o pessoal do teatro”. Além disso, o trabalho tinha uma temática infanto-juvenil que interessou muito aos moradores mais jovens do 02 de julho. “As crianças viraram ‘da peça’, já sabiam as falas, cantavam as músicas antes”, comenta.

Descendo para o subsolo, encontro os integrantes do Aldeia Teatro. Sou recebido por Luiz Guimarães, o Luizinho, que me conta como eles chegaram à Casa Preta. Com a estreia de “Kanzua: Nossa Casa” - primeiro trabalho do coletivo - marcada para o teatro Solar da Boa Vista, Luizinho se viu confrontado por um personagem que não era do mundo das artes. Durante uma experimentação artística, a partir do rituais do Candomblé, Luizinho conta que *seu* Serra Negra, um caboclo de pena, incorporou em uma pessoa do elenco e aconselhou “se você quer cultivar,

celebrar essas energias, não faça no buraco preto (Luizinho se refere a um teatro convencional, com palco italiano)”. Segundo o artista, *seu* Serra Negra seguiu aconselhando: “Você tem que fazer seu trabalho assim: no chão, com céu no teto, com planta do lado”. Depois de percorrer alguns espaços alternativos da cidade, o grupo chegou à Casa Preta e encontrou algo próximo: céu aberto e um chão de barro.

O Aldeia ocupa o subsolo do casarão, desde 2014. Luizinho é um dos idealizadores e fundadores do agrupamento, que começou seus trabalhos como fazedores de teatro, mas que foi se enveredando por outros caminhos artísticos. “Somos um grupo de artes integradas. Com uma vertente musical muito forte. Em cinco anos de vida, temos 12, 14 espetáculos. Metade deles são shows. O grupo que começou de forma teatral foi migrando. Isso se deu pelo fluxo de pessoas que entraram e saíram do grupo”, explica.

Ele relembra que “Kanzua: Nossa Casa” serviu para direcionar as escolhas temáticas, estéticas e éticas do Aldeia. A peça fala sobre a formação do sentimento de brasilidade, a partir do encontro do negro com o indígena

brasileiro. O candomblé de caboclo foi a manifestação pesquisada pelo Aldeia. "Trata-se de uma manifestação ameríndia que acontece dentro de terreiros afro-brasileiros. De alguma forma, a construção e a manutenção do Candomblé no Brasil só se deram por conta da contribuição e salvaguarda indígena no século XVI, quando chegam os primeiros negros; e, no século XVIII, quando os iorubanos chegam e já pegam uma pré-construção de relação com a ancestralidade totalmente atravessada pelos costumes indígenas. Então, por isso que o candomblé não é africano", pontua Luizinho.

Estudar os povos originários também foi uma porta de entrada para Luizinho entender suas próprias raízes. Inquietado por questões indígenas que foram perpassando o processo de Kanzua, ele também se descobriu descendente indígena. O artista soube que nasceu à beira de um rio, no meio do mato. "Achei que tinha nascido no hospital. São essas histórias veladas. Ser índio no interior do Brasil, da Bahia, era uma coisa selvagem. Era melhor dizer que eu tinha um avô que tinha uma fazenda", pondera ele.

A partir de Kanzua, é difícil imaginar a construção das poéticas do Coletivo Aldeia apartadas da convivência com o espaço físico da Casa Preta. O subsolo, ocupado por eles, dá acesso ao quintal com plantas e um altar marcado pelo sincretismo religioso tão peculiar ao Brasil e à Bahia - e a relação criativa do grupo com o espaço foi retroalimentando sua estética. A estética, a poética, o espaço, a construção cênica e dramática do grupo começam a ser atravessadas diretamente pelo espaço. Ele - o espaço - se transforma em um ponto de partida dos trabalhos. Melhor, um agenciador de como o grupo se constitui, de como ele projeta seu próprio trabalho. Noves fora, do que ele é. "Pense: um grupo chamado Aldeia, no Dois de Julho", exclama Guimarães, lembrando o histórico da região central de Salvador. "Isso aqui já foi aldeia Tapuia, já foi aldeia Tupinambá. O Dois de julho [Festa da Independência da Bahia] é a celebração do Caboclo, que é a síntese de nossa pesquisa, a síntese da formação cultural do povo brasileiro", completa.

Assim como a experiência do Vilavox - com A Arca de Trancoso -, a relação do Aldeia com o bairro se amplia

e ganha o espaço público. O Coletivo Aldeia é responsável por um cortejo de 45 pessoas, que participa do desfile cívico do Dois de julho. "Nossos espetáculos falam sobre esses territórios, que podem ser físicos e subjetivos. Aldeamento, aquilombamento. São estímulos que nos perpassam. Desde o princípio, tanto em termos mais históricos como na contemporaneidade, com a aproximação com movimentos contemporâneos, como o Hip Hop, com os movimentos de cultura de periferia. A Casa Preta foi uma luva nesse sentido", avalia Luizinho.

Melhorias x Ancestralidade?

Hoje, quem chega à Casa Preta e vê o espaço organizado e limpo não tem ideia da trabalhadeira que os primeiros ocupantes tiveram para oferecer condições mínimas de trabalho e ocupação para os artistas e para o público. Luizinho recorda, por exemplo, que a Rua Areal de Baixo tinha ares de espaço de desova, onde os restos de furtos ocorridos na região eram descartados. Ele diz que encontrou

carteiras, documentos e bolsas jogados no terreno da Casa Preta. Ainda, os caminhões de coleta de lixo não desciam até o fim da rua e ela passava vários dias sem ter o lixo recolhido. E para piorar, não havia iluminação pública na rua. Portanto, uma das primeiras pautas coletivas dos ocupantes da Casa foi reivindicar um serviço básico: energia elétrica.

Atualmente, há um projeto de reforma mais drástica da Casa, que irá mexer em sua estrutura. No térreo ocupado pelo grupo Vilavox, por exemplo, a expectativa é fazer um vão livre para comportar públicos maiores nas apresentações. Ao se lembrar das primeiras conversas sobre a reforma do subsolo, onde está situado o Aldeia, Guimarães destaca que necessitou defender sua ancestralidade: "A proposta dos arquitetos era fazer aqui um elevador para acessibilidade e cobrir a terra batida com pedras portuguesas. Eu disse: 'eu sei que só tem gente branca na sala, mas eu sou descendente indígena e jamais vou colocar pedras portuguesas sobre meus ancestrais'⁵.

⁵ Em 2022, o Aldeia deixa de ser um dos grupos residentes da Casa Preta. Em troca de mensagens com Luiz Guimarães, já em 2023, ele diz que o acordo de permanência no lugar foi alterado dos anos de pandemia, o que lhes privou de autonomia. Segundo ele, a reforma da Casa também prejudicou o espaço ocupado pelo Aldeia. E finalmente, ele cita alguns

Para sair do centro histórico de Salvador, há mais opções de transporte público. Subo a rua da Força e atravesso a Praça da Piedade. Dois marcos históricos da cidade: por onde passavam e eram mortos os condenados aos enforcamentos na Salvador do Império, como os quatro líderes da Revolta dos Alfaiates, em 1799. A Piedade, atualmente, concentra moradores em situação de rua. Chego até a Estação Lapa, que integra linhas de ônibus ao metrô da cidade. Nas ruas que dão acesso à Lapa, centenas de pessoas se aglomeram para comprar produtos contrabandeados e/ou genéricos vindos da China e também frutas, legumes e hortaliças vendidas em bancas espalhadas pelas calçadas e também nos corredores que dão acesso à estação. O metrô de Salvador acompanhou o fluxo de crescimento da cidade para o Norte da península. Ele chega até o aeroporto internacional e integra novos bairros. Vou até a Estação Imbuí e desço para pegar mais um ônibus, que segue até a região de Novo Horizonte. Em Sussuarana, é noite de Sarau da Onça.

Sarau da Onça – Sussuarana.

Chove bastante e insistentemente em Salvador. A cidade conhecida por sua porção tropical, quente e extrovertida pode ser também fria, cinza e introspectiva. Em uma das vias principais que dá acesso ao Novo Horizonte, porção da região chamada popularmente de Sussuarana, as pessoas se esgueiram e passam apressadas para a menor exposição possível a água que insiste em cair.

Sussuarana encarna a polissemia típica das periferias brasileiras, com um tempero especial por estar em Salvador, capital da Bahia. São cerca de 300 metros entre o ponto de ônibus, na via principal, avenida Ulysses Guimarães, até o Centro de Direitos Humanos, onde acontece o Sarau da Onça. O espaço pertence à igreja católica. Por meio de um corredor estreito se acessa uma pequena semi-arena que fica aos fundos. Com dois lances de arquibancada e um pequeno palco, o espaço tem grafites na parede. Um diz **Sarau da Onça** com uma logo de onça brava em posição de ataque

desentendimentos e “pequenos casos de intolerância religiosa”. Atualmente, o Aldeia tem um estúdio de trabalho na avenida Carlos Gomes, também no centro histórico de Salvador. N.A.

e o outro é uma imagem em preto e branco de Abdias do Nascimento. Homenagem ao homem cuja trajetória artística se confunde com a política e o ativismo. Nascimento é um dos responsáveis pelo Teatro Experimental do Negro (TEN), que tem atuação emblemática e precursora no Rio de Janeiro entre as décadas de 1940 e 1960. O grupo pode ser considerado o primeiro a abordar questões afro-brasileiras em seus trabalhos artísticos. A prolífica carreira do TEN e de Nascimento é interrompida pelo AI-5, em dezembro de 1968. Perseguido pelo regime militar, o artista se exila por 13 anos fora do Brasil e sua carreira toma novos rumos. Nascimento se torna conferencista e professor fora do país. Na volta ao Brasil, assume a carreira política, como deputado e senador pelo partido de Leonel Brizola, o PDT (Partido Democrático Trabalhista).

Naquela noite cinza, tudo está atrasado. O espaço está fechado. A chuva não dá trégua e algumas pessoas se apertam em uma marquise tentando fugir dela. Eu me encolho sob um pequeno guarda-chuva enquanto a água molha meus pés e canelas. É estranho e foge ao clichê corriqueiro de Salvador,

mas faz frio. Arrependo-me da bermuda e de ter deixado o agasalho para trás. Sandro Sussuarana, idealizador e um dos responsáveis por sua organização desde os primórdios, tenta ligar para alguém que venha abrir o espaço. Ele diz que a relação do Sarau com a igreja é boa, mas que eles tinham mais liberdade no passado, quando possuíam a cópia da chave. Agora, é preciso fazer essa mediação que passa pela abertura do espaço.

O sarau é quinzenal e acontece aos sábados à noite. Sempre aconteceu no espaço da igreja católica. Já são oito anos de trajetória. Sandro veste uma camiseta inspirada em um verso de poesia dele próprio “Quer ser perigoso? Vá ler um livro!”. Segundo ele, o Sarau da Onça é um dos espaços precursores de poesia na periferia de Salvador. O dia de chuva inibe o público. Ao todo, 10, 15 pessoas, no máximo, chegam para acompanhar a disputa. Sim, disputa. Ecoando uma tendência mundial, também o Sarau da Onça lançou seu *Slam* – batalha de poesias que coroam um vencedor ou vencedora à cada noite – há cerca de quatro anos. Recém-chegado, tímido com intuito de quase me fazer invisível – com aquela

premissa da câmera que faz documentários e pretende não interferir nas narrativas que aborda –, sou convidado a ser jurado da batalha com outras duas jovens mulheres da plateia. É difícil dizer não. Aceito.

A maioria presente são jovens moradores do bairro. Adolescentes, de chinelo e a combinação agasalho de moletom e bermuda. No total, quatro deles se inscrevem para participar da disputa. Todos são conhecidos entre si. Aparentam ser uma juventude que tem naquele espaço uma experiência potente de sociabilidade. São íntimos dos organizadores do Sarau. Eles também, pois, são o sarau e fazem dele um acontecimento naquele espaço, naquela rua, naquele bairro.

Enquanto o Sarau não começa, a trilha sonora de fundo é dos Racionais MCs. De alguma forma, intencionalmente ou não, o Sarau da Onça expõe suas raízes e a relação estreita que a poesia e o rap têm nas periferias das grandes cidades brasileiras. Evanílson Alves – apelidado de Van – faz as honras da casa como MC, Mestre de Cerimônia. Também poeta, também parte do Sarau e sua polissemia. Ele explica as regras da

disputa. À cada rodada, um dos poetas será eliminado até que se chegue à final com apenas dois. O tempo é livre e os participantes são sorteados na hora para versar sobre temáticas livres. Todos apresentam versos próprios, já rabiscados, decorados e compartilhados em outras ocasiões. É possível ver e ouvir da plateia os murmúrios dos versos sendo repetidos ou soprados quando alguém se enrola com a sequência de rimas.

São quatro jovens na disputa: três homens e uma mulher. Clara Ferreira, Vinícius Lima, Miguel *Spacefox* e Ricky Lima. Todos negros. Um homossexual declarado. Nos versos de cada um a demarcação dos seus lugares de fala. De jovens periféricos negros soteropolitanos. Participantes de contextos sociais desiguais, violentos, precários, machistas, homofóbicos. À sua maneira, cada poeta narra Sussuarana, mas também narra as periferias brasileiras. “500 anos no Brasil e no Brasil nada mudou”, diz o verso de uma música dos Racionais, de 2002 – coincidência ou não, o ano da eleição de Lula e de um otimismo em relação ao futuro –, 18 anos depois, ainda que muitas políticas sociais tenham

melhorado a vida de um estrato social mais pobre, a desigualdade reina visivelmente pelas ruas das periferias brasileiras. Mas não apenas.

Em Salvador, histórica e mundialmente turística, um olhar rápido pelos cartões postais da cidade revela uma quantidade grande de pedintes, trabalhadores informais oferecendo toda sorte de produto pelas praias da cidade. O alento, o período alvissareiro de crescimento econômico renda e emprego da díade Lula e Dilma Rousseff passou e não fincou raízes⁶.

Voltemos ao *Slam* de poesia. A disputa, portanto, realça quem os quatro jovens são. Todos mostram desenvoltura, desinibição para assumir o holofote e rimar. O papel social que o Sarau da Onça cumpre pode ser também visto pela importância de colocar as falas dos mais jovens em evidência. Sem ignorar suas premências, urgências, desejos, o sarau é a possibilidade de fabulação, reflexão e prospecção do futuro das periferias. Ao final, Clara Ferreira vence a disputa. É curioso notar

que mesmo no ambiente competitivo, os jovens conseguem se divertir, praticar – dentro do possível – uma rivalidade saudável com os pares. Considerando que se tratava da única mulher entre três rapazes, também é interessante suspeitar que a vitória de Clara naquela noite não seria um tabu para uma nova masculinidade que não submete as mulheres a papéis secundários, mas, pelo contrário, compreende a força e a trata com a devida atenção e respeito.

A chuva deu trégua. É hora de pegar o ônibus retornando para casa. Nos 300 metros que separam o espaço do Sarau até a parada do ônibus, o cenário já é outro. Um pagode baiano ensurdecido está ligado, com toda aquela picardia sexual e duplos sentidos tão corriqueiros do estilo. É possível ver mãe e filho – um menino de oito anos, no máximo – descendo até o chão e várias outras pessoas nas portas dos bares abertos, bebendo e **metendo dança** desavergonhadamente. Até o piloto do moto taxi dança enquanto espera sua próxima corrida. Para um

⁶ Se quando este diário era escrito, em 2019, tínhamos mais de 12 milhões de desempregados, hoje, diante de uma crise sanitária humanitária em escala mundial, o número deve crescer assustadoramente, punindo ainda mais a classe trabalhadora do país. E o Estado (de bem-estar social?) se mostra – sobretudo no mandato de Bolsonaro – inoperante nas garantias sociais em momentos de retração econômica, como por exemplo, o crescimento exponencial de brasileiros com insegurança alimentar. N.A.

mineiro como eu, é sempre curioso ver homens dançando tão livremente sem levar a pecha de homossexual, afeminado etc. E não se trata de menos homofobia na Bahia. Pelo contrário, em levantamento do Grupo Gay da Bahia - GGB, de 2017, o Estado registra o

segundo maior índice de crimes contra a população LGBTIQ+ do Brasil. Na realidade, o que fica é a impressão de que todos ali entendem que a dança é parte da vida. De todos. Das crianças, inclusive.

Capítulo 1:

Cartografar é preciso [Viver não é preciso]: Manual de Navegação⁷

1.1. Rizomas, decalques e cartografias

“Tudo, aliás, é a ponta de um mistério, inclusive os fatos.
Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece,
há um milagre que não estamos vendo”
(Guimarães Rosa).

A cartografia tornou-se uma prática popular e muito comentada nas Ciências Sociais, Humanidades e nas Artes. Embora o mapeamento seja frequentemente utilizado para fornecer uma visão global de uma ideia ou para esclarecer uma situação, gostaríamos de argumentar que pode ser uma atividade muito mais complexa, que escapa à representação habitual e toca o núcleo [também] dos processos criativos, quer sejam de ordens artísticas ou conceituais.

Na perspectiva de uma geografia mais clássica, os mapas são representações dignas de confiança para o pesquisador [e também para os leigos]. A representação em escala cartográfica – lê-se mapas – se vale de uma visão do alto e de longe para plasmar territórios e, assim, determinar suas representações. Historicamente, tais representações ganharam ferramentas tecnológicas muito úteis para conseguir/tentar se aproximar da realidade: os satélites, por exemplo, permitem visões áreas de muito longe e contribuem para esse olhar vertical da geografia e seus mapas. Como veremos adiante, os satélites e os aplicativos de mapeamento fazem parte da vida cotidiana das pessoas, nos dispositivos eletrônicos que carregamos sempre no bolso ou na bolsa.

Por outro lado, se a geografia calcada nos mapas escalares evoluiu paulatinamente com os dispositivos tecnológicos, outras abordagens de território também ganharam espaço para problematizar o imperativo deste olhar vertical e sua onisciência. Uma visada geográfica que está mais interessada naquilo que ocorre na pressa ou lentidão das rotinas, os movimentos, pulsões e fluxos que se dão na escala 1 x 1 e que estão totalmente situados no tempo. Como esperamos argumentar, tempo

⁷ Esse capítulo adaptado foi publicado em colaboração com o orientador desta Tese, Djalma Thürler, sob o título “A Cartografia como Possibilidade de Pesquisa em Artes”, v. 8, n. 1 da Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais Art&Sensorium (A2) em junho de 2021. Acesso em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/4067>. Embora, falemos [com alguma frequência], em *cartografia com os pés, metodologia dos pés no chão* e afins, a aproximação com a linguagem náutica é metafórica para lembrar a vocação marítima da península onde Salvador foi construída pelos portugueses, senhores das embarcações que aportaram no Brasil no século XVI. Também para lembrar dos curiosos mapas marítimos dos períodos das embarcações. N.A.

e espaço estão unidos como dois lados de uma mesma moeda: o tempo, senhor das coisas, seguirá atuando nos lugares que nos interessam e, portanto, os seguirá modificando, mesmo quando nada acontece, como antecipa a fala de Guimarães Rosa (2006) utilizada neste ensaio à guisa de epígrafe.

Parece-nos impossível, para modos de começar, não abordar as provocações de Deleuze e Guattari (2011) acerca da cartografia. Em “Mil platôs” – embora os mapas desempenhem um papel discreto e não menos importante, como formas rizomáticas de escapar à representação –, julgamos que devemos decupar melhor a ideia de rizoma e suas múltiplas possibilidades. Guattari e Deleuze argumentam que o pensamento tradicional, que eles criticam, é arborescente, no sentido em que segue um padrão linear, ramificando-se em vários pontos. Os rizomas, resultantes de uma espécie de sistema radicular encontrado na natureza, são não lineares e não hierárquicos. Sendo um processo não hierárquico, o rizoma não é, portanto, um objeto de representação.

Sem ponto de entrada ou de origem, visualmente, torna-se impossível saber onde começa a estrutura [de um rizoma] e onde ela termina. Por isso, os mapas podem ser orientados para a experimentação, porque a estrutura, o rizoma, é um meio, uma experiência, não se reproduz (DELEUZE; GUATTARI, 2011). Deleuze e Guattari, ao esmiuçarem o rizoma em alguns princípios, chamam atenção para os de conexão e de heterogeneidade – que são capazes de conectar qualquer ponto do rizoma, que “é muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem” (Idem, 2011, p. 14) – que renovam, portanto, a forma como pensamos a subjetividade em suas dimensões imanentes e performativas.

A comparação entre árvores e rizomas é recorrente, já que eles entendem que as árvores - enquanto metáfora de metodologias e processos - são restritivas. "Já sofremos muito", reclamam eles. Já que toda a cultura, da biologia à linguística, é fundada nas estruturas de árvores e/ou raízes, não se deve acreditar mais em raízes, radículas ou árvores. "Ao contrário, nada é belo, nada é amoroso, nada é político a não ser que sejam arbustos subterrâneos e as raízes aéreas, o adventício e o rizoma" (Idem, 2011, p. 24). A árvore, segundo eles, remete a processos reprodutíveis, modelos decalcados que podem ser repetidos à exaustão, ao infinito. O decalque, aliás, será uma noção importante na transição entre rizoma e cartografia.

Para Deleuze e Guattari, o rizoma traz mais possibilidades e complexidades que se relacionam de forma mais potente com os campos dos saberes e da criatividade. Sem centro, sem núcleo, sem indicativo por onde se deve começar ou analisar, um rizoma dá ao pesquisador mais possibilidades e responsabilidades. É justamente neste campo permeável, aberto e performativo que a ideia de rizoma se encontra com as possibilidades da cartografia feita de forma horizontal, “não somente como método da

geografia clássica territorial, mas como tática micropolítica cotidiana composta pela ação política; um fazer insurgente, dinâmico, sempre processual e criativo” (RENA *etal*, 2016, p. 15), “que, ao invés de procurar por alguma raiz e/ou origem de um fenômeno, está mais interessado em estabelecer ou evidenciar conexões de aspectos que se ligam e se ramificam infinitamente” (COLLING, 2021, p. 27-28), sem recorrer aos instrumentos verticais de representação do espaço como verdades fixas. Pensado assim, o mapa não diria simplesmente respeito a “movimentos”, como um conhecimento que permaneceria exterior ao seu objeto; ele faz o movimento acontecer, e ajuda a torná-lo realidade, “tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel”⁸ (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 20).

É curioso, mas não é coincidência, supomos, que o rizoma se oponha à árvore, na mesma medida que o olhar horizontal que desejamos se oponha à platitude do olhar vertical. Aproximando o rizoma dos mapas, os dois pesquisadores pontuam que

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 (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 21)

Os mapas, assim, sem portas pré-definidas, oferecem ao pesquisador “múltiplas entradas”, um novo tempo para as presenças próximas que as desenham, espaço da criatividade, uma “questão de performance” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 21), ao contrário do decalque, que volta sempre ao mesmo ponto. O mapa, ao propor uma experiência ancorada no real, a fim de explorar territórios existenciais, transbordam indivíduos e os seus corpos, tornando-se instrumentos para ir além da própria história individual. Não é um instrumento de reflexão, mas de mobilização; não é um meio de reproduzir uma realidade supostamente pré-existente, mas um operador de exploração e descoberta criativa de novas realidades. Em suma, os mapas são vetores de multiplicação que promovem uma intensificação da experiência comum e não são reabsorvidos numa unidade padronizada.

Os mapas fazem existir multiplicidade de dimensões que permitem a criatividade estética, “uma estética que valoriza o ato de criação, da revolução criadora” (PERES; BORSONELLO; PERES, 2000, p.37), relativamente aos caminhos através dos quais (damos) sentido (ao) mundo, ou seja, há a sugestão de que a cartografia exige um relato estético das nossas experiências e, neste sentido, os mapas funcionariam como um

⁸ “inteiramente voltada para uma experimentação em contato com o real”. Tradução nossa.

meio de experimentação para um encontro entre arte, filosofia e política, aliás, a luta pela preservação dessas multiplicidades de unificação não pode ser outra coisa senão política, sendo

possível imaginar a cartografia para além de ser um método de investigação que envolve uma experiência cotidiana, dissolvendo as relações entre micro e macropolítica, entre sujeito pesquisador e objeto pesquisado, e existindo como um dispositivo que compõe as metodologias e as estratégias como maquinação e agenciamento de ações de copesquisa ativista. Um dispositivo é composto por linhas de subjetivação e é também um processo, uma produção de subjetividade. (RENA, SÁ, BRUZZI, QUINTÃO, 2016, p.14).

Para mais, considerando o que dizem os autores na passagem acima e aquilo que também vamos discutir no próximo capítulo, é justamente na junção, no (des)equilíbrio ou no tripé entre arte, filosofia e política que vislumbramos os lugares e seus respectivos territórios que guiam essa pesquisa. Entendemos que uma visada estética, ética e social do Acervo da Laje, da Casa Preta, do Sarau da Onça e da ZAP 18 evoca – e aqui, mais uma vez, passa necessariamente, por escolhas cartográficas de nossa pesquisa – as potencialidades destes lugares e sua atuação simbólica, endógena e exógena, para além de seus espaços físicos. Como tento descrever em meus diários de bordo e ao longo desta tese, parece-nos mais rico e complexo estabelecer os elos entre estes lugares e os contextos urbanos nos quais eles estão inseridos. Não considerando não apenas o que ocorre da **porta para dentro**, mas também aquilo que ocorre da **porta para fora**. Por motivos diferentes, em certa medida, o desejo de refletir, dialogar, pontuar e estabelecer elos com tudo que ocorre ao redor destes espaços, é algo posto, na própria prática de cada um dos lugares. À sua maneira, os quatro lugares estão vocacionados/voltados para práticas abrangentes de acolhimento daqueles que vivem ao seu redor e daquilo que se passa nas rotinas de seus vizinhos. Esperamos que essa pertença seja percebida enquanto, você – leitora e leitor – acompanha nossos passos entre Salvador e Belo Horizonte.

Assim sendo, o mapa que desenhamos foi (é!) múltiplo, instável e móvel porque estes elementos (sociais, estéticos, éticos, políticos) da atuação dos lugares também o são. É uma pulsão de vida, de movimento que se dá cotidianamente em trocas e contatos diretos com seu público, com seus vizinhos, com seus pares artistas que atravessam estes lugares e os modificam. Modificações que podem trazer instabilidades, agravar problemas ou revelar outros. Como é o caso do VTL que será implementado em Salvador, no lugar do trem do subúrbio, o que acarretará um aumento nos custos de vida de uma população com empregos e condições de vida precarizados. Isso sem contar que algumas famílias terão de deixar suas casas com as obras de implementação do novo transporte. O progresso – aparentemente bem-vindo com trens

mais rápidos, mais confortáveis, mais vezes ao dia – não será acompanhado pela melhoria de vida da população do subúrbio, que seguirá com seus problemas de sempre e ainda não contará com seu trem de sempre e de estimação: sujo, precário, passando a cada 40 minutos, mas que custava R\$ 0,50.

Voltando às formulações de Deleuze e Guattari. Rizomas, mapas e decalques serão aplicados por eles para debater e problematizar postulados e práticas sociais, estéticas ou políticas, ou mesmo ainda de práticas psíquicas, simbólicas ou imaginárias. No campo da psicanálise, por exemplo, oferece a esquizoanálise como uma alternativa, “uma espécie de ‘caixa de ferramentas’ que pode inspirar uma compreensão dos fenômenos psico-sociais-históricos-políticos e agenciar práticas que fujam à ordem cotidiana, rompendo com os saberes instituídos em troca de um saber subterrâneo” (NAVARRO, s/d, s/a), mais rizomático da interpretação psíquica. Dessas provocações surgem diversos estudos cartográficos, no campo da psicanálise e da psicologia, como é o caso de Suely Rolnik, que teve relação produtiva e direta com Guattari em suas formulações a respeito do afeto e da proximidade com o outro. Virgínia Kastrup, Eduardo Passos e outros tantos pesquisadores bebem da mesma fonte e aprofundam suas cartografias inspiradas na ideia rizomática dos pensadores franceses, mas, também reconhecendo o caminho percorrido no Brasil, por Suely Rolnik.

Em suas ‘Notas de Abertura’, de “Cartografia Sentimental”, Rolnik demonstra seus interesses de pesquisa e destina poucas linhas à cartografia clássica da geografia. Ela irá aproximar o termo cartografia dos seus problemas de pesquisa, dizendo que “paisagens psicossociais também podem ser cartografáveis” (ROLNIK, 2011, p. 23). Tais cartografias se fazem com o desmoronamento de alguns mundos para emergência de outros “[...] mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais universos vigentes tornaram-se obsoletos” (*Ibidem*). Fica evidente que a autora se interessa por processos provisórios, em curso, enquanto ela própria escrevia suas formulações. Naquilo que ela chama de definição provisória da cartografia, ela aconselha que – sendo o cartógrafo responsável por vocalizar afetos que pedem passagem – “[...] dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago” (*Ibidem*). Como sugere Rolnik (2011), em sua *Cartografia Sentimental*, iremos adotar um certo canibalismo metodológico, **antropófago**, comendo a carne de cada autor que possa interessar a nossa pesquisa para ela [a pesquisa] se encha da virtude daquele que por nós foi deglutido.

A sensibilidade do cartógrafo, contudo, não será capaz de evitar a impermanência do seu próprio trabalho. Cartografar é interferir em um mundo que está em construção, um porvir, um processo inacabado de abordagem de processos, como um caminho possível forjado no encontro entre narrativas e trajetórias heterogêneas. Processos e não resultados.

Se pensarmos que as cartografias são retratos dessa interação no tempo e espaço, entenderemos sua característica provisória e, portanto, a impossibilidade de fixação que os mapas verticais pretendem. Sobre seu trabalho em “Cartografia Sentimental”, Rolnik (2011) diz que ele se compôs enquanto alguns afetos foram (re)visitados e ressignificados. Conseqüentemente, um território se compôs por meio deles. As ressignificações são provisórias e só funcionam até que se invente novas cartografias e novos mundos (ROLNIK, 2011, p. 26).

Pensando em interações, Rolnik traz importantes contribuições no campo da micropolítica⁹ e nas cartografias ao pensar em gestos que são construídos em direção ao outro, ao desconhecido, nas possibilidades das dimensões simbólicas compartilhadas. “Cartografia Sentimental” foi escrito na década de 1980 e tem o evidente objetivo de retratar a transição de uma sociedade disciplinar e industrial para a **subjetividade do neoliberalismo**, na sociedade, sobretudo, na vida das mulheres. Rolnik lança mão de 24 arquétipos femininos, denominados "noivinhas" para traçar uma cartografia sentimental, dos anos 1950 aos 1980, discutindo alterações dos regimes de afeto e micropolíticas do desejo.

Como cartógrafo, estive/estou diante de diferentes estruturas, de diferentes espaços, pessoas, diferentes regiões das duas cidades que interessam à essa pesquisa. Levando isso em conta – seguindo algumas das pistas deixadas pelos autores já citados aqui – nossa entrada nestes lugares, em seus territórios, nossa abordagem e contato com os envolvidos se deu de maneira bastante intuitiva e é marcada pelo tempo e espaço em que essas deambulações cartográficas foram possíveis, seja em Salvador, seja em Belo Horizonte¹⁰. Outras pessoas fariam de outra forma. Nós mesmos, talvez,

⁹ “A questão micropolítica – ou seja, as questões de uma analítica das formações do desejo no campo social” (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 127) será discutida no próximo capítulo, quando abordaremos o **Comum**, que, no nosso entendimento, traz a dimensão política presente nas cartografias propostas por Rolnik. Portanto, guardaremos nosso fôlego para logo adiante. Contudo, em *Micropolíticas: Cartografia do Desejo*, outro livro dela em parceria com Guattari, Rolnik pontua que a distinção criada entre molar e molecular, do próprio Guattari, deve ser entendida como complementar e não como campos antagônicos. Isso é, (macro)política e micropolítica fazem parte do mesmo fabulário e não precisam, necessariamente, estarem em campos opostos. N.A.

¹⁰ É importante lembrar a presença devastadora da Covid-19 no Brasil, vitimando centenas de milhares de pessoas e impactando todo o país em sua rotina de vida, de trabalho e de sociabilidade. Todos os lugares que pesquisamos estiverem fechados, por bastante tempo entre 2020 e 2021. Levantaremos essas discussões no último capítulo desta tese. N.A.

optaríamos por outras discussões ou mesmo outras coisas chamariam nossa atenção ao [tentar] habitar, ainda que provisoriamente, o **campo comum** do Acervo da Laje, da Casa Preta, do Sarau da Onça ou da ZAP 18. Destaco nosso alinhamento com o pensamento de Rolnik sobre as possibilidades abertas da exploração cartográfica que fizemos. Isso é, optamos por não adotar nenhuma metodologia à priori e assim chegamos aos territórios cheios de ideias ou teorias que gostaríamos de comprovar. Cada experiência, na incursão dos vastos e distintos rizomas que pesquisamos, nos conduziu até aqui.

1.2. Cartografar é traçar um plano comum

Cartografar é interferir em um mundo que está em construção, um porvir, uma relação dual entre eles e nós, “estórias-até-aqui” de Doreen Massey (2008). Um comum compartilhado. Não é por acaso que, adiante, trataremos as reflexões acerca do comum e suas implicações na vida compartilhada, implicações políticas e históricas. Por hora, contudo, como reflexão metodológica, vamos nos debruçar na cartografia como um caminho possível, premido por um campo comum, forjado no encontro entre narrativas e trajetórias heterogêneas.

O método da cartografia requer a habitação de um território. No artigo *Cartografar é traçar um plano comum* – que inspira o nome desse item – Virgínia Kastrup e Eduardo Passos (2013) irão nos dizer que a cartografia deve reunir os diferentes vetores heterogêneos implicados na pesquisa, entre outras coisas, sujeitos e objetos, humanos e não-humanos. O plano pode ser chamado de comum porque opera comunicação entre singularidades heterogêneas, num plano que é pré-individual e coletivo. O rizoma de Deleuze e Guattari que vimos no início do capítulo ou as redes de articulação e composição de Bruno Latour, com a *ANT - Actor-Net Theory* (2000, 2007), que veremos logo adiante.

A pesquisa cartográfica faz aparecer o coletivo, que remete ao plano ontológico, enquanto experiência do comum e, dessa maneira, é sempre uma pesquisa-intervenção com direção participativa e inclusiva, pois potencializa saberes até então excluídos, garante a legitimidade e a importância da perspectiva do objeto e seu poder de recalcitrância. O plano comum que se traça na pesquisa cartográfica não pode, de modo algum, ser entendido como homogeneidade ou abrandamento das diferenças entre os participantes da investigação (sujeitos e coisas). Como pensar, então, o comum na diferença? Como pensar o plano comum do heterogêneo? (KASTRUP e PASSOS, 2013, p. 266).

Nota-se, pois, que a prática cartográfica não é apenas uma transcrição do território, mas também uma participação ativa em sua realização atravessada por algumas sub questões: Como produzir um território comum? Como mudar a nossa visão diária do território? Que atitude adotar quando nos encontramos, exploramos e medimos

o terreno a ser cartografado? Os autores indicam, no contexto da cartografia, que o comum é produzido pela transversalização de práticas como participação, inclusão e tradução e afirmam o paradoxo que não permite separar as ideias de comum e heterogeneidade. Assim, portanto, a pesquisa se equilibra no tênue limite entre o que é compartilhado e aquilo que difere, tensiona. Entre as regulações de conhecimento e os mergulhos da experiência.

Kastrup e Passos (2013) nos dizem que é impossível evitar a tensão entre essas duas direções: o universal que regula um sentido lógico, por vezes generalista e o comum calcado na experiência. Construir um mundo comum - para pesquisadores e pesquisados - e heterogêneo. O comum se define por sua consistência experiencial e com ela jamais pode ser conquistado de modo definitivo. Não se fixa. Não sendo algo dado ou posto, à priori, o comum é produzido por meio da experiência, acompanhado de práticas compartilhadas que comunam e criam o efeito de pertencimento, do bem comum. Segundo a dupla, trata-se de um conceito político, por excelência, uma vez que somos convocados a tomar decisões e fazer partilhas no coletivo. "Entre o lógico (universal) e o político (comum) define-se, portanto, uma diferença de direção na experiência – à montante e à jusante dela – o que nos permite pensar uma coexistência que não abole a fricção e na qual o esforço de construção marca presença" (KASTRUP e PASSOS, 2013, p. 267).

Mas qual é o tipo de participação possível em uma pesquisa para fazer com que ela esteja em um campo comum? Rolnik nos diz que o olhar sobre o campo do pesquisador não deve ser daqueles que “se debruçam sobre”, mas “constroem junto com” (2011, p. 15), o que coaduna com Kastrup e Passos (2013), para quem a prática de cartografar passa por uma pesquisa *com* seus interesses e não *sobre* seus interesses. Pode parecer mero jogo de palavras, mas na prática, um pesquisador que pesquisa com seu campo é alguém que está aberto às interferências não esperadas da pesquisa. Está aberto ao imponderável, ao não imaginado. Kastrup e Passos falam de uma transversalidade para estabelecer o comum. "A cartografia é pesquisa-intervenção participativa porque não mantém a relação de oposição entre pesquisador e pesquisado tomados como realidades previamente dadas, mas desmancha esses polos para assegurar sua relação de coprodução ou co-emergência" (KASTRUP e PASSOS, 2013, p. 270-71)". É o caso, por exemplo, do que ocorre enquanto escrevo este capítulo, em janeiro de 2021. Desde o fim de 2019, o mundo e o Brasil passam por restrições de circulação e contato social por conta da pandemia da Sars-Cov-2, popularmente chamado de novo Coronavírus ou Covid-19. Conseqüentemente, os lugares estudados por nós e seus territórios foram e são diretamente influenciados, alterados, refeitos com os efeitos diretos e indiretos da pandemia. Desenvolver essa pesquisa, portanto, nos

pediu [pede] capacidade adaptativa. Ou o improviso, do teatro e das artes da presença. Diferentemente do que estava combinado, imaginado, ensaiado, tivemos que criativamente responder a uma realidade inesperada.

Ainda sobre a participação e relação do pesquisador e seu campo, segundo Kastrup e Passos, a prática cartográfica se ancora em uma trílice inclusão. A primeira delas dispõe os diferentes sujeitos e objetos implicados em uma linha transversal, sem hierarquias. Conseqüentemente, a falta de hierarquia - em contextos sociais premidos, regidos e acuados pela verticalidade hierárquica - tende a gerar problemas, uma vez que pode gerar o que Nunes (2016) chama de '**horizontalismo**', isso é, um desejo tão premente de dar voz para os diferentes que faz com que as diferenças sejam mais contundentes e fortes a ponto de inviabilizar o diálogo e o campo comum. A segunda inclusão diz respeito à capacidade do pesquisador em analisar criticamente seus objetos de interesse. Uma pesquisa tão implicada irá testar diuturnamente as convicções, pressupostos e os métodos do pesquisador. Kastrup e Passos ponderam que é importante não perder de vista a recalcitrância¹¹ do objeto, na pesquisa. Finalmente, a terceira inclusão nos diz que a pesquisa se efetiva como uma experiência coletiva.

Kastrup escreve, em parceria com Laura Pozzana de Barros, "Pista 3 - Cartografar é acompanhar processos", um dos artigos/pistas do livro "Pistas do Método Cartográfico". Nele, ambas ponderam que as pesquisas cartográficas são feitas de acompanhamento de processos, não de apresentação de objetos. Assim, é fundamental entender o processo em sua **processualidade**. Ele é marcado por pulsões que trazem seu passado e contextos históricos, sociais, econômicos etc. Trata-se, nas palavras de Barros e Kastrup (2015), de uma "rede de forças", na qual o objeto está inserido-conectado. Portanto, de maneira bastante rizomática, se valer da cartografia é encontrar um ponto de entrada em contextos amplos e tentar construir uma linha de pensamento que problematize os contextos imbricados a partir desta entrada. É importante pensar no método cartográfico e na participação do pesquisador em sua prática. Problematizando, inclusive, sua presença e as perspectivas que se desdobram a partir dela. A participação deve ser de agenciamento, de composição entre heterogêneos. A simpatia é destacada como um componente importante para agenciar as relações entre pesquisadores e seus campos de interesse.

É um movimento de afeição mútua, segundo elas. Pois, o cartógrafo se abre ao movimento de um território, imerso no plano das intensidades. "No contato, varia,

¹¹ A recalcitrância nesse caso é a atitude de se apegar a uma ideia de pesquisa, seja do objeto, dos procedimentos metodológicos e afins e não conseguir adaptá-la aos contextos que a própria pesquisa pede/impõe. Uma espécie de conduta teimosa em relação ao devir-pesquisa. N.A.

discerne variáveis de um processo de produção. Assim, detecta no trabalho de campo, no estudo e na escrita, variáveis em conexão, vidas que emergem e criam uma prática coletiva" (BARROS e KASTRUP, 2015, p. 74).

No caso desta pesquisa, é importante lembrar que minha relação de cartógrafo com a ZAP 18 vem da prática diuturna, desde 2002, mais de 20 anos dedicados ao galpão onde o grupo desenvolve suas ações. Portanto, trata-se de um privilégio, uma responsabilidade e também uma grande diferença se compararmos com os outros três lugares, pois além de estarem em cidades diferentes, estes foram visitados, pesquisados, abordados, observados e cartografados em um intervalo bastante menor de tempo. Portanto, há aqui um desafio metodológico complementar (espelhado, talvez): pois além de integrante e participante de tantas histórias vividas na ZAP 18, eu vivi muitos anos da minha vida naquela região de Belo Horizonte. Fiz amigos de infância entre os vizinhos, joguei bola e brinquei bastante na rua e comecei minha trajetória artística no bairro Serrano, onde a ZAP 18 está situada. Portanto, conforme nos fala Kastrup e Passos, eu já “construí com” a ZAP 18 uma longa trajetória de produção artística e de formação pessoal. O desafio aqui, agora, é transitar entre as minhas memórias [muitas idealizadas, é verdade] e os elementos que interessam à nossa pesquisa, de modo a conseguir compor o campo comum em toda sua complexidade. Falando em memórias, algumas anotações de meu diário de bordo, que apresentam parte da história da ZAP 18¹²:

Diário 02 _ Serrano: Belo Horizonte, 06 de abril de 2020. ZAP 18.

Já se vão 7 anos. 7 anos que eu me mudei daqui. O tempo passou, mas o bairro parece ser o mesmo. Aquele ritmo de periferia que lembra cidade do interior. As pessoas observando o movimento da rua, no portão de casa,

algumas cadeiras na calçada para tomar uma brisa nas noites de muito calor. Os vizinhos conversam largadamente. Os mais novos soltam pipa, andam de bicicleta; os mais velhos passam com suas motos barulhentas. Aquele ritmo de cidade do interior, quando aparentemente nada acontece.

Essa casa, onde eu vim morar há dois dias, é novidade para mim.

¹² Com o nome “O Velho Arquivo”, este texto foi publicado no portal Primeiro Sinal, ligado ao centro cultural Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte. As modificações foram feitas de modo a contextualizar sua presença aqui. Ver: <http://primeirosinal.com.br/o-velho-arquivo/>

Comecei a construí-la em 2010, depois que minha avó me deu de presente o lote, mas não tive fôlego [dinheiro] para concluir a obra. Dois anos depois, ou menos, minha mãe topou o desafio de finalizar o projeto e desde 2013 ela mora aqui. É uma casa amarela, simples, com o telhado aparente, cozinha integrada à sala. Eu rabisquei o projeto com um amigo arquiteto. Me dá alegria finalmente viver aqui. Parece um ciclo que se completa. A casa tem dois quartos e um quintal repleto de árvores frutíferas: acerola, abacate, limões, goiabas. Minha mãe tem dois gatos: Fumaça e Mixirica. Eles parecem ser os verdadeiros donos da casa.

Meu bisavô Antônio, no início do século passado, foi sócio de uma empreitada que transformou a fazenda Santa Terezinha em lotes a serem vendidos. Assim aparecem as primeiras casas do bairro Santa Terezinha e adjacências. Alguns destes lotes permaneceram na família ao longo dos anos e, assim, eu herdei um deles, como neto mais velho de Francisco e Cely, meus avós, pais de minha mãe. Em outro lote da família, à seis quarteirões

de distância da casa minha mãe, fica a ZAP 18: Zona de Arte da Periferia. Um galpão com paredes cor de terra e portões verdes, que começou a ser construído no início dos anos 2000. Depois de passar 20 anos ocupando provisoriamente alguns lugares, a então Cia Sonho & Drama queria ter sua sede própria. Sonho & Drama é o nome do grupo que se metamorfoseia em ZAP 18, depois de muitas formações, espetáculos, turnês, crises, êxitos, partidas e chegadas. A trupe foi fundada pelo meu pai Carlos Rocha, o Carlão, no final dos anos 1970, em parceira com outros cinco artistas: Adyr Assumpção, Hélio Zolini, Luiz Maia, Teuda Bara¹³ e Nely Rosa. Em 1981, o Carlão se casa com minha mãe, Cida Falabella e, em 1982, eu venho ao mundo.

Durante anos, eu vivi em uma casa, com meus pais e irmãos, no São Salvador, bairro vizinho ao Serrano. Outro terreno daquele loteamento feito pelo meu bisavô. Cresci jogando bola na rua, subindo nas árvores e brincando com os amigos no quintal de casa, ia e voltava para escola sozinho caminhando. Desfrutei de uma infância

¹³ ¹³ O jornalista João Santos escreve um livro de memórias biográficas da artista: *Teuda Bara: Comunista demais para ser chacrete*, publicado pela editora Javali, em 2016. N.A.

com cara de cidade do interior, o que ainda hoje acontece em algumas periferias. A ZAP 18 foi fundada em 2002, eu tinha 20 anos à época e desde lá, eu comecei a frequentar o espaço, comecei a me interessar pelo teatro e posso afirmar que foi minha escola artística de vida. Morando no São Salvador, diariamente, eu caminhava os 2 km de distância que separam a casa onde cresci da sede da ZAP 18. Passava diariamente para ver os mesmos vizinhos. O comércio do bairro que começava a oferecer mais alternativas, além dos tradicionais botequins, padarias, açougues e outras poucas opções.

Agora, em abril de 2020, em meio à pandemia do Coronavírus, eu venho morar com minha mãe e, pela proximidade, eu vou à ZAP 18 quase diariamente. De máscara cobrindo o rosto, abro o cadeado do portão verde de correr. Estamos em abril, é outono, a intensidade solar traz dias bonitos de temperatura mais amena. Hoje não é dia de reunião, de ensaio, tampouco de abrir o espaço para receber artistas parceiros. Venho a ZAP 18 sozinho para começar uma grande faxina no seu acervo. Subo ao mezanino, onde maior a parte de

figurinos, adereços e cenários está concentrada. Existia uma espécie de ritual aqui no espaço, a cada começo de ano. Para começar um novo ciclo, nos reuníamos para fazer essas faxinas, organizar os materiais mais velhos e mais novos avaliando sempre o que ficaria e o que estava de partida. Muitas vezes, era lixo mesmo, coisas que insistentemente tinham sido guardadas por tempo demais e que não já não fazia mais sentido manter. Outras vezes, no entanto, havia coisas boas, bem guardadas que não faziam mais sentido para nós, mas que poderiam e foram destinadas para acervos de outros espaços, sobretudo, o Teatro Universitário da UFMG.

Aqui, sozinho em 2020, me toco que o ritual de limpeza e chegada de um novo ano não vinha sendo praticado com a mesma regularidade. Me surpreende a bagunça, a quantidade de coisas espalhadas, jogadas e mal organizadas. O trabalho que era feito em um mutirão de três dias até uma semana, começa a tomar mais tempo. O mês de abril passa rapidamente, entre vassouras, cupins, sacos de lixo e baús mofados. É estranho estar sozinho em um espaço construído pensado e

praticado na coletividade. É silêncio ensurdecedor que falam, certo? Sim, a ZAP 18 tão pulsante, ocupada por tanta gente, está adormecida, calma, silenciosa.

Em um canto do mezanino, há um velho arquivo de madeira. Segundo eu soube, ele fazia parte dos móveis de escritório de um tio-avô. Agora, ele está ali, no seu cantinho, esquecido. São quatro gavetas recheadas de memórias, de outros tempos. O arquivo, quando a ZAP 18 foi inaugurada, ficava no escritório, no primeiro andar. Em um desses movimentos de faxina coletiva, eu e Wesley (Rios, ator, que infelizmente já não trabalha mais conosco), retiramos, uma a uma, suas gavetas e fizemos o esforço de carregar todo seu peso até o mezanino. Desde então, suponho que, no mínimo há 10 anos, ele está esquecido e intacto ali atrás de uma meia parede, coberto pela poeira e já sofrendo a invasão incômoda de alguns cupins.

O velho arquivo de madeira se revela um elo perdido das raízes da ZAP 18. Nele, há uma quantidade enorme de pastas bem organizadas do período de Cia. Sonho & Drama. Me deparo com os programas dos espetáculos “A Metamorfose” e “O Processo”,

encenados no início da década de 1980. As ilustrações de Luiz Maia para o projeto visual são belíssimas. Também há uma cópia do suplemento de cultura e variedades do Jornal da Bahia, de 14 de setembro de 1984, com o título “Kafka vai ao Teatro”, sobre a passagem dos dois espetáculos pelo ICBA, em Salvador. ICBA que hoje é conhecido como Goethe Institut, localizado no corredor da Vitória, área nobre de Salvador, que eu pude frequentar algumas várias vezes. Olho o passado e vejo que minhas raízes e relações com a capital baiana são mais antigas do que eu imaginava. A Cia. Sonho & Drama teve suas peças inspiradas e adaptadas da literatura. Encontro um cartão postal, com estética modernista e uma foto preto e branco de Guimarães Rosa ao centro. Era divulgação da primeira adaptação de “Grande Sertão: Veredas” para os palcos, de 1985. O espetáculo, sob direção de Carlos Rocha, é elogiado por suas escolhas estéticas e pelo trabalho de seus atores. Infelizmente, eu era jovem demais para lembrar da peça, mas descubro uma matéria do Jornal da Tarde, de 03 de agosto de 1985, em um antigo *clipping*, na qual o crítico Alberto Guzik escreve: “Para conduzir a atenção

do espectador rumo a arte dos intérpretes, Rocha contou com belo cenário de Niúra Bellavinha e da Cia. Sonho & Drama, que quase num signo *zen*, resumiram no solitário e altivo monte de terra vermelha os Gerais vistos pelos olhos de Rosa”. Grande Sertão fez temporada bem acolhida na capital paulista em 1985.

De “Vida de Cachorro”, de 1989, sim, eu me lembro. Um desenho meu de cachorro super-herói com capa e tudo foi incluído no programa e no cartaz da peça. Lembro-me das temporadas lotadas no Teatro Marília. No mesmo *clipping*, encontro uma matéria elogiosa de Marcelo Castilho Avellar, no Estado de Minas, de 29 de abril de 1989, com o título “Ainda existe inteligência no espetáculo para crianças”. Avellar pontua: “Vida de Cachorro é lindo, delicioso (a nível de emoção) e muito cuidadosamente elaborado para contar sua fábula sobre o amor à liberdade. Ivana Andrés reescreve com competência uma das mais antigas fábulas da humanidade, a história do cachorro preso e rico, e de outro, pobre, mas livre”. “Vida de Cachorro” é um espetáculo importante para o grupo e marca também a saída do diretor Carlos

Rocha. Depois dele, o grupo se reorganiza e Cida Falabella assume as direções dos trabalhos.

As gavetas vão revelando e relembrando a história do grupo. Me vejo garoto na plateia, nos camarins, nas viagens; me vejo adolescente, enfasiado, meio *blasé* com a profissão dos meus pais que dava (ainda dá e pode ser que tenha piorado) pouca grana. São várias filipetas, programas, cartazes, fotos que ativam essa memória. Foram muitas sedes, espaços emprestados, salas conjugadas, aquela passagem pela Estação de Trem desativada em Santa Luzia (cidade da Região Metropolitana de Belo Horizonte) até chegar à casa própria, o espaço definitivo. Uma longa linha histórica de quase 40 anos. Me vejo jovem adulto, começando a fazer teatro, aqui na ZAP 18 já pronta, mas entendendo hoje – melhor do que em 2002 – que minha história começa lá ainda com a Cia. Sonho & Drama.

A faxina do acervo, a imersão no velho arquivo, me fizeram explorar outros tantos arquivos disponíveis na ZAP 18. Já é junho, os dias seguem bonitos e um tanto mais frios. Recorro aos CDs e DVDs malcuidados e jogados,

a esmo, em uma prateleira empoeirada do escritório. Entre eles, encontro materiais dispersos de processos criativos: a trilha sonora do espetáculo “A Menina e o Vento”, de 2003, meu primeiro trabalho profissional; uma filmagem muito ruim de ensaio-aberto do espetáculo “SuperZéro”, outro espetáculo infantil, dirigido pelo Carlão, em agosto de 2005 e algumas filmagens na íntegra de nossos espetáculos. Há também CDs musicais com várias músicas dos espetáculos encenados por Bertolt Brecht. Em um dos discos, o

inusitado samba em alemão adaptado por Maurílio Rocha para “Esta Noite Mãe Coragem”, de 2006. Espetáculo icônico para o grupo e para o espaço, que fez temporadas longas na ZAP 18 e nas sedes de outros grupos de Belo Horizonte e fora da cidade.

Começo a organizar esse material, pensando que talvez esses tempos estranhos para os artistas de teatro durem mais do que gostaríamos e que a gente vai viver um tempo ainda entre a nostalgia e as incertezas de como será nosso futuro



Imagem 02 _ ZAP 18: Vista externa (2021). Imagem: Arquivo Pessoal

1.3. Entre mapas e relatos

[...] mapas não são considerados prontos nunca, mas continuamente re-feitos a cada vez que alguém se relaciona com eles, o que ressoa com a ideia de que mapas cognitivos estão sempre em movimento. Como os mapas estão sempre em um estado de se tornar algo, a cartografia deveria ser considerada como processual e não representacional (Kitchin e Dodge, 2007, p. 343). Essa perspectiva processual/não-representacional levou à cartografia pós-representativa, que se move para além da oposição binária representativa ou não-representativa sem rejeitar a dimensão representativa dos mapas. De fato, essa abordagem não nega a importância das formas cartográficas, mas ao contrário enfatiza que tais formas não devem ser dissociadas do seu contexto de produção ou utilização (CAQUARD, 2016, p. 229. Tradução nossa).

Na citação que abre esse item, o pesquisador Sébastien Caquard pondera que mapas são, mais e mais, comumente usados como ferramentas analíticas para explorar as dimensões espaciais da narrativa, marcando a emergência de práticas híbridas como a cartografia literária, cartografia fílmica, geomídia, entre outras. Caquard, entre 2011 e 2016, compilou três relatórios nos quais analisa as várias possibilidades de cartografias em um espectro bastante amplo das ciências. Baseado em seus relatórios, faremos uma aproximação do que nos interessa ao discutir cartografia em suas possibilidades de pesquisa mais subjetivas, mais próximas e afeitas ao campo das artes.

Segundo Caquard, os mapas verticais, apoiados pela necessidade moderna de medir, controlar e explorar demonstram sua força silenciosa e hegemônica, enquanto a virada crucial da cartografia (considerando o advento e a adesão que os mapas subjetivos, narrativos, cognitivos ganharam) modificou dramaticamente as relações entre mapas e narrativas, seja desconstruindo e expondo as metanarrativas incorporadas nos mapas, seja projetando-os como uma forma potente de contar histórias.

Os mapas científicos ganharam importantes e decisivas ferramentas com os inúmeros aplicativos de localização presentes em cada dispositivo eletrônico. Ademais, *Google Maps* ou *Bing Maps*, por exemplo, criam uma área comum na qual o usuário pode atrelar suas postagens de redes sociais com sua localização. Levando em conta o GPS, é possível argumentar que os *grid maps* nunca foram tão importantes e populares. Por outro lado, é importante destacar as experiências dos navegantes longe das postagens e dos aplicativos, na vida real. Basicamente, o que tentamos pontuar aqui é que mesmo com a rotina integrada e vigiada do GPS, é bastante possível imaginar experiências criativas e práticas nos territórios de corpo presente. É fundamental que se pense nos mapas/cartografias como sistemas de navegação e não

representações miméticas. Caquard entende e sugere um caminho do meio, entre as narrativas e os mapas de grid.

Qualquer mapa pode tornar-se um estimulador de construção de histórias ou um limitador dependendo do contexto de sua utilização e aparição. Para mais, a distinção entre o mapa narrativo e o mapa de grid é borrada pelo fato de que eles coexistam, mais e mais, dentro de uma plataforma de mapeamento como *Google Maps*. Esse tipo de aplicativo estimula a produção de narrativas espaciais ao fazê-las fáceis de produzir e distribuir e, simultaneamente, restringem as narrativas pela estrutura proporcionadas pelos mapas de base. Uma questão que surge consistentemente ao longo desta revisão é a tendência em direção à hibridização: entre a cartografia e disciplinas criativas; entre os mapas de grid e os mapas narrativos; entre a ficção e a realidade; entre o mapa e o território (CAQUARD, 2011, p. 140. Tradução nossa).

É interessante pensar na comparação que ele faz entre os mapas de grid e os mapas narrativos, a partir de um paradoxo: quanto mais bem situado e orientado por mapas e coordenadas, mais perdido estará o navegante¹⁴, porque nossa relação com o mundo, vai dizer Caquard, deve ser de encantamento e, uma vez que se perde o encantamento, estamos perdidos. Ao relegar sua navegação a ferramentas tecnológicas como o GPS e afins, você pode poupar tempo, mas também te privará da experiência territorial mais subjetiva e criativa.

Assim, as emoções e o acaso não podem permanecer à sombra dessa metodologia, isto é, a trajetória do pensamento do cartógrafo é, em parte, determinada pelo que ele encontra em seu caminho, em um movimento de orientação-desorientação-reorientação (JACQUES, 2012), de perder-se para se encontrar, uma metodologia do devir. Essa relação, nomeada por Riffaud (2018) por *flânerie* sociológica, se baseia no princípio de que o trabalho de investigação requer deslo[u]camentos, vagabundagem, “isso porque a vagabundagem é afeto libertador, para quem aprende a olhar de soslaio e deslizar, gingar pelas frestas” (NASCIMENTO, 2020, p. 9) ou, nas palavras de Pascal Dibie, “flâner est une discipline, ne rien faire est un art, apprendre à regarder est une technique”¹⁵ (DIBIE, 1998, p. 174) e, por essas razões, significa, também, adotar a ideia de que o trabalho de investigação é composto e recomposto em cada momento. É pensar que o acaso não é nem mais nem menos do que uma forma particular de encontro e assumir esta postura corresponde a andar à deriva, desafiando a

¹⁴ Navegante, andante, deambulante, pedestre, errante, transeunte, homem lento, praticante ordinário, sujeito corporificado, *flâneur* são alguns dos sinônimos que poderemos usar para nos referir às práticas espaciais que interessam a nossa pesquisa. Todas estas possibilidades advêm da leitura de estudiosos que pensaram as práticas destes arquétipos nos territórios. Embora possa haver distinção entre eles, entendemos que todos eles partem de noções irmãs/próximas e, assim, serão usadas como sinônimos ao longo do texto. N.A.

¹⁵ “vadiar é uma disciplina, não fazer nada é uma arte, aprender a olhar é uma técnica”. Tradução nossa.

onipresença da linha reta no mundo científico. É deliberadamente desviado, tortuoso e flutuante.

Contudo, não precisamos romantizar essa *flânerie* sociológica. Primeiro, não se deve confundir a *flânerie* sociológica com o *zoning out* (HATZFELD, 2009), não significa “confiar às estrelas” a tarefa de organizar o seu campo. Não é porque aquela aceita a influência do acaso e concede às emoções o estatuto de instrumento metodológico flexível que podemos confundi-la ou associá-la ao ócio desprovido de rigor. A *flânerie* sociológica requer um elevado nível de atenção, capacidade de resposta, ouvir os outros, mas, também, a si próprio e, também, disponibilidade a todo o momento ao inesperado. Aliás, são estes esforços que impedem que os dados escorreguem pelos dedos do investigador. É apenas com esta condição que a marcha permite estar aberto ao inesperado. Depois, lembrando de Certeau, é certo que todas as andanças devem ser acompanhadas pelas “astúcias criativas” (CERTEAU, 1994) de quem tem senso de preservação e segurança. É importante tomar cuidado por onde se desloca e por onde se perde. Alguns territórios podem ser hostis e perigosos.

Em *Cartography and Decolonization*, Raymond Craib (2017) propõe uma visada histórica das relações pós-coloniais em alguns países. Ao relatar e refletir sobre colonizadores e colonizados, ele desafia a postura passiva dos habitantes das colônias nos processos de cartografia dos territórios de seus países. Ele sugere que os especialistas a desenhar os mapas e fazer pesquisas de campo não eram apenas colonizadores vindos da metrópole. Assim, as cartografias contaram com olhares mais múltiplos do que apenas de quem colonizou. Por isso, ao contrário, Craib sugere o uso criativo e subversivo dos instrumentos disponíveis para cartografar por meio da ideia de sequestro¹⁶ (*Hijacking*, no original, em inglês). Assim, “ao invés de ser passivamente infiltrado, os sujeitos colonizados se tornam agentes ativos e sujeitos históricos” (CRAIB, 2017, p. 32. Tradução nossa). Segundo ele, de tal forma, erige uma dialética - epistemológica, tecnológica e artística - atuante que dificulta a narrativa na qual a cartografia é uma história simplesmente de dominação e resistência.

As narrativas espaciais podem ser feitas e pensadas em contextos mais amplos, que envolvam movimentos coletivos e remetam a um pensamento do território que não seja hegemônico. Mapear as emoções é tido como uma forma de engajar politicamente comunidades e indivíduos nos seus processos de reivindicar algum controle sobre os lugares que essas pessoas habitam. Baseadas na dança, pinturas, músicas, sonhos e mapas, as cartografias indígenas, desde os anos 1960, se configuram como forma de

¹⁶ No meu entendimento *highjacking* pode também se aproximar da ideia de **Levante Artístico**, (que será apresentada adiante, no capítulo 3), uma vez que traz essa noção de criar ruídos dentro da própria estrutura para contra-atacar. N.A.

salvaguarda de tradições dos povos originários de várias partes do mundo. Com a proliferação e popularização da Internet e de recursos de geolocalização, há uma evidente preocupação que tais cartografias sejam distorcidas e percam suas primazias artesanais e criativas. Contudo, Caquard (2014) pondera que há – no Canadá, por exemplo – uma aproximação entre povos originários e pesquisadores com o intuito de seguir produzindo tais cartografias indígenas com o apoio da tecnologia. Segundo ele, o objetivo é "[...] desenvolver formas híbridas de representação espacial que reconhecem e respeitam a singularidade e importância das expressões espaciais indígenas" (Caquard, 2014, p. 143).

Em *Por Uma Outra Globalização*, Milton Santos (2000) também enxerga a possibilidade de formulação de narrativas contra-hegemônicas a partir da apropriação de tecnologias por parte de povos historicamente oprimidos, como os indígenas no Brasil. Não por acaso, alguns anos depois, em 2004, o cineasta Sílvio Tendler faz um documentário com Santos, a partir desta obra e de seu pensamento geográfico¹⁷. Uma das figuras que surgem, no documentário, para discutir possibilidades outras é Aílton Krenak – escritor, liderança histórica indígena e voz de dissenso que reflete, há pelo menos três décadas, sobre os efeitos da colonialidade, da globalização e do trato que os povos originários recebem no Brasil. Ana Clara Torres Ribeiro (2001-02, p. 34) corrobora das ideias de Santos e indica que, se por um lado o capitalismo busca desestruturar a vida pública, coletiva, comum, por outro, grupos sociais se organizam para uma “radicalização da democracia e a ruptura de formas históricas de subordinação e opressão”.

À sua maneira, os lugares aqui estudados se encontram localizados à margem. Mesmo a Casa Preta no centro histórico de Salvador precisa conviver com deterioração da área onde está e o processo de pauperização que ocorre naquela região da cidade. Caminhando pelas ruas do Pelourinho, Saúde, Barroquinha, Nazaré, Campo da Pólvora, Piedade e 02 de Julho, bairro onde fica a Casa Preta, é alarmante ver a quantidade de pessoas em situação de rua. Nos dois bairros mais afastados do centro, São João do Cabrito e Sussuarana, onde respectivamente estão o Acervo da Laje e o Sarau da Onça, não se vê tantas pessoas em situação de rua, porém a precariedade de algumas moradias, a falta de serviço de saneamento básico, mais evidente no Subúrbio Ferroviário, mas também presente em Sussuarana, demonstram os processos de agravamento das condições de vida de suas populações. Isso sem contar a

¹⁷ O documentário de Sílvio Tendler está disponível na íntegra no *YouTube*: <https://youtu.be/sdSwEezXrAk>
Acesso em 06 de janeiro de 2021.

aproximação perigosa de vários jovens moradores destas áreas com a criminalidade, o que lhes encurta a vida de maneira trágica.

Em Belo Horizonte, o bairro Serrano é um bairro periférico de classe média empobrecida, que ascendeu com o aquecimento econômico a partir dos anos 2000. Moradores compraram carros, eletrodomésticos, *smartphones*, mas ainda assim, a cultura não teve (e não tem!) nenhuma centralidade. Poderíamos dizer que ela não tem quase nenhum rastro na vida destas pessoas. Pela falta de oportunidade de acessar lugares e bens culturais e também pela falta de interesse que advém da falta de hábito histórica dos brasileiros em relação ao consumo de artes no país. Há um episódio curioso na inauguração da ZAP 18, em 13 de julho de 2002. Entre os convidados para a festa de abertura do espaço, um café da manhã com amigos, parceiros artistas e familiares, havia um jovem grafiteiro morador da região. Ao descobrir que ZAP 18 significa **Zona de Arte da Periferia**, ele se queixou “onde eu moro é muito mais periferia do que aqui”. A discussão sobre periferia voltará no capítulo seguinte. De toda forma, é importante destacar que nem todo mapa é capaz de mostrar esses contornos. É preciso viver o território para saber de suas agruras.

Mas nem só de agruras se vive nestes lugares. Aliás, resumir a periferia e sua população à vida dura e precária, é incorrer em um estereótipo discriminatório. Os lugares que estudamos trazem em sua prática uma postura otimista, orgulhosa de pertencer àquela parte da cidade e de tentar fabular a mudança de olhar e de relações entre os iguais, visualizando um comum que não seja marcado pela falta, pela ausência, mas pelo encontro, pelas potências e pela – mais uma vez – pulsão de vida, tão forte e contundente nestes lugares. Entre outras coisas, os jovens rimadores do Sarau da Onça denunciam preconceitos e violências contra o povo periférico, os mantenedores e frequentadores do Acervo da Laje repudiam o descaso com que as pessoas são tratadas no trem do subúrbio e tampouco apoiam a obra do VLT. No caso da Casa Preta, seus integrantes se aproximam de movimentos artístico-políticos que discutem o processo de pauperização do centro antigo de Salvador. A ZAP 18 busca temáticas sociais complexas para suas encenações: o genocídio da juventude negra brasileira, a história recente do Brasil, transporte público, relações de trabalho deterioradas entre várias coisas. Tudo isso, no entanto, é parte do que movimenta uma postura positiva em relação às práticas. Postura que tenta, como já dito, fabular um novo mundo, uma nova globalização, como nos diz Milton Santos.

Há limites óbvios, no entanto, para o otimismo – de Caquard, Craib, Santos e Torres. Há limites para as populações subjugadas e colonizadas por outras culturas. Há limites, inclusive, para povos que não acessam os conhecimentos e as possibilidades

de cartografia convencionais. Há limites, pois, não há equilíbrio de forças nessa comparação.

Da mesma forma que Caquard, Craib pontua os riscos e possibilidades de meios do caminho para a construção de saberes e epistemologias que consigam amparar os povos originários, por exemplo, na tradução, adaptação dos seus saberes territoriais para mapas e termos aceitos pela burocracia criada pelo colonialismo e mantida desde então. Craib cita, por exemplo, as dificuldades de povos originários, na Austrália e no Canadá, em conseguir comprovar sua posse da terra e a extensão de sua propriedade. As narrativas orais, os cânticos tradicionais que trazem uma noção diferente de território não costumam ser aceitos em processos legais. Ele pondera a importância de não isolar os povos originários em uma postura essencialista, como se a cultura [e o próprio território] não estivesse em constante movimento e transformação. Outro ponto importante levantado por ele, é que a visão essencialista ignora a própria força histórica dos povos e impérios, que viveram nos territórios antes da chegada dos colonizadores. Ele cita os Sioux e os Comanches, povo que dominaram partes das planícies da América do Norte, com grande potencial bélico e uma cultura de expansão de seus territórios. Ainda pensando nas capacidades de organização social de povos originários, Doreen Massey (2008) nos lembra, por exemplo, que a Cidade do México (*Tenochtitlán*, em asteca, gente de Aztlán) era maior que Madri quando o explorador Hernán Cortés lá chegou no século XVI.

Até aqui, as novas possibilidades de cartografia podem parecer muito instigantes, livres e criativas [e elas, de fato, são], mas é bom pontuar que os processos de subjetivação, construção de narrativas individuais e outras tantas possibilidades oferecidas pelos aplicativos de geolocalização e outras práticas se transformaram em um campo rentável para o capitalismo. Aplicativos, como os oferecidos pela *Google*, se transformaram em referências espaciais e geográficas mundiais. Tratam-se de empresas privadas mapeando, rastreando e dizendo onde, quando e com quem as pessoas andam. Ao Estado cabe um rele papel de regulação e observação. Portanto, é fundamental ter cautela em relação à liberdade oferecida por tais aplicativos. “As relações desiguais que estruturam o mundo existem de modo contínuo”, nos alerta Craib (2017, p. 51). Pensando no clássico modelo panóptico de Bentham¹⁸ - estudado por

¹⁸ O panóptico original projetado por Bentham, no século XVIII, é um modelo de prisão. Ao centro uma torre de 360 graus de visão, responsável pelo controle das celas que ficam ao seu redor. Todas as celas são translúcidas. Portanto, o detento é visto o tempo todo por quem o observa da torre central. O panóptico gera uma sensação de vigilância constante para quem está encarcerado. Mais importante que a vigilância efetiva é a sensação de ser observado. O panóptico será apontado por Foucault, em seu *Vigiar e Punir*, como um modelo disciplinar que completa outro modelo, o modelo de controle de peste ou de pandemia, quando o Estado organiza toda a rotina de seus moradores de modo a garantir sua saúde, vida e segurança

Foucault (1987) - os aplicativos são um passo além em uma sociedade de controle disciplinar. Pois, além do controle estar nas mãos de grandes corporações (e não do Estado), as pessoas voluntariamente se dispõem a enviar e atualizar sua localização, via GPS, de seus aparelhos eletrônicos gerando dados em tempo real. Caquard (2014) pondera que embora tais mudanças possam parecer positivas para uma gama maior de cidadãos, elas também podem indicar a emergência de uma nova forma de tecnocracia.

Ribeiro (2001-02) propõe uma cartografia da ação social, tendo em vista as práticas territoriais que são, na realidade, o que dão vida e sentido aos espaços. Ela pondera que o território naturalizado não deve ser instrumento de análise, mas sim o território ocupado. Seu entendimento de cartografia passa pela ação [social] porque somente assim é possível praticar espaços. O mapa não deve ser algo ilustrativo, bem desenhado, que corrobora o que dizem os textos/teorias e vice-versa. Um mapa, uma cartografia são apenas válidos quando convocam/permitem práticas não planejadas, subjetivas, modificadas por seus praticantes. Assim, ela propõe uma cartografia incompleta, que se faz, na prática: fazendo. “Uma cartografia praticada, que não seja apenas dos usos do espaço, mas também utilizável, de forma que ocorra a sincronia espaço-temporal, o que apoiaria, inclusive, o trabalho interdisciplinar” (TORRES, 2001-02, p. 43-44).

A pesquisadora Renata Marquez traz importantes contribuições para pensarmos sobre a possibilidade de construir cartografias calcadas nas experiências. Ecoando a noção de lugares luminosos e opacos, de Milton Santos, ela destaca o poder político dos mapas verticais que lançam luz sobre determinadas regiões e sombreiam outras. Assim como Craib, a pesquisadora é enfática ao lembrar que os mapas e seu poder de síntese nas escalas cartográficas são formas de dominação, são discursos dominantes que nos remetem, sobretudo, à colonização e, portanto, eles – os mapas – têm o poder de plasmar realidades e complexidades de uma determinada região. Como, por exemplo, ao invisibilizar seus processos, contradições e transformações. Para ela, a exclusão, a fragmentação e a marginalidade se tornam invisíveis nos mapas. Marquez

sanitária. O panóptico que foi projetado como um modelo disciplinar exclusivo para prisões, passa a ser utilizado em outras estruturas disciplinares, também apontadas por Foucault: fábricas, escolas, hospitais psiquiátricos. Com o advento das tecnologias móveis, como os aparelhos celulares, os panópticos modernos estão no bolso de cada um. Com o GPS ligado, de maneira consensual, o sujeito deixa seu rastro para quem se interessar por onde ele andou e com quem ele conviveu. Em tempos de COVID-19, o caso da China salta aos olhos pelo controle social que funde os modelos disciplinares de Foucault de maneira muito evidente e eficaz. Primeiro, o controle de epidemia com o chamado *lockdown* em parte do país; depois, o controle de cada cidadão classificado por cores e rastreados por um sistema de GPS: vermelho (infectado), amarelo (possivelmente infectado) e verde (saudável). O controle disciplinar é tão impressionante que as autoridades chinesas isolam (chegam a trancar e lacrar as portas) os indivíduos infectados e monitoram seus movimentos e se eles têm contato com outras pessoas que mudam de categoria imediatamente. N.A.

nos lembra que a geografia costuma ser vista como ciência da descrição dos lugares, excluindo, assim, os seres que os habitam e suas incidências sobre o espaço. Os discursos de dominação se renovam, por exemplo, com as lógicas hegemônicas da globalização, que buscam homogeneizar territórios e ignorar processos díspares, diversos, desviantes.

Como nos diz Lefebvre (2008), já bastante pessimista com os caminhos da urbe na própria Europa: "O capitalismo coloniza a rotina". Ele impõe esquemas, mapas, necessidades de consumo. O capitalismo elege prioridades, descarta rotas e vias alternativas. O sociólogo Richard Sennet (2019) irá além ao dizer que "o capitalismo quer colonizar nosso imaginário". As práticas espaciais alternativas, por outro lado, podem ser formas de levante, de ruptura com o *status quo*, com o fluxo contínuo que se impõe sobre a vida das pessoas. Se há sombreamento e tentativa de exclusão de processos e movimentos coletivos em vários territórios, há também resistência. Provas de vida, da existência de manifestações culturais próprias do território onde estão inseridas.

A tese de doutoramento de Marquez traz uma interessante discussão, na busca da intersecção entre arte e geografia, explorando o caráter territorial e identitário que alguns artistas revelam com seu trabalho de criação. Ela foi guiada pela pergunta: *Como a arte pode contribuir na formação de um pensamento espacial?* Ela própria arrisca uma resposta.

[...] propomos pensar uma geografia que se encarregue das alteridades do espaço, dos seus microssistemas particulares e fugidios. Uma geografia que seja também uma *prática cultural* e não exclusivamente um caminho de instrumentalização do espaço e do mapeamento de recursos a serviço dos interesses produtivistas (2009, p. 16-17).

Quando ela fala em *alteridades do espaço*, ela se refere a uma geografia capaz de coexistir: ausente cientificamente, imbuída dos problemas existenciais e que poderia ser encontrada em práticas artísticas. Não é à toa que sua tese se chama "Geografias Portáteis", pois sua pesquisa traz o desejo patente de discutir uma geografia das minúcias, das pequenas coisas.

Marquez destaca a importância de um pensamento geográfico que leve em conta os corpos que habitam territórios, paisagens ou espaços, pois, segundo ela, corpos tecem a realidade vivida. E a análise geográfica deve estar imbuída e contaminada por esse estar-no-mundo. "A ciência geográfica é também uma geografia do corpo: o corpo produz conhecimento espacial" (MARQUEZ, 2006, p.11). Fabiana Dutra e Paola Jacques também discutem a performatividade dos corpos que ocupam,

configuram e modificam os espaços por meio do conceito de *Corpografia*, que veremos mais adiante.

1.4. Cartografia pós-representativa: o caminho do meio

Para Caquard, os mapas cognitivos¹⁹ podem ser um meio do caminho entre duas abordagens antagônicas: uma empírica, que considera os mapas na função técnica, de representação dos territórios, paisagens, lugares etc.; outra abordagem crítica, desenvolvida pelas ciências sociais e ciências humanas, que situa um mapa como ferramenta, relato, retrato das relações históricas de poder. Para o pesquisador, uma perspectiva pós-representativa seria o caminho híbrido, que mencionamos algumas linhas acima. Ele, portanto, lança uma pergunta: Como a cartografia pós-representativa pode contribuir para uma transformação das disputas e divisões entre práticas empíricas e teoria crítica?

O encontro entre cartografias empíricas e críticas traz por si um paradoxo, patrocinado pelas novas tecnologias de geoposicionamento. Como já dito anteriormente, as coordenadas e a precisão da localização podem ser bastante eficazes para situar um indivíduo, mas são ferramentas que roubam as possibilidades de navegação, que investidas da precisão técnica científica não permitem ao navegador uma deambulação autoral subjetiva nos espaços percorridos. Eis o paradoxo, quanto mais técnico, menos autoral. Aos poucos, os aplicativos vão roubando a própria memória da experiência espacial. Navegar com a salvaguarda do *voice coach* do *Google Maps* ou do *Waze* não permite ao andante a apreensão do espaço. De maneira relacional, as referências que nossa mente faz costumam ser associativas. Por exemplo, a indicação autoral e afetiva “Depois daquele prédio de arquitetura modernista, vire à direita” se transforma em “Em 300 metros, vire à direita”.

Por esse motivo, é que Tim Ingold (2000) desafia a noção de que nosso pensamento se desenhe em mapas, como nos leva a crer alguns estudos em torno de mapas mentais e afins. Segundo ele, a mente funciona por rastros, referências, reminiscências e, portanto, o nosso pensamento é indicial, uma visão (de) dentro do mundo (*a view in the world*). Caquard nos lembra que as postulações de Ingold são diametralmente opostas ao que se costuma entender por mapas ou cartografia, que são tidos como não-indiciais. Isso é, uma visão do mundo (*a view of the world*). A saída mais fácil para esse paradoxo seria adotar uma visão a partir do mundo (*a view from the*

¹⁹ Segundo Caquard (2016) ele, se em um primeiro momento, ainda em 1950, os mapas cognitivos eram considerados simplórios e pouco críticos a processos sociais e históricos por sua abordagem mais comunicacional, mais recentemente eles se transformaram em possibilidade metodológica interessante para a cartografia, sobretudo ao considerarmos a importância que os sistemas de localização ganharam na rotina das pessoas. N.A.

world), isso é, por meio dos aplicativos ter experiências subjetivas entre as duas extremidades do referido paradoxo. Porém, a interface virtual não substitui a experiência vivida. Portanto, para Ingold, ela não pode ser considerada como uma possibilidade indicial de experiência (INGOLD, 2000). Caquard nos dirá que tal paradoxo estimulou experiências antropológicas de campo, baseadas nas relações cognitivas com mapas. Segundo ele, isso se aproxima da ideia de cartografia cognitiva pós-representativa.

Com a ideia de mapas sensíveis, ou da “potência específica do sensível” (ROLNIK, 2016, p. 12) podemos aproximar Caquard – e vários dos autores citados por ele – da ideia de *cartografia sentimental*, pensada por Suely Rolnik nos anos 1980, que destaca que o papel do cartógrafo “é dar língua para afetos que pedem passagem” (ROLNIK, 1987, p. 23), numa operação em que “o outro deixe de ser um objeto de projeção de imagens preestabelecidas (...) e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência” (Idem, p. 12), por isso, talvez, os processos de mapeamento em campos se aproximem mais das ciências sociais e das artes dissidentes, já que podem se interessar por “matérias de qualquer procedência [...] [sem] racismo de frequência, linguagem e estilo” (Idem, p.24).

Pensando nos impactos da cartografia na pesquisa em artes, nos parece bastante oportuna a aproximação com a ideia de ‘**descrição densa**’, pensada por Clifford Geertz (1989) que, segundo Kastrup e Passos (2015), entende a importância de construir um campo comum nas suas pesquisas, maleável, adaptável aos contextos que se apresentam ao pesquisador. A ‘descrição densa’, em termos gerais, é uma ferramenta que tenta compor o cenário, as relações, os indivíduos de uma maneira bastante descritiva para que dessa descrição emergam teorias, considerações e costuras, ela

contém em si uma microscopia interessada nos contextos obscuros, nos assuntos pequenos, nas chamadas miniaturas etnográficas. Nesse esforço de olhar através das frestas, maiúsculas são erigidas num processo que Geertz chama de “poder da imaginação científica”. Despertar a experiência do mundo: desse fenômeno se ocupam as artes, as ciências, as filosofias, o senso comum (MARQUEZ, 2014, p. 13).

Geertz entende que as impressões de pesquisa, por esse olhar, venham “da delicadeza de suas distinções, não da amplidão de suas abstrações” (GEERTZ, 1989, p. 135). Em nossa compreensão, o aceno de Marquez à obra de Geertz é um passo importante para aproximar a cartografia da pesquisa de campo em artes, sobretudo na encruzilhada com os estudos sociais e antropológicos.

Como prática de sobreposição de narrativas, de memórias, de diferentes materiais que foram se avolumando com nossa pesquisa, decidimos por uma estrutura

de tese menos linear (menos arborescente), que inclui excertos dos meus diários de campo, onde tentei levar adiante a ideia de 'Descrição Densa'. Obviamente, é impossível que tais descrições não tragam em si, os valores e visões do forasteiro que descreve [eu]. Acho importante deixar isso nítido, porque talvez as descrições digam mais de quem observa do que propriamente de quem ou do que é observado. Ainda assim, ecoando as palavras de Geertz, a descrição nos é útil como ferramenta metodológica, que traz a experiência da pesquisa de campo (sim, em primeira pessoa, profundamente subjetiva) para o texto.

Em "O mapa como relato", Marquez faz interessantes aproximações dos mapas com linguagens artísticas tomando como exemplo principal o livro "Os Autonautas da Cosmopista", escrito por Julio Cortázar e Carol Dunlop. Com uma estrutura de *travelogue*, o casal descreve a viagem feita de carro durante um mês, entre Paris e Marselha, na França. Ambos levam máquinas de escrever e descrevem cenários, sensações, capazes de construir um mapa imaginário e subjetivo de suas experiências entre as duas cidades. Segundo Marquez, a ideia de cartografia e de pluralidade heterogênea podem vir à tona, no desenho de outros mapas, mais performativos. Mapas do extravio, do desejo, mapas heterotópicos, que nos provocam a pensar que as narrativas a respeito do espaço são mais interessante que os territórios em si, uma vez que aqueles, enquanto cartografias, são elaborações estéticas daquilo que se experimenta no território, vocação que torna cada projeto de investigação extremamente singular e, portanto, qualquer desejo de reproduzir os resultados quase sempre é nulo, porque é difícil imaginar dois investigadores a caminharem o mesmo caminho da mesma maneira, seguindo os mesmos passos, o que revela o caráter inacabado e processual da cartografia, mais um manual de navegação, com alguns princípios, menos, propriamente, um retrato fixado das realidades e processos experienciados nos lugares narrados.

Caquard (2014) também destaca a relação profícua de alguns escritores com o espaço, por meio do mapa. Pensamentos geográficos podem ser percebidos em algumas obras e, para mais, com os dispositivos tecnológicos disponíveis hoje, é possível uma experiência territorial que, se não é a mesma dos autores e de seus personagens, ajuda no imaginário dos cenários descritos em obras literárias. É certo que alguém dirá que as ferramentas esvaziam a imaginação porque situam ou materializam espaços evocados por estes autores. De toda forma, os espaços vistos no *Google Earth* ou no *OpenStreetMap* já não serão os mesmos, uma vez que, argumentaremos mais adiante, os espaços estão em constante transformação ao longo do tempo. Portanto, acreditamos que os aplicativos que nos possibilitam conhecer

lugares que nunca vimos, possam ser índices interessantes para algumas experiências do espaço. Inclusive, caso você tenha curiosidade, recomendamos que procure os lugares que estudamos em uma destas interfaces. Pode contribuir na sua leitura de nosso trabalho. O escritor francês Michel Houellebecq, no seu livro *Map and Territory* nos provoca ao dizer que "a realidade dos mapas é mais interessante que os territórios", uma vez que as narrativas a respeito do espaço são capazes de criar interesse e interações que podem passar batidas ao navegante. Portanto, cartografias – como a que esperamos fazer aqui – são elaborações estéticas daquilo que se experimenta no território, nos lugares de poéticas políticas que pesquisamos.

É importante pensar e destacar que modelos alternativos de mapas são estudados há quase um século e que há uma perenidade de alguns pensamentos e teorias. Por outro lado, os aplicativos e interfaces individuais em dispositivos eletrônicos acessíveis a bilhões de pessoas ao redor do mundo vêm para bagunçar a estabilidade de qualquer pensamento. Como já vimos, se antes as cartografias cognitivas eram tidas como ingênuas ou superficiais, elas ganham uma roupagem mais nobre com o entendimento que ela é capaz de forjar/estabelecer um caminho do meio, híbrido, entre muitas possibilidades de mapeamento. Falando em múltiplas possibilidades, nos chama a atenção e também nos estimula pensar em uma cartografia com um caráter inacabado e processual, uma cartografia que seja mais um manual de navegação com princípios do que propriamente um retrato fixado das realidades e processos experienciados nos lugares narrados aqui.

Aqui, em termos metodológicos, tentamos estabelecer cartografias das andanças pelas cidades de Salvador e Belo Horizonte. Nosso intuito cartográfico é descrever os territórios onde o Acervo da Laje, a Casa Preta e o Sarau da Onça estão em Salvador e fazer uma revisão histórica da relação da ZAP 18, com o bairro Serrano, em Belo Horizonte. Do bairro Serrano, eu, Gustavo, mineiro nascido e criado naquela região, parto para cartografar estes outros espaços que nos interessam por suas relações de construções de poéticas com seus frequentadores, seus vizinhos, seus territórios, suas cidades.

1.5. Metodologia das andanças: Derivas, Deambulações e Errâncias

A partir de Certeau (1994), poderíamos pensar em uma 'metodologia dos pés nos chãos' ou das 'andanças'. Uma cartografia que se estabelece na prática de percorrer espaços da maneira lenta como os "homens lentos" de Milton Santos (2006) ou os "praticantes ordinários", do próprio Certeau. Uma forma de escrevinhar territórios que já não existem mais, que se dão na experiência de quem busca percorrê-los. Afinal, "os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares" (Certeau, 1994, p. 176). O

historiador francês nos diz que a motricidade dos transeuntes forma um sistema real que se dá na prática, mas sem nenhum receptáculo físico, deixando rastros efêmeros apenas. Como, portanto, seria possível pensar em uma epistemologia que dá conta dessas experiências peculiares, subjetivas, situadas nos contextos descritos aqui? Como apreender, discorrer sobre algo tão fugaz - quase como as artes performáticas [o teatro, a dança, a performance, o circo]? É, pois, o dilema, ao que nos lançamos aqui.

De saída, parece-nos importante pensar a pesquisa, ou prática dos 'pés nos chãos' para buscar **caminhos desviantes** ou **rotas alternativas** como um dispositivo ativo articulador, como uma experiência singular [no sentido de única, a cada vez que se assume uma nova rota] que pode provocar, estimular tantos vários caminhos para quem deseje 'devires nômades'. Certeau (1994) diz que são os caminhantes que atualizam os roteiros e rotas de uma cidade. São suas idas e vindas, com variações e improvisos que mudam ou deixam os elementos espaciais.

Caminhar, segundo Careri (2013), mesmo não sendo construção física de um espaço, se configura como possível transformação física do lugar e de seus possíveis significados. Em "Walkscapes: o caminhar como prática estética", o pesquisador puxa uma longa linha do tempo desde as práticas de caminhadas de grupos nômades no período neolítico e argumenta que tais práticas transformam espaços em lugares (a discussão sobre essas distinções se dará em nosso próximo capítulo). Careri diz que antes dos menires – marcos espaciais que demarcavam rotas em diferentes territórios – "a única arquitetura simbólica capaz de modificar o ambiente era o caminhar, uma ação que, simultaneamente, é ato perceptivo e ato criativo, que ao mesmo tempo é leitura e escrita do território" (CARERI, 2013, p. 51)

Praticar espaços pode nos levar a pensar nas práticas (culturais) das cidades, nas possibilidades de relação espacial que fujam àquelas mediadas e previstas pelos planos urbanísticos higienistas. A pesquisadora Paola Berenstein Jacques (2012) nos fala de uma 'errantologia', uma prática nômade de divagar e errar pela cidade, desafiando seus esquemas e mapas pré-definidos. Jacques destaca que os errantes não perambulam mais pelos campos, mas sim pelas grandes cidades, recusando o controle disciplinar dos planos modernos. Suas errâncias se configuram como uma denúncia das intervenções urbanísticas, que extirpam das grandes cidades as experiências mais subjetivas e não-controladas.

Em "Tratado de nomadologia: a máquina de guerra" (1997), Deleuze e Guattari pontuam que a 'nomadologia' é uma ciência que se aproxima mais da geografia do que da história e que se difere das narrativas hegemônicas sedentárias. Os espaços daqueles que esquadrinham o território e optam por não ficarem parados é o 'espaço liso' que é o oposto do 'espaço estriado', a cidade dos sedentários. A oposição dos

espaços de nômades e sedentários, pode ser entendida em outra chave: *Nomos x Pólis*. Segundo eles, o espaço liso seria externo às cidades. *Nomos*, portanto. E o espaço estriado, dentro da cidade, a *Pólis*.

Em “O Elogio aos Errantes”, Jacques (2012) propõe uma corruptela nessa distinção e, assim, ao invés de *Nomos* contra *Pólis*, ela traz *Nomos na Pólis*. Isso é, a lógica nômade dentro de espaços claramente estriados (Jacques, 2012, p. 35). A hipótese é de que os errantes seriam capazes de ‘alisar’ o espaço estriado da cidade com suas práticas espaciais, que são moventes. Assim, o próprio caráter de ocupação provisória dos errantes geraria movimento e não se fixaria em espaço algum. Entretanto, as narrativas de seus percursos permanecem, não se fixam. Jacques fala de uma “experiência de alisamento temporário do espaço estriado pelas errâncias” (2012, p. 36), capaz de demonstrar que os espaços lisos e estriados não devem ser entendidos apenas por sua dicotomia ou oposição simplistas. Os espaços, sim, existem em uma lógica mais complexa e temporal, com suas próprias misturas.

Ela é mais uma autora que apostará nos meios do caminho, nas áreas de contato, de mistura, de contaminação entre conceitos. Também na importância da conjugação entre tempo espaço para entender e analisar os fenômenos. A própria pensadora pontua que Deleuze e Guattari já haviam pensado na possibilidade de contaminação de seus espaços. E que nas cidades sedentárias e estriadas existe a possibilidade de um “alisamento retroativo”, que provém das teorias matemáticas de René Thom²⁰. O fluxo de ocupação das grandes cidades, com suas desigualdades, áreas consideradas nobres e outras nem tanto. Os meios do caminho, o surgimento de favelas, cortiços, o fluxo migratório - especialmente na Europa, que é de onde falam Deleuze e Guattari - são elementos para a dupla de pensadores pensar que a cidade libera espaços lisos, como um **revide** destes que são socialmente ignorados e quase invisíveis e que não são afetados pelos parâmetros de habitação ou de dinheiro.

Jacques prefere ‘**devir-nômade**’ - ao invés de **revide** nômade - dos errantes que pode ser visto nas práticas, nas narrativas errantes de músicos, atores, performers, escritores e/ou pensadores “que subvertem a ordem imposta, criando “táticas [...] [para] jogar com os acontecimentos [...] [e transformá-los] em ‘ocasiões’” (CERTEAU, 1994, p. 47). Em suas narrativas errantes, segundo Jacques (2012), é possível entender e apreender o espaço urbano de outras maneiras, “falar, ler, circular, fazer compras ou

²⁰ A ‘Teoria da Catástrofe’, de René Thom, é um exemplo raro de formulação do campo matemático que consegue dialogar e criar conexões com outros campos do conhecimento. Embora catástrofe possa sugerir algo grandioso ou até trágico, Thom, a grosso modo, entende por catástrofe, as mudanças abruptas de determinados fenômenos, por suaves variações externas. Assim, a erosão de um solo, a ebulição da água e outros fenômenos se encaixam em sua teoria. No caso, o que nos interessa e interessou a Deleuze e Guattari, é o alisamento de territórios estriados, que pode se dar, segundo a dupla de franceses, de maneira retroativa. N.A.

preparar as refeições etc.), [...] [como] vitórias do 'fraco' sobre o mais 'forte' [...], pequenos sucessos, artes de dar golpes, astúcias de 'caçadores' [...], simulações polimorfas, achados que provocam euforia" (CERTEAU, 1994, p. 47). É assim que, para Certeau, o "ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua [...]" (1994, p. 177), uma "enunciação pedestre".

Pensando com a 'errantologia' de Jacques, podemos afirmar que a experiência da ZAP 18, na periferia de Belo Horizonte, é uma forma de exploração do espaço e da cidade que extrapola meramente a alçada das artes. A relação que os artistas da ZAP 18 buscam com seu entorno traz uma dimensão social e política para a prática do espaço. No caso da Casa Preta, além do fato do espaço estar no centro de Salvador, há um histórico diferente emblemático da região onde ela se insere. Um histórico de lutas decisivo para toda a cidade. Apesar de sua importância para a independência da cidade e do Estado, a região encontra-se jogada à própria sorte, com uma crescente população em situação de rua e o aparecimento de vários focos de uso de drogas, sobretudo o crack. Além disso, são poucos os espaços culturais artísticos com trabalho permanente no bairro. Portanto, a presença de um espaço de fruição artística dá ao morador do 02 de julho e possíveis visitantes do bairro, a possibilidade de uma outra relação. Espaços como a ZAP 18 e a Casa Preta tem o potencial de fazer com que a experiência da cidade, do bairro seja menos pragmática do que o simples ir e vir. Eles conseguem criar potentes experiências subjetivas, errâncias contemporâneas. O "mesmo" pode ser dito do trabalho do Acervo da Laje e do Sarau da Onça, ambos na periferia de Salvador.

Mas deixemos para contar as histórias destes lugares depois e voltemos às ideias de Certeau. Em seu canônico livro "A Invenção do Cotidiano", ele irá dizer que o próprio caminhar parece encontrar "uma primeira definição como espaço de enunciação" (idem). Seguindo essa linha de pensamento, ele irá nos dizer de uma 'enunciação pedestre', com três características distintas da lógica espacial: o presente, o descontínuo e o fático.

As duas primeiras características estão conectadas e podem ser vistas, quase, como dois lados de uma mesma moeda. Pois, se por um lado, existe um plano urbanístico (mapas) que determina rotas e separa as pessoas e usos do espaço de maneira ordenada (calçada, faixa de pedestre, rua, bancos, áreas de lazer, praças etc.), que podemos chamar, segundo Certeau, de presente, há também um **modus descontínuo** que se vale da recriação de tais espaços de maneiras múltiplas, subjetivas, não previstas. Por exemplo, seria o caso de um lote vago que é adotado como atalho entre duas ruas, uma praça que é tomada como casa de moradores em situação de rua, o bosque de um parque, utilizado como ponto de prostituição e assim

por diante. A lógica vale também para as áreas urbanas que são abandonadas, que não cumprem nenhum papel social. Por exemplo, as praças ou áreas de convivência perto de grandes obras viárias que não são utilizadas pela população.

Portanto, o presente, na lógica das enunciações pedestres de Certeau, diz respeito às práticas dos caminhantes em atualizar rotas e caminhos de uma cidade, para além dos projetos urbanísticos. “[...] faz outras coisas com a mesma coisa e ultrapassa os limites que as determinações do objeto fixavam para o seu uso” (Certeau, 1994, p. 178). O descontínuo, é um desdobramento do presente já que a prática leva o caminhante a fazer escolhas. Estas nem sempre são lógicas, muitas vezes percorre caminhos ilícitos, proibidos ou mesmo perigosos²¹. Relega certos espaços ao esquecimento e com outros compõe “torneios espaciais raros, acidentais ou ilegítimos” (Idem, p. 178). O pensador nos fala que o presente tem um valor de verdade, enquanto o descontínuo, um valor cognitivo, da experiência pessoal descontínua e subjetiva.

A terceira característica da enunciação pedestre de Certeau, o fático, se equilibra entre duas ações, dever-fazer. Ele pode ser entendido como “uma sucessão de *topoi* fáticos” (idem, p. 179). Segundo ele, a caminhada, em seu quadro de enunciação pedestre, se aproxima novamente da enunciação linguística porque define uma relação dialógica entre dois pontos: cá e lá. Ou, um próximo e um distante. Há um **eu** que se apropria dessa linha espacial entre dois ou mais pontos e assim surge uma articulação conjuntiva e disjuntiva de lugares. Já vimos aqui, com Certeau (1994), Jacques (2014), Deleuze e Guattari (1997), a potência dessa errantologia. Parte dessa pesquisa, inclusive, se deu nessa exploração espacial **às cegas**, de um *foreusteiro* transitando por áreas de Salvador, desconhecidas por mim e até por parte da população soteropolitana. Além de serem considerados bairros distantes do centro ou da parte mais conhecida de Salvador, São João do Cabrito ou Sussuarana não são bairros turísticos [ou assim considerados], como outros da cidade. Portanto, é mais raro que haja um movimento de visitantes em seu cotidiano.

Ainda em Certeau (1994), ele disserta sobre o **memorável** que é algo que nos interessa. Segundo ele, o memorável é aquilo que se pode sonhar a respeito do lugar. Certeau nos fala de um lugar palimpsesto, sobreposto por várias cópias, imagens, “falsos” sobre a imagem original de cidade, com ou sem mapa planejado. Em tais lugares palimpsestos, a subjetividade se articula sobre a ausência da estrutura como existência e se rearticula como uma cópia, uma projeção. Certeau lança mão da teoria

²¹ No caso do Brasil, é recorrente o exemplo de práticas espaciais urbanas arriscadas, como atravessar ruas fora da faixa de pedestre, com sinais fechados ou pior, ignorar passarelas de travessia em avenidas de grande volume de trânsito, em virtude da pressa, da galhardia, da esperteza. Embora possa parecer que a subversão traga “naturalmente” poesia à uma prática desviante, ela também pode ser perigosa, render acidentes, custar vidas. N.A.

freudiana, da manipulação jubilatória, na qual o infante se "afasta" da figura materna, mas mantém um vínculo que remete e o conecta com sua mãe, através de um objeto, de algo alusivo. Isso é, o objeto guarda a relação com seu dono, no caso a mãe da criança. Certeau afirma que a manipulação jubilatória é uma "estrutura espacial original". Neste movimento, pensando na prática de cidade, ele enxerga "maneiras de passar ao outro".

[...] Essa relação da pessoa consigo mesma comanda as alterações internas do lugar (os jogos entre suas camadas) ou os desdobramentos caminheiros das histórias empilhadas num lugar (das circulações e viagens). A infância que determina as práticas do espaço desenvolve a seguir os seus efeitos, prolifera, inunda os espaços privados e públicos, desfaz as suas superfícies legíveis e cria na cidade planejada uma cidade metafórica ou em deslocamento (CERTEAU, 1994, p. 191).

A enunciação pedestre de Certeau se conecta com os fluxos e com as práticas de cidade que interessam a essa pesquisa, sobretudo, porque ela - a enunciação - nos permite pensar em fluxos e formas não planejadas, quando olhamos os esquemas dos mapas originais. Também a caminhada - segundo Certeau, ela "afirma, lança suspeita" (idem, p.179) - tem o potencial de pensar uma metodologia com os pés no chão, em movimento, malandra, vadia e vagabunda (NASCIMENTO, 2020) sem fixar pontos e apostando nos fluxos que perpassam os lugares que nos interessam, "nas ruas que riem de nós quando procuramos alguma pureza e gargalham da nossa ingenuidade quando pensamos que o paiol colonial dominou tudo. Ruas que giram nossos sentidos quando achamos que apenas é possível caminhar num outro sentido" (NASCIMENTO, 2020, p. 8)

Aproveitando a provocação do palimpsesto, poderíamos pensar nas sobreposições de narrativas e imagens, que os lugares periféricos ligados às artes estudados por nós, fazem em seu cotidiano nos bairros onde estão inseridos. Ou seja, ao invés do trabalho a partir de uma tela em branco virgem, os lugares se inserem e se valem das experiências e contextos já presentes em seus bairros. Seguindo na mesma metáfora: a partir de uma história já escrita, os lugares não buscam negá-la, mas sim conviver, compreender e, direta ou indiretamente, incidir sobre tais contextos. É importante, no entanto, sempre lembrar os limites que as iniciativas artísticas têm. Não criemos uma perigosa panaceia, na qual a arte vem para resolver todos os problemas históricos, sociais e econômicos de comunidades claramente desfavorecidas ao longo de sua existência. A grosso modo, não vamos pensar que técnicas teatrais, instrumentos musicais, pincéis e tintas, por exemplo, serão antídotos para séculos de violência institucional, desigualdades sociais e privações dos direitos mais básicos das populações periféricas.

Contudo, não é demais afirmar que tais lugares são capazes de influenciar narrativas de vidas e fabulações outras, que extrapolem o estereótipo redutor das pessoas que vivem em situações adversas nas periferias das grandes cidades brasileiras. Ainda sobre os palimpsestos, historicamente, eles foram os papiros escritos que eram raspados/apagados para uma nova escrita que se sobrepunha. No caso destes **palimpsestos periféricos**, a prática de apagamento do que estava escrito e de reescrita vem com um engajamento político e social²² que nos leva a afirmar que tais lugares estão interessados que a imagem original ou a imagem primeira, que se costuma ter de tais comunidades (aquela da precariedade e da violência, que falaremos mais vezes ainda aqui), seja borrada por narrativas mais complexas, um meio do caminho, equilibrando-se no pêndulo entre o estereótipo da privação e a aceção da arte salvadora. Qual seria, portanto, o meio do caminho entre as duas coisas? Como pensar e abordar tais práticas e lugares sem correr o risco de cair no senso comum ou em um idealismo cego? Eis a tarefa a qual nos lançamos aqui. É importante que fique destacada a nossa preferência e total inclinação para ver tais práticas e lugares como algo positivo, com potencial transformador na vida dessas pessoas. Por outro lado, também nos cabe problematizar a prática destes lugares, lançando perguntas e críticas, quando percebemos lacunas e falhas na relação que eles desejam ter com seus vizinhos e as comunidades onde estão inseridos.

Eu, Gustavo, sinto-me à vontade para avaliar algumas dessas práticas, porque venho da experiência de duas décadas em um espaço, que convive constantemente com a dificuldade de formação de público em sua vizinhança. O idealismo da arte como salvadora de problemas sociais não é verdadeiro e também esbarra na [falta de] formação de público iniciado e sensível para frequentar espaços com programação e produção artística e cultural. Isso é visível nas camadas mais abastadas e favorecidas da população brasileira, que dirá dos extratos mais pobres, que sobrevivem com as dificuldades de rotinas massacrantes: informalidade crescente, perda de direitos trabalhistas, isolamento social em bairros periféricos, transporte público ineficiente e caro, impactos diretos e indiretos da pandemia de Covid-19...

Em suma, sem querer esgotar o assunto, a prática é árdua, cotidiana e exige um trabalho de formiga, de colher o alimento sempre enquanto o clima é favorável e esperar longos invernos. A imagem da formiguinha evocada pela sigla da Teoria do Ator-rede (*Actor-network Theory - ANT*, *ant* é formiga em inglês), de Bruno Latour, serve como metáfora para um trabalho que não tem quase nada de cigarra, mas sim, muito mais, a

²² Aqui lembramos Bruno Latour para não incorrer no risco de generalizar o social dos lugares, como algo estável, constante e imutável. Mais adiante, abordaremos Latour e sua *Actor-Theory Network* de maneira mais detida. N.A.

diligência da rotina de formiga. Por fim, voltando às ideias de Certeau, é na observação de práticas microbianas, singulares e plurais que está nosso interesse. Assim, como ele, nos lançamos à tarefa de acompanhar alguns procedimentos multiformes, teimosos e resistentes que escapam à disciplina, sem ficar, contudo, fora do campo "onde se exerce, e que deveria levar a uma teoria das práticas cotidianas, do espaço vivido e de uma inquietante familiaridade da cidade" (CERTEAU, 1994, p. 175).

1.6. Cartografias artísticas: pistas para um método autoral

Atualmente o método cartográfico tem sido muito utilizado por artistas na Arte Contemporânea, não apenas, pela “maneira como organizam e apresentam seus trabalhos, mostrando não só um objeto de pesquisa, mas também o percurso, os seus desdobramentos e a possíveis redes que a ele se conectam” (MOURA; HERNANDEZ, 2012, p. 2-3), “os rastros, as trilhas, o sulcar, a marca” (BOETTCHER, 2018, p. 121), porque no mundo criativo das artes, os mapas e os processos de cartografia provaram ser material surpreendentemente fértil para expressões artísticas e intervenções sociais (COSGROVE, 2006). Fialho (2006) e Barbosa (2016) fazem coro com essa ideia. Enquanto a primeira afirma que “muitos artistas atuais se fascinaram pela riqueza formal e pelo significado social dos mapas” (FIALHO, 2006, p.9), o segundo atesta que o interesse dos artistas na cartografia estaria no seu caráter de desconstrução, do “jogo de símbolos que confunde nossas orientações e nos liberta de uma única interpretação do espaço” (BARBOSA, 2016, 144-145).

Assim sendo, vale destacar que a cartografia como método para pesquisa em artes é um vasto campo aberto para pesquisadores que nela buscam se lançar de maneira rizomática, afinal há uma infinidade de entradas e caminhos possíveis para esses processos de pesquisa e/ou criação artística. Aqui, longe de modelos – afinal, são cartografias! –, vamos destacar algumas possibilidades ricas e potentes, exemplos que devem servir como provocações, como instância da pesquisa criativa e subjetiva, feita com rigor científico e com a sensibilidade de quem se deixa levar por práticas criativas e sinestésicas.

De saída, fica evidente a aproximação das cartografias artísticas com pesquisas autoetnográficas, devido a quantidade considerável de pesquisadores em programas de pós-graduação em artes no Brasil engajados em metodologias que partem de experiências em primeira pessoa relacionadas com contextos e reflexões mais amplas. Para Thürler e Woyda (2020),

a auto-etnografia é uma abordagem à investigação e escrita que procura descrever e analisar sistematicamente a experiência pessoal (auto) a

fim de compreender a experiência cultural (etno) e tal como é expressa através da escrita, performance, ou outros meios criativos. Esta abordagem vem desafiando formas canônicas de fazer ciência e trata a investigação como um ato político, socialmente justo e consciente. Mais especificamente um investigador utiliza princípios de autobiografia e da etnografia para fazer e escrever auto-etnografia; um método que mistura os propósitos, técnicas e teorias da investigação social – principalmente a etnografia – com os propósitos, técnicas e teorias associadas à escrita de gêneros de vida, especialmente a autobiografia, memórias, e ensaio pessoal, se tornando tanto um processo como um produto. (THÜRLER, WOYDA, 2020, p. 137).

Esse parece ser o caso de Freire (2019), em “Palavra-corpo: uma cartografia fragmentária, enigmas do livro de artista na construção dos espetáculos” (2019), uma cartografia construída por processos teatrais autobiográficos: “[Para mim] A cartografia artística procura mostrar um documento pessoal dos processos que vivencio, compreendendo meu saber-fazer artístico e buscando entender essa virtualização que se insere junto ao corpo nessa re-construção do imaginário criado. Imaginário esse, compartilhado a partir do que faço e mostro, em partes, através desse corpo que se amplia nessa confluência midiática.” (FREIRE, 2019, p. 03). Freire nos diz que seu processo cartográfico se dá pela construção de um mosaico, com fragmentos, referências e partes provindas de vários lugares, registros e atravessamentos do artista que explicam a obra que está sendo produzida. Em sua cartografia, toma como referência o *blog* de sua autoria, “corpo-palavra”²³, que funciona como um caderno do artista, um diário de bordo que capta e registra suas impressões ao longo de muitos processos criativos.

Como já expusemos aqui, os aplicativos de geolocalização disponíveis nos aparelhos eletrônicos podem incidir e mudar a maneira como as pessoas se relacionam com o espaço. Memórias afetivas, referências físicas e/ou de memória se transformam, passam a ser: “em quinhentos metros, vire à direita”. Pensando nas possibilidades de utilização desses aplicativos para a criação artística, destacamos duas pesquisas. A primeira de Andres (2013), percorre a cidade de Santa Maria/RS em busca de cartografar e catalogar práticas urbanas artísticas presentes em suas caminhadas pela cidade; a segunda, de Nakano (2015), se debruça sobre as interfaces e possibilidades de interação entre usuários e a cibercartografia, argumentando que a cibercartografia passa de um esquema cartesiano para a co-criação entre usuários e dispositivos, permitindo múltiplas possibilidades. Segundo ela, a transposição do agenciamento tecnológico para uma relação criativa/subjetiva remete às derivas situacionistas de alguns artistas franceses, na década de 1960, em suas práticas insurgentes e criativas em Paris.

²³ O *blog* pode ser acessado <https://palavra-corpo.blogspot.com>

Sobre derivas, deambulações e errâncias propostas, direta ou indiretamente, na obra de vários artistas ao longo do tempo, podemos retornar às reflexões e bases históricas presentes na obra de Paola Berenstein Jacques (2012), “Elogio aos errantes”, em que a autora irá tomar três momentos distintos na história urbana de Paris para encontrar práticas de cidade desviantes, da mesma forma que observará na obra de João do Rio indícios de uma urbanidade que se sobrepunha às subjetividades de parte dos habitantes da então capital do Brasil, passando por um processo de modernização, conduzido pelo prefeito Pereira Passos.

Jacques (2008), em outra ocasião, irá discutir o termo ‘**corpografia**’ como a cartografia situada nas performances corporais dos errantes das grandes cidades, experiências corporais que influenciam a construção da cidade e vice-versa. Nas palavras da autora, “a corpografia seria uma cartografia corporal, ou seja, ela parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente” (JACQUES, 2008, p. 51), ou seja, através da corpografia, esses praticantes ordinários da cidade (CERTEAU, 1994) fabulam rotas e relações novas com o espaço.

Desse modo, a corpografia estudada por Jacques tem forte influência e interesse por interferências artísticas ocorridas em espaços não-convencionais para as artes. Também interessada nos fluxos caminhanter e desviantes que os trabalhos artísticos podem estabelecer fora dos mapas convencionais, Cunha (2016), em sua dissertação, se debruça sobre a performance “Caminhada Silenciosa”²⁴, da artista Vivian Caccuri, entendendo a potência da caminhar como ação artística.

As intervenções urbanas/performances reunidas no livro-performance “Ações”, da pesquisadora e performer Eleonora Fabião (com organização também de André Lepecki) poderiam, também, ser descritas como cartografia artística de práticas microbianas do cotidiano. No livro, vemos performances feitas, entre 2008 e 2015, em algumas cidades ao redor do mundo, em que Fabião impacta rotinas dos transeuntes, ocupantes, cidadãos. As fotografias do livro revelam que a prática de Fabião não necessita de grandes gestos ou grandes estruturas físicas, ao contrário, é na minúcia, no miúdo que se dá sua interação, sua lógica de intervenção no dia-a-dia de quem encontra nos espaços por onde passa e performa. Segundo Lopes (2021), o livro cartografa os fluxos e a efemeridade dos atos realizados por Fabião, mas, não é um mero registro dos ocorridos, a ideia de um livro-performance, seja pelos textos reflexivos

²⁴ A performance pode ser vista aqui: <https://youtu.be/Gvk0QKKwg9k>
Acesso em 25 de março de 2021.

presentes, seja pela escolha de imagens, por sua diagramação, dá ao leitor a possibilidade de interagir com a obra independente de ter ou não visto, vivenciado ou mesmo conhecer de antemão as performances da artista.

Depois dessa rápida visada de possibilidades cartográficas artísticas, arriscamos dizer que as práticas da cartografia artística são baseadas em pistas deixadas por alguns autores que romperam o entendimento da cartografia escalar dos mapas. Neste sentido, é sempre salutar recorrer às reflexões de Deleuze, Guattari e Rolnik, mas, também, de Kastrup e Passos – apenas para citar algumas trilhas que os interessados na cartografia [artística] poderiam percorrer. Por outro lado, a natureza inventiva tão cara aos processos de criação abre inúmeras possibilidades quando pensamos em cartografias artísticas. Portanto, inspirados em Kastrup e Passos, pensamos que seja possível falar em pistas para essa metodologia, que pode (e deve!) ser adaptada aos contextos, pulsões, desejos, sentimentos, preferências, questões, processos de cada pesquisador.

Marília Becker (2017) se propõe a estudar a confluência de linguagens artísticas nos *site-specifics* que interessam à sua pesquisa, também a relação criada entre obras e público, nestes lugares que não são espaços convencionais de apresentações artísticas. Becker é outra pesquisadora a falar em pistas e referências que contribuem na construção da metodologia de sua pesquisa. Mais uma vez, uma pesquisa que revela a pesquisadora em contato com aquilo que interessa, compartilhando as escolhas e caminhos com quem lê. Ela nos diz:

Assumindo o papel de cartógrafa-pesquisadora, organizo o conjunto de estudos, processos e técnicas experienciadas, no intuito de elaborar um mapa referenciado e polifônico, afinal, embora o percurso tenha sido individual, encontrei muitos companheiros nesse caminho que indicaram saídas e rotas em momentos de fadiga ou quando encontrava-me perdida no espaço (BECKER, 2017, p. 15).

O mapa polifônico mencionado por Becker é atravessado por epistemologias que extrapolam o campo das artes. Nesse sentido, a errância ao lado de autores diversos, como Deleuze, Guattari e Milton Santos estabelece uma narrativa multidisciplinar que enriquece seu trabalho e denota para outra pista importante que notamos em nossa busca pelas cartografias artísticas, qual seja, a possibilidade de estabelecer elos entre diversos campos dos saberes.

1.7. Princípios para a navegação

O mapa é uma ilusão de espaço geométrico, dócil, imutável. É uma fotografia do passado. Por vezes, de um passado remoto, deixado de lado. Por vezes (muitas vezes!) trata-se de um projeto político que busca impor limites, fronteiras artificiais que regulam e dizem quem é parte daquele recorte cultural, territorial e quem não é. Aqui, propomos a prática territorial inspirada em uma cartografia com os pés. Inspirados pelas práticas de outros tempos - sobretudo, aquelas relatadas por Jacques (2012), desenvolvemos aqui uma '**metodologia das andanças**'. Com os pés no chão, percorremos territórios de Salvador e Belo Horizonte na tentativa de trazer à tona as pulsões e encontros que atravessam os lugares que nos interessam.

Se concordarmos com Claude Eveno, que "a personalidade de uma cidade não é adquirida pela autoafirmação endógena, mas, gradualmente moldada por acidentes, oportunidades sucessivas e momentos propícios, através de encontros, visitas e viagens" (EVENO, 2001, p. 38), podemos pensar na ideia de uma metodologia das andanças, forjada por narrativas de corpo presente, situadas no tempo, buscando dialogar diretamente com as vicissitudes inerentes ao que vivemos durante a cartografia, o contrário do mapa tradicional. Por exemplo, é impossível ignorar o que ocorreu entre 2019 e 2022, com as consequências da pandemia de Sars-Cov-2, no Brasil e no mundo.

Para compor nosso mosaico metodológico, lançamos mão de ferramentas e tecnologias de outros campos do conhecimento de maneira bastante intuitiva. Não significa, é bom que se diga, uma metodologia casuística ou oportunista. Oportunista, talvez, se pensarmos que aproveitamos as potencialidades de outros campos para ecoar nossos pensamentos e pulgas atrás da orelha. "Existem tantas cartografias possíveis, quanto campos a serem cartografados" (FILHO e TETI, 2013, p. 46).

Por fim, quisemos dizer até aqui, que os mapas tem sido classificados, ao menos, de duas formas: eles poderiam limitar a nossa visão do mundo ou expandi-la. Da primeira forma, o mapa seria considerado apenas como uma ferramenta para reduzir o mundo; da segunda, uma ferramenta que se abre e cria novas potencialidades de mundo, expandem e revelam a qualidade performativa da cartografia, ou seja, ressignificam os mapas, agora, capazes de criar uma visão expandida do mundo, tanto no leitor do mapa como no seu criador.

Experiências ancoradas no real, pois, foi o que tentamos desenvolver em nossas incursões pelos lugares que interessam à nossa pesquisa. As escolhas feitas neste transcurso foram uma tentativa de abordar a Casa Preta, o Acervo da Laje, o Sarau da Onça e a ZAP 18 a partir de sua complexidade e sua unicidade. Procuramos

aproximações, pontos em comum, mas investimos em um olhar encantado com cada um destes espaços e as relações estabelecidas ali. Sabemos que a aplicação de um método é uma tarefa pessoal, da mesma forma, sabemos que o método certo é aquele que corresponde a ambos contextos, da investigação e do investigador que a conduz, por isso a cartografia não deve ser entendida como uma postura para todos os que procuram e para todos os objetos. Nossa intenção aqui foi a de apresentar uma possibilidade de entendimento da cartografia que, outros pesquisadores, certamente, fariam de forma diferente. Nós mesmos faríamos de forma diferente em outro contexto, em um tempo-espaço diferente. Entendemos que a visão panorâmica do mapa é uma possibilidade de entrada para quem deseja ter uma ideia mais genérica dos lugares que nos interessam, mas, insistimos, contudo, que a experiência das andanças pelos territórios é ferramenta metodológica potente, porque possibilita uma experiência de campo encarnada em Exu, compartilhando com os outros (...), fazendo a vida acontecer nas encruzilhadas e de modo espiral (BENY, 2021, p. 131), olhando nos olhos das pessoas, sentindo os odores e calores proporcionados pela experiência territorial. Experiências ancoradas no real, através de aproximações, pontos em comum, investimentos no olhar encantado com cada um dos vãos das cidades, cantados nas vitrines buarquenas. De um modo geral, o que sugerimos é que você se perca, se encontre, navegue pelos lugares e volte a se perder.

Capítulo 2:

Lugar[es] de poéticas políticas²⁵

Como seria possível pensar em ‘lugares de poéticas políticas próprias’? Do que estamos falando quando propomos essa junção de substantivos e optamos por falar da experiência de lugares que produzem, abrigam e compartilham experiências de fruição, troca, criação artísticas e convívio social para o público e também para artistas? Despretensiosamente (ou não), a nossa tarefa nas próximas páginas é dar conta dessa locução substantiva que parece nos ajudar a entender melhor o que acontece nestes diferentes ambientes estudados por nós: Acervo da Laje, Casa Preta, Sarau da Onça e ZAP 18. Mas não apenas neles. Entendemos que a categoria ‘Lugar de Poéticas Políticas Próprias’ pode ser útil ao analisar outras experiências artísticas em outros contextos, mas por escolhas feitas no transcurso da pesquisa, optamos por estes lugares aqui apresentados, debatidos, problematizados.

De maneira objetiva, nossa opção é desmembrar a locução ‘lugar de poéticas políticas’ e investir na discussão dos termos **lugar**, **poética** e **política**. Portanto, ao falar de tais elementos próprios à ZAP 18, ao Sarau da Onça, ao Acervo da Laje ou à Casa Preta, desejamos destacar suas particularidades e potencialidades próprias, não como algo cristalizado, parado no tempo, mas como elementos que nos permitiram identificar a presença daquilo que guia nossa pesquisa. Também de outros elementos e fatores que não estavam planejados *a priori*, afinal, como falamos no capítulo 1, é fundamental que o cartógrafo esteja aberto ao campo e ao que vai se revelando de suas incursões, sem fórmulas e ideias preconcebidas.

Dito isso, já sabemos que mesmo nessa tentativa de conceituação isolada, incorremos no risco de nos deixarmos levar por associações das três palavras. De saída, é importante que se diga que não será possível esgotar as possibilidades e seguir todos os rastros que palavras tão abrangentes e importantes nos dão. Ainda que nossa revisão bibliográfica dos três termos possa parecer insuficiente ou tímida, o que nos interessa é tentar, à nossa maneira, criar e fortalecer o elo entre os três termos, sem,

²⁵ Em minha dissertação de mestrado “Práticas Horizontais: a relação do grupo ZAP 18 com o bairro Serrano” (2018), eu usava o termo Lugares de Poéticas Políticas **Próprias**. Próprias entrava no nome sem querer trazer uma visada essencialista, determinando de maneira unilateral e/ou assertiva o que pertence ou não a estes lugares e suas poéticas políticas. Tratava-se de uma forma de apontar processos de construção do sensível compartilhado, comum que se dá nos espaços que interessavam à pesquisa. Porém, após a banca de qualificação do processo de doutoramento, onde a visada essencialista foi apontada como risco, decidi retirar o ‘próprias’ da locução substantiva deixando o termo mais livre para possíveis associações e usos, nos aproximando assim [como gosto de acreditar] de uma prática mais rizomática. N.A.

de forma alguma, nos arrogar a um termo definitivo, um conceito fechado. Estávamos [estamos] tateando uma cartografia que se deu na prática, na sobreposição de possibilidades e narrativas que a pesquisa foi nos pedindo.

É fundamental que nosso leitor entenda que as relações criadas aqui dizem respeito a esse devir-pesquisa, às trajetórias escolhidas por nós para tentarmos discutir os tais 'lugares de poéticas políticas'. Enfim, inspirados pelas provocações da Teoria de Ator-Rede (2012), de Latour, chegamos a esse texto final com mais perguntas e pontas soltas do que respostas. Latour nos diz que sua teoria é uma metodologia "de formiga míope, viciada em trabalho, farejadora de trilhas" (Latour, 2012, p. 11). Portanto, nos lançamos nesse incansável exercício de juntar pequenas partes ao longo do caminho para tentar compor um quadro mais amplo, complexo e, certamente, lacunar.

2.1. Lugar: tempo, espaço

"Cada lugar é, ao mesmo tempo, objeto de uma razão global e de uma razão local, convivendo dialeticamente" (Santos, 2006, p. 273).

Pelo ramo da geografia humana, o lugar é o eixo da existência humana, é onde se vive as experiências mais significativas e também as banais: entre o uso e o consumo, o habitar e o viver, o trabalho e o lazer. O lugar é, pois, o centro de significados que se relaciona com o espaço. Pelo viés da geografia radical-crítica, o conceito de lugar se equilibra na balança entre o local e global, entre o fragmento e a globalização. Milton Santos (2006) nos lembra que, ao contrário da narrativa hegemônica única da globalização, o mundo é feito de múltiplas possibilidades que se concretizam por variáveis muito específicas de um determinado tempo e espaço. Embora a ordem global tente ditar um padrão racional unívoco sobre nossas vidas, as pessoas e os lugares reagem/respondem com sua própria racionalidade. Enquanto existem as escalas superiores e externas, na ordem global, há a escala do cotidiano, na ordem local, marcadas pela copresença, a vizinhança, a intimidade, a emoção, a cooperação e a socialização com base na contiguidade. A citação de Milton Santos, posta na epígrafe que dá início a esse item, nos servirá como estrela guia nos lembrando, quase como um mantra, do caminho que escolhemos seguir e das coisas que optamos por observar nos quatro lugares presentes nesta pesquisa.

Um dos autores basilares para as discussões acerca do espaço é o francês Henri Lefebvre. Atento aos processos de espetacularização²⁶ da cidade com grandes obras

²⁶ Os situacionistas se reúnem, em Paris dos anos 1950 e 1960, como um movimento crítico a onda urbanista no pós-guerra. Eles eram, sobretudo, contrários à esterilização causada por uma ideia de cidade-espetáculo. Os situacionistas tiveram papel fundamental nas manifestações de

que alteravam as dinâmicas sociais do centro de Paris, no século XX, Lefebvre dará grande contribuição na reflexão entre espaços e seus ocupantes. Em “A Produção do Espaço” (2006), ele discorrerá sobre a teoria do espaço social, destacando que não lhe interessa pensar apenas no conjunto de coisas que venham a compor o espaço. Ao contrário, prefere pensar nas tensões, fluxos e pulsões existentes entre espaços e as racionalidades (sujeitos) presentes no processo de constituição do espaço, simbólico e material. Segundo o autor, há duas ordens presentes em sua teoria de produção do espaço: **ordem distante x ordem próxima**. A primeira está ligada aos planos, ideias e projeções que o Estado faz em relação ao espaço, em conexão direta com interesses mercantis, burgueses, comerciais, como ele próprio testemunhou na capital francesa em diferentes momentos, no século passado. Já a ordem próxima é a interação microbiana que se dá na rotina, nos vínculos sociais que são feitos por diferentes motivos no espaço e com o espaço. O próprio Lefebvre pondera que não se tratam de ordens puras. Elas estão sujeitas aos atravessamentos, contaminações e influências uma da outra. A ordem distante gera produtos, enquanto a ordem próxima pensa em obras. Para Lima (2012), entre produto e obra, o espaço social se constitui

[...] na tensão gerada pelo encontro das diferentes relações sociais – de ordem próxima e ordem distante – que se articulam, ao invés de se oporem, no processo de produção do espaço, consolidado no diálogo constante e não consensual, no qual se afirmam simultaneamente lógicas distintas (LIMA, 2012, p. 33-34).

Lefebvre é um pensador marxista que identificava a importância do urbanismo para a expansão e aprofundamento dos processos de exploração do capitalismo no século XX. Os processos de urbanização de Paris desde meados do século XIX, com Napoleão e o Barão de Haussmann, segundo ele, indicavam o interesse das elites econômicas em moldar a cidade. Para isso, era fundamental mover os bairros mais pobres e cortiços da região central da capital francesa para longe. Assim, abria-se espaço para que as grandes obras construíssem um novo paradigma urbano para o mundo ocidental. Assim surge a mitologia da Paris monumental, com grandes obras e largos bulevares, a **Cidade Luz**, marco da modernidade europeia. A lógica da dupla Haussmann/Bonaparte era investir também em uma cidade mais segura, seguindo o panóptico de Bertham que já vimos aqui, quando todo o centro da cidade é claramente

maio de 1968. Para a Internacional Situacionista (IS) [publicação lançada entre 1958 e 1969], havia uma cultura que promovia a espetacularização da(s) cidade(s) e anestesava, assim, a participação popular. Para eles o antídoto para tal inércia seria a participação ativa em todos os campos da vida social, especialmente a cultura. As questões urbanas se mostravam de grande importância para os situacionistas porque eles acreditavam no meio urbano como terreno de ação, de novas formas de intervenção contra a monotonia, a falta de paixão da vida moderna cotidiana. Tal visão crítica situacionista segue pertinente, até hoje, pois a marca das grandes cidades e dos projetos urbanísticos é uma grande não participação dos indivíduos. N.A.

marcado por espaços amplos e abertos, fáceis de serem observados e difíceis de ser invadidos. A estratégia alguns anos depois é posta em xeque, quando excluídos e deslocados, os trabalhadores do subúrbio se organizam para contra-atacar com a Comuna de Paris, de 1871, uma reação direta aos processos de gentrificação²⁷ propostos pelas reformas urbanas de anos anteriores.

Hoje, pode parecer banal pensar que as construtoras e o mercado de imóveis movimentem um capital milionário nas grandes cidades, mas a primazia desse movimento é a Paris de Haussmann e Napoleão. Para citar mais um exemplo, são as grandes obras de expansão do cinturão urbano de Paris que incendiam os movimentos de maio de 1968. Obviamente não apenas, mas a questão urbana estava posta e gerava conflitos. Neste contexto, “O direito à cidade”, obra canônica e possivelmente mais conhecida de Lefebvre, ecoava os anseios de uma juventude que não se via representada pelos poderosos que tomavam decisões em Paris e na França. Por coincidência (ou não), sua primeira edição é justamente em 1968. Lefebvre é o primeiro a articular questões/noções espaciais com uma visada social [de classe e política]. Sua teoria torna-se popular para a intelectualidade francesa quando parecia conveniente tensionar esses dois pólos. “Para Henri Lefebvre, o debate acerca do urbano, como de outras temáticas, não deixou de ser indissociável de um combate pela emancipação tanto coletiva como individual” (BUSQUET & GARNIER, 2011, p. 42)²⁸.

Contudo, nos anos seguintes - segundo Busquet e Garnier pontuam - os jovens contestadores da *Pequeña Burguesía Intelectual* (PBI), excluídos das decisões políticas pelos governos de ascendência autoritária tanto na França como em outros países europeus, encontram em Lefebvre e sua obra mais uma força de ressonância e reverberação. Porém, com o tempo, os jovens envelhecem e os ideais de transformação são assimilados em planos de carreira. Aqueles que estavam alijados, passam a ser incorporados à máquina e, conseqüentemente, a postura crítica é substituída por caminhos do meio, conciliações e capitulações. Reformismos, não revoluções. Assim, o pensamento crítico radical à urbanização capitalista, de autores como Lefebvre, não combinava mais com o espírito dessa nova [outra] conjuntura. Assim, o pensamento de Lefebvre sai de moda. Pior, passa a ser lido como velho e ultrapassado, como marco temporal de algo que já tinha passado.

Para mais, a partir de meados dos 1970, há uma guinada do urbanismo francês para conceitos micros em detrimento de noções macro. *A Politique de la Ville* tenta impor

²⁷ Há muito outros fatores que levam à eclosão da Comuna de Paris. Como não é objeto de nossa pesquisa, optamos por não nos aprofundar na discussão. N.A.

²⁸ “Para Henri Lefebvre, el debate acerca de lo urbano, como de otras temáticas, no dejó de ser indisociable de un combate por la emancipación tanto colectiva como individual”. Tradução nossa.

um padrão apolítico nos projetos e visões de mundo, docilizando conflitos e centrando seus interesses em questões de ordem prática. Depois da leitura de Lefebvre e vários dos autores e leitores influenciados por sua obra soa incongruente a ideia de que seja possível pensar em um urbanismo alheio às questões sociais, econômicas e históricas de onde quer que seja. Busquet e Garnier também expõe outra incongruência da visada micro do urbanismo: em um mundo pretensamente, cada vez mais, globalizado/padronizado, o olhar umbiguista prefere ignorar contextos complexos e se concentrar nas minúcias e nos detalhes descontextualizados. A adesão a este tipo de pensamento foi paulatinamente colocando a obra de Lefebvre em uma prateleira menos acessível do conhecimento e das inquietações referentes aos processos sociais da urbanização [francesa]. Assim, se deu durante quase três décadas (meados dos anos 1970 até o fim do século passado).

Deste modo, a tonalidade crítica da investigação urbana a respeito do capitalismo se desvaneceu pouco a pouco em proveito de um enfoque 'pseudo desideologizado' dos fenômenos sócio-espaciais, cuja neutralidade postulada garantiria sua 'cientificidade'. Como se os debates dos 'problemas urbanos' não mesclassem de um modo inextricável ciência e ideologia (ainda que seja apenas pela escolha das noções ou dos conceitos utilizados, por não falar das temáticas e problemáticas) e como se, de uma maneira geral, as ciências sociais não estivessem impregnadas por pressupostos, ou mesmo por preconceitos, científico, filosófico ou político. (BUSQUET & GARNIER, 2011, p. 44)²⁹

Contudo, os autores dizem que há um novo interesse pelo pensamento crítico radical de Lefebvre a partir da primeira década dos anos 2000. Busquet e Garnier não sabem precisar os motivos. Sejam eles: sair da docilidade letárgica de um urbanismo desengajado, ou refletir sobre os impactos sentidos nos grandes centros europeus com movimentos de imigração, crescente pobreza e impacto no Estado de bem-estar social ou mesmo novos ciclos de desgaste e crise do capitalismo. Seja apenas um ou todos combinados, os pesquisadores percebem um renovado interesse pela obra de Lefebvre. Vejamos porquê.

O interesse ganha frescor na aproximação da geografia com o pensamento de Lefebvre, sobretudo com autores não-franceses, como: David Harvey, Edward Soja, Don Mitchell e Neil Smith, que se centram suas reflexões nas desigualdades sociais que ocorrem no espaço, as segregações, as dimensões classistas da urbanização e do

²⁹ De este modo, la tonalidad crítica de la investigación urbana respecto al capitalismo se desvaneció poco a poco en provecho de un enfoque 'pseudo-desideologizado' de los fenómenos socio-espaciales, cuya neutralidad postulada garantizaría su 'cientificidad'. Como si los debates acerca de los 'problemas urbanos' no mezclasen de un modo inextricable ciencia e ideología (aunque sólo sea por la elección de las nociones o de los conceptos utilizados, por no hablar de las temáticas y problemáticas) y como si, de una manera más general, las ciencias sociales no estuviesen impregnadas por presupuestos, o incluso por prejuicios, de orden científico, filosófico o político (Weber, 1921)! Tradução nossa.

urbanismo, a espacialidade dos conflitos sociais, a cidade como lugar e suporte da reprodução das relações de produção. Por outro lado, numa perspectiva interseccional, os legatários de Lefebvre, segundo Judith Halberstam (2005) falham ao não incorporar questões de identidade de gênero, na discussão contemporânea de cidade, capitalismo e explorações decorrentes do sistema. Para mais, Halberstam também percebe uma predominância de uma lógica massiva de globalização em detrimento às opções locais comunitárias. Como se Harvey e Fredric Jameson [autores citados por ela] passassem sempre pela beleza e inovação de formulações e resistências micro para sempre chegar à univocidade esmagadora da Globalização como fenômeno de um capitalismo contemporâneo inevitável e voraz. De toda forma, embora extremamente importantes e provocativas, deixaremos às ideias de Halberstam de lado, por hora, para não nos perdermos [demais] em nosso devir-pesquisa.

O pensamento de Lefebvre se aproxima das ideias de Milton Santos em relação às zonas luminosas e opacas dos grandes centros urbanos. De forma semelhante, Santos (2006) irá nos dizer que o Estado projeta áreas que merecem ser destacadas – iluminadas, pois – em detrimento de outras que estão relegadas ao esquecimento, à negligência e às sombras. Uma vez que o movimento de lançar luz sobre algumas regiões da cidade é calcado, sobretudo, em interesses excludentes é possível dizer que há um movimento complementar e/ou antagônico: para que haja áreas iluminadas, outras devem permanecer opacas. Os processos de gentrificação, requalificação, restauração [não importa o nome] estão aí pra mostrar justamente a força excludente “da força da grana que ergue e destrói coisas belas” (VELOSO, 1978). E, embora a obra de Santos seja constituída de várias oposições entre seus conceitos³⁰, na atualidade, é mister pensar nos meios dos caminhos, nas possibilidades de sombreamentos em áreas luminosas e vice-versa. Santos também irá pensar sobre a força da “**cultura de baixo**”, marcada pelas horizontalidades e laços mais fraternais. Discutiremos ao longo de toda essa tese, essa premissa do encontro e do acolhimento nos lugares que guiam essa pesquisa.

Voltando à teoria de construção do espaço social, Lefebvre (2006) elenca três possibilidades para o *espaço*: 1. espaço percebido ou prática do espaço; 2. espaço concebido ou representação do espaço; 3. espaço vivido ou espaço da representação. Destarte, ele aponta que a trinca espacial se estrutura como tal para fugir da cilada

³⁰ Não se trata obviamente de uma crítica vazia ao pensamento de Milton Santos, um dos grandes pesquisadores brasileiros. Acredito ser importante ler os autores à luz do seu tempo e trazê-los para discussões contemporâneas. A obra de Santos tem enorme resiliência e foi bastante útil e inspiradora para nossa pesquisa. Para citar algumas dessas oposições, além de áreas iluminadas x áreas opacas, temos ainda horizontalidades x verticalidades, lugar x paisagem, cultura de cima x cultura de baixo e muitas outras. N.A.

antagônica de dois conceitos apenas que se opõem de maneira transversal irreconciliável e excludente. Lefebvre diz que para compreender o espaço em três momentos é importante destacar sua relação com o corpo, pois o corpo é o que se relaciona diretamente com o espaço e suas construções, concepções etc. Novamente, assim com as ordens próximas e distantes, ele destaca que os três momentos do espaço são transitórios e permitem que a experiência espacial seja atravessada por todos eles. Não se deve pensar a triplicidade como um modelo abstrato, porque "é imprescindível que o vivido, o concebido, o percebido sejam reunidos, de modo que o 'sujeito', o membro de determinado grupo social, possa passar de um ao outro sem aí se perder" (Lefebvre, 2006, p. 68). Aqui, certamente, seus pensamentos se aproximam de nossa tentativa de dar complexidade às lógicas espaciais, buscando entendê-las e não fixá-las.

Lefebvre irá puxar uma história da arquitetura ocidental judaico-cristã para argumentar que os espaços de representação tendem a condicionar a representação do espaço, uma vez que ele impõe uma forma de conceber as edificações que compõem o espaço comum. A partir daí, a prática do espaço (percebido) se condiciona a essa ambiência. Porém, a relação do praticante com os espaços (da representação) não é restrita à sua concepção física. Como vimos em nossa metodologia dos 'pés no chão', Certeau (1994) irá falar das possibilidades de desvios nesse caminho. Uma forma de burlar os esquemas pré-concebidos com rotas alternativas. Sendo assim, é possível (re)afirmar que o espaço condiciona os praticantes, mas é uma via de mão dupla, pois também os praticantes incidem sobre o espaço.

Os espaços de representação (vividos) são carregados de imaginação e simbolismos - individuais e coletivos - que são relativos e estão em constante transformação. A característica simbólica dos espaços vividos, segundo Lefebvre, evoca outras epistemologias, como a etnografia, a antropologia, a história, a psicanálise, entre outras. Contudo, tais estudos são limitadores, pois ignoram ou se esquecem de confrontar representações dos espaços que coexistem. E assim, negligenciam práticas espaciais (espaço percebido) diversas. Tal forma de pensar se alinha com o que Doreen Massey chama de "histórias enterradas" (2008), quando ela expõe que o mundo é feito de narrativas diversas, que estão acontecendo simultaneamente. Lefebvre também destaca a relação do espaço de representação com o tempo, pois ele se atrela às memórias mais subjetivas, como no trecho abaixo:

O espaço de representação se vê, se fala; ele tem um núcleo ou centro afetivo, o ego, a cama, o quarto, a moradia ou a casa; - a praça, a igreja, o cemitério. Ele contém os lugares da paixão e da ação, os das situações vividas, portanto, implica imediatamente o tempo. De sorte que ele pode receber diversas qualificações: o direcional, o situacional,

o relacional, porque ele é essencialmente qualitativo, fluído, dinamizado (Lefebvre, 2006, p. 70).

Os corpos que habitam e dão vida aos espaços tendem a ser esquecidos ou colocados em segundo plano por pensamentos geográficos mais verticais, menos situados e menos relacionados. Ribeiro (2002) – dialogando com Milton Santos - nos diz que o verdadeiro valor do espaço é quando este é praticado. Da mesma forma, Certeau (1994) destaca que os praticantes são responsáveis por atualizar os esquemas e mapas das cidades. À sua maneira, Lefebvre (2006), Santos (2006), Massey (2008), Ribeiro (2002) e Certeau (1994) – para citar alguns, apenas – se colocam em uma linhagem que entendem o lugar (espaço) como uma construção provisória atravessada pelo tempo – e também pelos corpos, subjetividades, intempéries, contextos econômicos e históricos e muitos outros. Os contextos nos quais cada autor concebe seus pensamentos espaciais também nos dão a dica da complexidade da temática e de como não só lugar, espaço e território são atravessados pelo tempo, como também a obra destes autores estão sujeitas a essas "externalidades".

Caminhar por diferentes lugares de Salvador e Belo Horizonte nos deu [dá] a dimensão prática das ideias destes autores, pois foi possível observar essa pulsão de vida que todos eles abordam. Os lugares como construções ao longo do tempo em conexão direta com o uso que deles se faz. A vida vivida nos lugares que guiam essa pesquisa extrapola suas paredes e muros. Os lugares são vórtices que emanam força, que não apenas dão, mas recebem de seus interlocutores, de seu público, de seus artistas. São lugares de confluência, de encontro, de levante, de *happening*, de performatividade. São lugares de troca.

2.2. Histórias coetâneas: práticas microbianas.

A discussão sobre espaço-lugar ganha contornos interessantes ao visitarmos o livro “Pelo Espaço”, da geógrafa inglesa Doreen Massey. Nele, a autora propõe uma visada mais complexa, histórica e contemporânea dos termos e tenta contribuir, mesmo que de maneira não-definitiva, na discussão dos termos **espaço, lugar e território** e vários outros que se desdobram a partir da noção espacial vinda da geografia e de outras ciências humanas. Para Massey (2008, p. 15), “[...] o espaço é uma dimensão implícita que molda nossas cosmologias estruturantes”. Ele é, pois, responsável por modular nossas compreensões de mundo, nossa relação com o outro, a forma que fazemos política. Ele também afeta a forma como entendemos e vemos a globalização e praticamos um sentido de lugar. Ela nos diz que se o tempo é considerado a dimensão da mudança, o espaço, então, pode ser considerado a dimensão do social: de coexistir com o outro, na contemporaneidade.

Massey abre *Pelo Espaço* com três proposições para pensarmos sobre espaço e lugar: A 1ª proposição é que, ao contrário da narrativa unívoca, da história dos ganhadores que costumamos ver, os lugares são construídos simultaneamente, isto é, a história de uma região, cidade, país não se encontra congelada, plasmada porque não recebeu atenção de outros líderes mundiais, conquistadores, pesquisadores, turistas. Haja visto os exemplos de cidades e povos mais bem estruturados nas Américas³¹ do que capitais europeias, quando os colonizadores chegaram, no século XVI, por exemplo. Quijano (2014) pondera que a modernidade [europeia] se esforçou bastante [e foi exitosa, é a verdade] em desarticular todos os saberes, crenças e tecnologias dos povos originários, na América Latina³². Além disso, criou uma escala evolutiva na qual o horizonte, a linha de chegada pretendida, para os países do **Novo Mundo**, deveria ser o modelo europeu de desenvolvimento. Massey nos fala, portanto, de histórias coetâneas. Práticas ignoradas que – nem por isso – deixam de existir. Práticas microbianas, “microsistemas particulares e fugidios” (Marquez, 2009) que se organizam, tomam corpo e ganham força mesmo em ambientes de privações históricas. Podemos pensar nas periferias do mundo, mas também nas periferias das grandes cidades. Como São João do Cabrito, Sussuarana e Serrano.

A 2ª, seguindo a lógica de quebra da narrativa única, Massey irá contestar que a globalização seja um fenômeno inevitável, que cria uma escala temporal quando os países menos globalizados (subdesenvolvidos) estão em uma escala de desenvolvimento para chegar ao nível dos países do Norte. A pesquisadora destaca que, dessa forma, a história desses lugares [e países] é deixada de lado, por uma lógica perversa de entrar na fila da história. Ela provoca: "e se recusássemos a narrativa única? E se, optássemos por uma multiplicidade de tempos e espaços?" (2008, p. 24). A resposta para essa indagação lega um caminho bastante rico e interessante para uma série de pesquisadores que fazem projeções e se valem, principalmente, de opções metodológicas mais próximas de suas realidades. É o caso, por exemplo, da professora universitária Sílvia Rivera Cusincaqui (2018) que investe na história oral, com seus

³¹ O uso dos termos *pré-colombianos* e *América*, que são naturalizados e amplamente difundidos acriticamente nos livros didáticos de História - por exemplo, diz muito do tanto que a narrativa única ainda povoa nossas mentes e narrativas. N.A.

³² Segundo Quijano, a situação se agrava, uma vez que existe uma elite cooptada nos países do Sul, que se preocupa muito mais em dar satisfações aos interesses estrangeiros do que aos seus países. Tal construção é histórica e tem peculiaridades em cada país colonizado, mas em linhas gerais, é comum a todos o fato de uma elite firmar parcerias com os “antigos colonizadores” (aspas aqui por entender, como Quijano, que o processo de colonização não se interrompeu) em detrimento dos interesses de sua própria população. No Brasil, todos os movimentos considerados de ruptura (as diversas inconfidências ou conjurações, a independência, a proclamação da república) foram na realidade arranjos para manter a mesma elite econômica no poder, com algumas alterações apenas. N.A.

alunos bolivianos, quando ela percebe que o dispositivo da escrita inibe o fluxo narrativos das histórias que eles trazem consigo, de suas raízes hereditárias.

A 3ª pista tem a ver com o lugar, tido como um *éden da identidade*, resguardado dos avanços do capital e da globalização. Massey pontua que, com esse pensamento, surgiram vários movimentos nacionalistas europeus a partir de 1980. Já nos anos 2000, com o fluxo migratório de países em guerra, a narrativa xenófoba e nacionalista ganha intensidade em países europeus que abrem as portas para os refugiados da Síria, do Iraque, da Eritreia, do Afeganistão, por exemplo. Massey nos diz, no entanto, que o lugar é essencialmente ambíguo e que qualificá-lo nesta nostalgia purista acaba por provocar diretamente o antagonismo com o espaço, que por sua vez, é tido como o oposto: universal, generalista, globalizado, alienante e homogêneo. Massey, mais uma vez, nos provoca: "[...] E se recusarmos essa distinção, por mais sedutora que pareça, entre lugar (como sentido, vivido e cotidiano) e espaço (como o quê? o exterior? o abstrato? O *sem* significação?)" (Massey, 2008, p. 25)

Segundo Massey, o espaço é inacabado e sobre ele se equilibram e influem diversos fatores temporais, naturais, econômicos, políticos. Massey nos diz que o espaço pode ser político a partir dos usos que se faz dele, tanto para as políticas inclusivas, como as excludentes. Isso fica bem claro nas reformas urbanas que vemos em algumas cidades ao longo da História: mais uma vez, a Paris do Barão de Haussmann, do século XIX; a reforma urbana de Pereira Passos no Rio de Janeiro, a partir de 1902 e o projeto de revitalização (gentrificação) do centro histórico de Salvador, a partir da década de 1990 servem de exemplo. "A espacialidade pode ser, também, desde o princípio, integrante da constituição dessas próprias identidades, incluindo as subjetividades políticas" (Massey, 2008, p. 30).

Ainda sobre noções de lugar, espaço, tempo e outros fatores, temos o ensaio *Contra o Espaço: lugar, movimento, conhecimento*, de Tim Gold (2015), onde o autor faz importantes considerações sobre a necessidade de habitação do lugar estudado, o que nos ajuda a reverberar a prática da cartografia como metodologia de pesquisa. Mas antes, na passagem abaixo, ele reflete sobre a dita característica vazia do espaço, como algo ocupado e não habitado.

A vida, de acordo com esta lógica, é reduzida a uma propriedade interna de coisas que *ocupam* o mundo, mas, estritamente falando, não o *habitam*. Um mundo que seja ocupado, mas não habitado, que está cheio de coisas existentes, em vez de tecido a partir dos fios do seu devir, é um mundo de espaços (INGOLD, 2015, p. 215).

Por outro lado, o pesquisador prefere pensar nos lugares em outros termos, como uma forte característica **performativa**³³. Ingold usa o verbo **peregrinar** para evidenciar uma experiência corporificada de movimento de deslocamento. Ele nos diz que sua objeção à ideia esquemática de que o espaço contém o lugar é por acreditar que "[...] vidas são vividas não dentro de lugares, mas através, em torno, para e de lugares, de e para locais em outros lugares" (p. 219). Para Ingold, a vida não é situada, mas situante, ela se desdobra em caminhos e trilhas deixadas pelos seus praticantes. Os nós são os pontos de convergência, de encontro, de comunhão entre esses múltiplos caminhos individuais. Quanto mais essas linhas vitais se entrelaçam, maior é a densidade do nó. (INGOLD, 2015, p. 219).

Lugares, então, são como nós e os fios a partir dos quais são atados, são as linhas de **peregrinação**, delineados pelo movimento, e não pelos limites exteriores a ele. Ainda sobre os lugares, o pesquisador estabelece uma interessante distinção entre habitantes e moradores. Segundo ele, habitar é não se fixar, é ter uma perspectiva panorâmica, ao longo de. Já morar é ocupar, é fixar-se. Há no princípio da peregrinação de Ingold uma forte proximidade com as práticas de cidade vistas em outros autores que também interessam à nossa pesquisa, como as “deambulações, derivas e devires” estudadas por Paola Jacques (2008) ou a ideia de “mapa como relato” presente na obra da pesquisadora Renata Marquez (2014). A questão espacial, na atualidade, ganha discussões engajadas em um pensamento de espaço que seja mais subjetivo, “espaço produzido” (Lefebvre, 2006), forjado em contextos específicos com durações variadas. Como logo veremos, espaços em movimento, onde a relação tempo-espaço é fundamental.

Retomando o ponto em que Massey fala sobre a globalização e a possibilidade de pensar em outras formas de organização que extrapolem sua lógica, chegamos ao pensamento de Milton Santos sobre o assunto. Nele, o geógrafo propõe três possibilidades³⁴: a globalização como fábula, a globalização como perversidade e a

³³ Aqui reverberando o pensamento de Richard Schechner, estudado por Josette Féral, pensamos o performar como ação ou tomada de ação. Vidas que estão sempre em movimento de um lugar a outro. Féral, em seu “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo” (2009) faz uma rápida revisão do termo performance no meio artístico e resgata os pensamentos de Schechner a respeito do assunto. Ela irá nos dizer que o termo aparece na obra do pesquisador americano a partir do livro “The End of Humanism”, de 1982 e outras duas obras mais recentes que se seguiram “Teoria da Performance” (2003) e “Estudos performativos: uma introdução” (2002). Segundo Féral, em sua obra, o pesquisador relaciona a performance com ações e práticas muito abrangentes, que vão das artes rituais tradicionais, passando pelas práticas esportivas, até chegar na polissemia das artes contemporâneas. Um problema, segundo ela, já que sua abrangência não permite aprofundar na discussão. N.A.

³⁴ “Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal” (2008) é uma das últimas obras de Milton Santos a serem publicadas antes de sua morte. É curioso notar que ele consegue estabelecer novas bases para seu pensamento, pois ao invés de trabalhar nas suas tradicionais ambivalências (espaço opaco x espaço iluminado; cultura de cima x cultura de baixo;

globalização como possibilidade ou mudança. A primeira mostra a globalização como esse fenômeno de proporções globais com sua capacidade de diluir fronteiras e oferecer aos cidadãos do mundo mobilidade infinita. Além de pulverização de fronteiras, velocidade para ir e vir e mercado internacional livre, com compra e venda de produtos importados, *commodities*, cripto moedas e capital financeiro. A segunda se debruça sobre o que a globalização representa para os mais pobres, para a classe trabalhadora, mas também para os que estão à margem do mercado de trabalho e consumo: mais-valia internacional com precarização das condições de trabalho, que se tornam análogas à escravidão em muitos casos. E a terceira – e mais importante, na nossa opinião – a globalização como possibilidade de construção de irmandade entre povos em lutas parelhas e o uso da tecnologia como possibilidade de produção de conteúdos para derrubada da “**narrativa única**”, como nos fala Massey (2008).

É importante pensar que para além de um contraponto conceitual à onda totalizante e homogeneizadora da globalização, o lugar pode ser uma forma de resistência prática aos mecanismos históricos e hegemônicos de dominação (Santos, 2006). Não se trata apenas de uma questão empírica ou teórica, a luta para preservar seus lugares e sua cultura é, para alguns indivíduos, uma questão de sobrevivência. Pensando o lugar como o equilíbrio entre o global e o local, faço um esforço de aproximação entre coletivo (social) e individual. Isso é, o lugar possibilitaria a mediação e convivência entre anseios pessoais particulares e objetivos coletivos mais abrangentes. Assim, podemos pensar o trabalho desenvolvido pelos lugares que interessam a essa pesquisa: Acervo da Laje, Casa Preta, Sarau da Onça e ZAP 18, em seus respectivos territórios e contextos.

E como **são/estão** os lugares que pesquisamos?

É possível determinar sua abrangência e força somente com a descrição de sua arquitetura ou da região onde estão inseridos? Acreditamos que não, afinal ecoamos o pensamento lefebvriano da produção do espaço entre coisas e sujeitos [corpos]. De toda forma, é na confluência dos diversos elementos que constituem esses lugares que podemos ter uma ideia mais complexa de sua constituição e atuação. Pois bem, vamos tentar descrever um a um. Lembrando que não há desejo e/ou garantia de precisão nestas descrições.

Como dito anteriormente, a ZAP 18 é o desdobramento de um outro coletivo artístico, nascido na década de 1980: Cia. Sonho & Drama. Não ter um espaço próprio para abrigar suas criações, materiais de cena e sua produção foi uma das constantes

verticalidades x horizontalidades, entre tantas outras), ele busca configurar uma trinca, o que, de alguma forma, podemos pensar que desestabiliza os tipos "puros" que se apresentam quando ele apenas compara duas coisas, como opostas. N.A.

mais incômodas na trajetória do grupo, desde o início de seus trabalhos. Durante anos, o grupo perambulou por diversos espaços, salas, salões emprestados e/ou cedidos³⁵. O desfecho invariável era o mesmo: depois de algum tempo, a companhia se via novamente desabrigada. A decisão de mudar de nome foi marcada sobremaneira pela possibilidade real da construção de uma casa própria, em um lote cedido por comodato pela família Falabella, no bairro Serrano. Assim, começaram as obras, assim a *ZAP 18* finca seus alicerces na periferia de Belo Horizonte. Casa própria e nome novo.

Com uma estrutura industrial pré-moldada, o galpão tem 240 metros quadrados. Um grande salão livre com pé direito de 5m e uma estrutura administrativa nos fundos, com dois pequenos banheiros, um escritório, um camarim e uma cozinha. Sobre eles, um mezanino, onde guardamos materiais de cena: figurinos, objetos, cenários e equipamentos. Temos um ipê branco plantando logo à frente do galpão e ao fundo, um pequeno jardim com pés de mexerica e outras plantas. O espaço é multiuso e foi pensado para abrigar propostas artísticas diversas. Assim, as arquibancadas são móveis e podem ser montadas de várias maneiras: a tradicional relação frontal (palco italiano), passarela, semi-arena, arena etc. Ao longo dos mais de 20 anos do grupo e do espaço, as condições técnicas foram se aprimorando. Investimos em novos equipamentos e em melhorias na estrutura física do galpão.

Para além de sua estrutura física, a *ZAP 18* busca uma relação de enraizamento na região, com práticas que se retroalimentam baseadas em um tripé: 1. escola livre de artes (teatro, principalmente); 2. coletivo teatral, com produções e espetáculos, e; 3. lugar cultural alternativo que abriga espetáculos dos próprios artistas e outros. A prática do grupo nos mostra, ao longo dos anos, que a adesão do público tende a ser maior quando há equilíbrio entre as três frentes do trabalho.

No caso do *Acervo da Laje*, a Casa I é a extensão da moradia pessoal de José Eduardo Santos. Ali, ele começou a organizar aquilo que lhe era importante e que se constituiu nas primeiras obras do Acervo. Em minha primeira visita à casa, ainda em 2019, me chamou a atenção a quantidade de coisas reunidas ali de uma maneira, digamos, caótica. Era um verdadeiro amontoado de coisas. Se a Casa I do Acervo foi invadida pelos artefatos encontrados nas andanças de Vilma e José Eduardo, a Casa II já é fruto de planejamento mais meticuloso de ambos. Há obras dispostas nos seus dois pavimentos, mas o que mais chama a atenção é o espaço livre com cadeiras, cozinha, varanda para serem ocupados. A Casa segue a lógica de exposição, mas deseja

³⁵ A dissertação de Cida Falabella narra com bastante detalhes a trajetória da Cia. Sonho & Drama, em meio ao teatro produzido em Belo Horizonte, desde a década de 1980. ROCHA, Maria Aparecida Vilhena Falabella. *De Sonho & Drama a ZAP 18: a construção de uma identidade*. Dissertação de Mestrado, EBA-UFMG, 2006. N.A.

também proporcionar um tempo mais lento e contemplativo dentro de um ambiente que seja doméstico, familiar e aconchegante. Mais uma vez, uma desconstrução do que se costuma ver de espaço expositivo, geralmente feitos para as pessoas observarem de pé, em silêncio, de passagem, sem permanecer e, sobretudo, sem conversar a respeito do que veem e sentem. Há uma grande quantidade de plantas, algumas com poderes medicinais, azulejos de várias partes do Brasil e do mundo e outros artefatos decorativos. É comum o Acervo receber alunos da Escola de Arquitetura da UFBA, artistas audiovisuais interessados nas narrativas do espaço e do subúrbio que lá exibem seus trabalhos, também alunos das escolas públicas da região em atividades específicas. O mais interessante é quando esses públicos coabitam o espaço, criando uma sociabilidade mediada pelo lugar, que seria difícil de ocorrer em outras situações cotidianas.

José E. Santos (2019) explica que dentro da funcionalidade e da rotina de uma casa é possível contemplar a beleza e guardar memórias. "A ideia é ocupar esses espaços dialogando com as obras, porque a obra diz muito o que ela quer. Nós obedecemos", pontua ele. Assim como a ZAP 18 surge uma tríade: **Casa-museu-escola**, que se equilibra entre o cotidiano, a beleza e o aprendizado; a fruição estética, a memória do subúrbio e o legado para as gerações futuras. "A gente quer mostrar, para as pessoas, a materialidade da memória porque geralmente nas periferias você não tem equipamentos de memória. E mesmo no centro, os espaços são – digamos – fechados", (Ibidem).

Outro nó importante da prática do lugar é proporcionar aos visitantes o contato com um contexto social de Salvador pouco conhecido. É um roteiro peculiar [pouco provável] ir ao Acervo da Laje se pensarmos que Salvador tem uma grande capacidade de atração de turistas por suas festas populares e belezas naturais. Para Vilma e José Eduardo, é fundamental que os estrangeiros se percam nas proximidades de São João do Cabrito para conhecer o subúrbio e o contexto socioeconômico do Acervo da Laje. É um movimento de **orientar-desorientar-reorientar** como nos fala Paola Jacques (2014). Além disso, ele destaca que é importante pensar que o bairro [a região] está no lugar e vice-versa. Isso é, os processos, contextos do subúrbio ferroviário de Salvador perpassam aquele lugar. "É importante que o visitante perceba que nós não somos um gueto, um oásis em meio ao caos do subúrbio. A gente pertence à cidade, pertencemos ao bairro. A experiência de memória é do território" (SANTOS, 2019).

A Casa Preta, como dito na introdução desta tese, é um casarão antigo do Centro Histórico de Salvador. Conversando com os artistas que a ocupam, eles estimam que a

construção tenha cerca de 100 ou 150 anos de vida. É uma casa grande imponente, que ficou bastante tempo fechada. Uma constante nessa região de Salvador. Os imóveis tombados como patrimônio histórico da cidade exigem cuidados e, conseqüentemente, que seus donos façam manutenções dentro de parâmetros específicos. Não custa barato e vários imóveis são largados à própria sorte, talvez na expectativa de que eles venham a ruir e, na seqüência, seja possível construir uma nova edificação no terreno³⁶.

No primeiro andar da casa, o Vilavox fez uma reforma bastante radical e conseguiu deixar o vão livre para receber mais pessoas e propostas cênicas que demandam maior espaço. A sala, com 60 metros quadrados, leva o nome de Ivana Chastinet, artista baiana de teatro e performance, falecida em 2017³⁷. O subsolo da Casa é ocupado pelo Grupo Aldeia, como já sabemos. No segundo andar está o Ateliê Cenográfica Maurício Pedrosa e também a Bogum Ambiente Criativo. E no terceiro andar, um sótão, onde há um teatro de bolso, com 20 lugares, com estrutura de iluminação. Há um pequeno terraço descoberto de onde é possível ver a Igreja e Convento de Santa Tereza, ver e ouvir o barulho da Baía de Todos os Santos tão próxima dali. Aos poucos, os ocupantes da Casa vão melhorando sua estrutura. Muito já foi feito e, aparentemente, ainda há muito mais o que fazer. Uma espécie de trabalho ininterrupto de manutenção e melhorias. Como se tratam de coletivos artísticos que acessam verbas públicas destinadas à cultura, é possível sondar que a grana é pouca para fazer a reforma que a Casa Preta demanda para o tipo de uso almejado por seus ocupantes. Apesar disso, paulatinamente, as melhorias vão ocorrendo e há uma espécie de *work in progress* para aqueles que frequentam o lugar e podem acompanhar sua evolução. Um espaço que vai se moldando aos poucos, aos olhos de quem tem a oportunidade de visita-lo várias vezes ao longo dos tempos.

Diferente dos três outros lugares, o Sarau da Onça não é dono do lugar que ocupa em Sussuarana. Conforme já foi dito, trata-se de um espaço cedido pela igreja católica. Ainda que promovam quinzenalmente os encontros no lugar há mais de uma década, como não são proprietários, o sarau, às vezes, fica com cara de ser sempre o visitante do lugar, passageiro, temporão. Por outro lado, como o trabalho capitaneado

³⁶ Por se tratar de uma discussão complexa e que nos demandaria bastante fôlego, não entraremos nos pormenores ligados à preservação de imóveis tombados pelo Patrimônio Histórico. O próprio Instituto do Patrimônio Histórico (IPHAN) possui inúmeras publicações que se propõem a essas e outras discussões correlatas. N.A.

³⁷ Segundo Gordo Neto, a homenagem é em virtude da atuação de Ivana como moradora e ativista do bairro 02 de julho, em Salvador. “Ivana é uma figura muito importante para essa comunidade”, pontua Neto (2020). N.A.

por Sandro Sussuarana, Evanílson Alves, Daiane Oliveira, Diego França e Ray Alcides, é baseado na palavra e na performance de muitos rimadores, isso lhes dá mobilidade para estar em mais lugares, integrar-se a diferentes programações. Assim, já participaram de algumas feiras literárias na capital baiana e outras cidades. Em entrevista (2020), Sandro fala que a ideia é “sempre transformar a partir da poesia. Sair diferente daquele que entrou”. Se comparado com os demais três espaços estudados aqui, é possível afirmar, que o Sarau da Onça – até por demandar uma estrutura de realização mais simples – é o que menos se fixou e consegue estabelecer relações mais fluídas, quiçá rizomáticas. Explora outros territórios, cria relações potentes e temporárias, mas retorna para seu espaço emprestado. O acordo com a igreja é longo, mas não é possível afirmar que eles gozam de uma relação perene onde ocupam.



Imagem 03 _ Sandro Sussuarana em ação no Sarau da Onça (2019). Imagem: Arquivo pessoal

Diário 03 _ Salvador:

Sussuarana, 20 de outubro de 2019.

Na estação Lapa, no centro de Salvador, é possível pegar ônibus para várias partes da cidade. Além disso, há a integração com o metrô. Como já dito,

a quantidade de trabalhadores informais na capital baiana supera a média brasileira e isso fica bastante evidente nas plataformas de embarque da Lapa. Há uma enorme quantidade de ambulantes vendendo toda sorte de coisas, dos picolés "de qualidade, embalados, por apenas 1 real", água mineral, até escovas de dente e carregadores para aparelhos celular. É recorrente também ver jovens entrando nos coletivos com caixas de som portáteis e improvisando versos ao som de uma batida de base. Depois passam o tradicional chapéu popularizado pelos artistas de teatro de rua. Os poetas do busão fazem o corre com sua criatividade, com seus versos e tentam levar alguns trocados para fortalecer o dia-a-dia precário da maior parte da população da cidade.

Felipe Ferreira é um desses. Jovem, negro, com os cabelos trançados e pontas descoloridas. Ele tem um jeito de rimar bastante peculiar pela intensidade e pela velocidade que consegue empenhar em seus versos. Na plataforma de embarque da estação Lapa já o vi algumas vezes conversando com seus pares, enquanto eu esperava minha condução. Felipe me chamou a

atenção na terceira vez que estive no Sarau da Onça. Lá estava ele com uma camiseta preta dos Racionais MCs, com uma foto do grupo e **Vida Loka**, escrito logo abaixo. Em mais uma disputa de Slam, no Sarau da Onça, ele faz uma homenagem a sua mãe, o que me faz lembrar a grande quantidade de mães solteiras nas periferias das grandes cidades, geralmente lidando com a gravidez muito jovens, antes dos 20 anos de idade. Mulheres que se equilibram entre o serviço doméstico, ganhar a vida e criar a família sem o pai das crianças. Os versos de Felipe, que garantiram sua vitória na disputa, eram assim:

Nem um litro de mertiolate pode curar essa ferida.

Às vezes, ela me batia quando eu procurava briga.

Hoje eu que peço desculpas pelas besteiras cometidas, porque só ficou pior quando eu comecei a apanhar pra vida.

De ferida em ferida, acho que já estou me acostumando, mas a coragem de minha mãe eu ainda sigo admirando.

Mãe solteira e guerreira, grávida com 17 anos.

De tanto ela ser guerreira, acho que dentro das minhas veias corre um sangue espartano.

Isso não é que ela sinta orgulho e todas as minhas palavras, porque essa poesia nem foi escrita, é uma carta psicografada (FERREIRA, 2019).

O corpo negro jovem periférico de Felipe pode nos dar pistas para entender o contexto de Novo Horizonte (Sussuarana) e sua população. Felipe tenta construir sua trajetória para além do que se espera ou daquilo que se reserva à população periférica de Salvador. Com os altos índices de informalidade na cidade (e posteriormente com a crise econômica e desemprego causados pela pandemia de Covid-19 no Brasil), suas opções, podem ser limitadas: algum subemprego vendendo qualquer coisa, seja na Praia da Barra ou dentro dos coletivos; ou ainda se envolver com possíveis atividades criminosas, o que leva geralmente a desfechos trágicos. Portanto, ainda que precariamente, se colocar como um poeta e se lançar diariamente na luta para conseguir alguns trocados nos coletivos, é uma espécie de subversão do que se esperaria

de um jovem periférico. Via de regra, não deveríamos esperar poesia de lugares tão precarizados como a periferia de Salvador, não é mesmo? Sua gente à margem, ao menos uma parte dela, resiste às opressões diárias que colocam suas vidas e saúde em risco. Talvez pareça exagerado ou pessimista por demais colocar minha percepção nestes termos, mas a realidade cotidiana destes espaços se impõe, mostrando altos índices (por parte de bandidos e policiais também) de mortalidade, baixos índices de desenvolvimento humano e escolaridade. Portanto, é rimando que os jovens periféricos do Sarau podem vislumbrar [**fabular**, como nos diz Milton Santos] uma saída que não seja aquela que a sociedade desigual, opressora, colonial reserva para esses corpos negros.

2.3. Periferia é periferia (em qualquer lugar)³⁸

A homogeneização da sociedade capitalista chega aos bairros afastados com força, já que nesses lugares, a negação de alguns direitos pode fazer a vida ser ainda mais previsível e sem graça. A falta de estrutura de serviços públicos, de opções de lazer e ócio podem fazer da periferia apenas um bairro dormitório, onde os cidadãos passam o tempo que dispõe em casa. Cansada pela rotina ou intimidada demais por uma noção de violência onipresente, entre outras coisas, uma parte da população periférica não tende a buscar lugares de sociabilidade alternativos em suas comunidades, criando laços mais duradouros com seus iguais. É importante frisar que o ciclo alvissareiro da economia brasileira do início dos anos 2000, com políticas públicas para consumo das populações mais pobres e periféricas, criou uma espécie de *self-made-man*³⁹ da periferia, que ansiava por uma melhoria de vida apenas pelo consumo: grandes TVs de plasma, automóveis, casa ou apartamento próprios, eletrodomésticos e uma série de outros produtos tiveram seus valores reduzidos e se encaixaram no dia-a-dia de uma população que nunca teve chance de gozar dessas maravilhas do consumo.

Mas a melhoria de vida, na verdade, foi apenas uma oportunidade para o consumo, aumentando os lucros das indústrias e principalmente dos bancos, que financiavam tal aquecimento da economia. Ele, o consumo, por si, projetava uma imagem bem-sucedida individual (individualizante) de famílias periféricas, que passaram a se considerar boas demais para viver nas bordas da cidade. Não é certamente o caso massivo de todas as famílias, mas muitas esperaram a vida melhorar para comprar casas em áreas mais nobres. Alguns dos bairros considerados melhores estão na própria periferia, vizinhos dos bairros que serão deixados para trás. Em Belo Horizonte, por exemplo, bairros como Castelo, Buritis, Coração Eucarístico, União, Cidade Nova são exemplos de bairros dos novos ricos. Em Salvador, a expansão da cidade em direção a sua porção norte, com as obras do metrô e da avenida Paralela

³⁸ Esse título é uma citação de uma das faixas de “Sobrevivendo no Inferno”, dos Racionais MCs. Lançado em 1997, o álbum deu projeção nacional ao grupo de rap formado por Mano Brown, Ice Blue, KL Jay e Eddi Rock. Na referida faixa, há a participação do rapper Gog, veterano da cena hip hop de Brasília, mais especificamente na Ceilândia. Ademais, aqui a visada que generaliza as periferias é apenas uma aproximação para começar a discussão e descrever os elementos presentes em nossas incursões pelos lugares que motivam essa pesquisa. Não se trata, sem dúvida, de generalização. N.A.

³⁹ A mitologia do “homem que se fez” remonta à lógica do capitalismo americano, onde se crê ser possível subir na vida, por meio de sua tenacidade, disciplina e empenho para o trabalho. É uma narrativa absolutamente individualizante, despolitizada, que busca incitar a competição entre iguais. É um discurso que também atenta para as organizações de classe, porque se os homens (e mulheres) devem competir entre si, eles não irão se associar para requerer melhores condições de modo coletivo. Qualquer semelhança com o que se chama hoje de **meritocracia** não é mera coincidência. N.A.

criaram fenômeno semelhante. Na paisagem que corre pela janela do metrô, é possível ver as desigualdades sociais, entre comunidades periféricas, grandes prédios, conjuntos habitacionais para diversos orçamentos familiares, novos shopping centers e hipermercados.

A fase dourada do consumo logo passou e legou a essas populações, desemprego e queda de renda. E, paralelo a isso, a **meritocracia**, como opção de ascensão social, tem pouca correspondência com a realidade dos povos periféricos. Assim, seria mais realista pensar e apontar iniciativas que tentam driblar o discurso e a sina de precariedade que costumeiramente é associada às periferias. A médio e longo prazos, é o trabalho de construção sensível, por meio, sobretudo, das expressões artísticas (artes visuais, teatro, literatura e música) que pode se transformar em uma tecnologia, uma sabedoria dos que "vem de baixo" – como nos fala Milton Santos (2006, p. 222) –, para pensar e criar novas formas de ser e estar em um mundo tão desigual. Os lugares aqui abordados, cada um à sua maneira, buscam interações com seu público e vizinhos que rompam com as lógicas verticais que são praticadas nas hierarquias sociais e econômicas consolidadas em sociedades capitalistas, em países como o Brasil. De maneiras bem distintas, com funcionamentos bastante específicos, os quatro lugares conseguem se inserir na rotina dos bairros onde estão para criar ruídos, brechas, lacunas nas estruturas para fabular, imaginar novos mundos e, conseqüentemente, novas relações sociais que não sejam - e isso é importante - baseadas no dinheiro.

Diário 04 _ Salvador: S.J. do Cabrito, 22 de novembro de 2021.

É tarde de sexta-feira, em Calçada, região de forte comércio na

cidade baixa de Salvador. Ali, além das lojas que vendem toda sorte de produto: eletrodomésticos, calçados, roupas, utensílios de cozinha, há os trabalhadores ambulantes informais⁴⁰

⁴⁰ Segundo a Síntese de Indicadores Sociais do IBGE, de 2020, a capital baiana está acima da média nacional de trabalhadores informais, com 42,4% da sua mão-de-obra fora do mercado formal. Segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (Pnad), também do IBGE, 39,6% dos trabalhadores brasileiros estão na informalidade. O livro *Trajetórias da Informalidade do Brasil Contemporâneo*, de 2021, da Fundação Perseu Abramo, traça perfis de diversos trabalhadores informais no país.

Fontes: correio24horas.com.br/noticia/nid/424-dos-trabalhadores-de-salvador-estao-na-informalidade-diz-ibge/

<https://www.redebrasilatual.com.br/trabalho/2021/07/tortuosas-trajetorias-do-trabalho-informal-no-brasil/>

em suas barracas vendendo frutas, pastéis, sonhos fritos, balas, doces, cachorro quente e tudo que se possa imaginar. Para olhos desatentos e afoitos, pode parecer caótico (e talvez seja, de fato), mas ali, como nos diz Ingold (2015), tudo é **lastro**. As interações no tempo e espaço entre comerciantes, ambulantes, pedestres, consumidores, moradores em situação de rua, entre muitos, parecem ter uma dinâmica própria. O ambiente sonoro, extremamente poluído, é marcado por autofalantes anunciando preços baixos [em volume alto, altíssimo], músicas que fazem sucesso no verão soteropolitano e o ritmo acelerado dos veículos que se deslocam na Avenida Jequitaia, principal via de acesso da Cidade Baixa. A excitação polifônica poderia inspirar pressa, porém não. Como um olhar mais detido, é possível ver que os atores/agentes desse ambiente estão situados em um ritmo próprio de vida. Um ritmo lento, que se prolonga no tempo. Na longa jornada de trabalho, nas relações de compra e venda que ali se dão.

Estou acompanhado de Iuri, amigo paraibano e colega da UFBA, a

quem vou apresentar o Acervo da Laje, aguardamos na parada de ônibus, sob forte calor. Naquela parte da cidade, há duas opções de transporte: o trem do subúrbio que parte da estação Calçada e algumas poucas linhas de ônibus que chegam a São João do Cabrito. Optamos pelo ônibus, porque o próximo trem demoraria, mas o ônibus também não vem e o trem passa a ser opção. Sem querer romantizar a precariedade do serviço de transporte público por demais, mas até a espera prolongada nos proporciona esse ritmo dos “homens lentos” de que nos fala Milton Santos. Na plataforma de embarque chama a atenção os alto-falantes que tocam MPB: Maria Bethânia, Ivan Lins, Nelson Gonçalves... ali o pagode não tem espaço.

Uma viagem no trem do subúrbio dá várias pistas das muitas contradições de Salvador, ou de uma parte da cidade. Os vagões imundos, caindo aos pedaços, com algumas portas que mal fecham, as paredes cobertas por pichações e grafites e os assentos em estado precário. Por outro lado, a viagem custa apenas R\$ 0,50 e, por esse valor, todos parecem

satisfeitos/resignados com o transporte que dispõem. Além disso, o trem corre pelos trilhos à beira da Baía de Todos os Santos. A paisagem é belíssima, mas expõe também outras tantas contradições de uma cidade tão grande e tão desigual. São inúmeras casas irregulares ao longo da linha do trem. Muitas despejam sua rede de esgoto na água translúcida do mar azul. Descemos na estação Itacaranha, após uma breve caminhada de 500 metros, chegamos a Casa 2 do Acervo da Laje e lá encontramos José Eduardo, Vilma e mais outros tantos visitantes.

A programação “Partilhas Transatlânticas” reúne artistas, arquitetos, estudantes e afins para compartilhar experiências e olhares sobre as periferias, sejam elas onde forem. A cabo-verdiana Patti Anahory e o baiano Lucas Ribeiro são os dois convidados. Respectivamente, apresentam seus filmes, “Storia[na] Lugar” e “Vapor SubUrbano”⁴¹. Sem desprezar a importância da fala da estrangeira, é o curta metragem que Ribeiro apresenta (no qual é responsável

pela fotografia e produção) que mais me chama a atenção, justamente por fazer conexão com a experiência que acabáramos de ter. O filme propõe uma visada histórica sobre o trem do subúrbio e as histórias esquecidas dos seus muitos frequentadores. Entre a nostalgia e a precariedade dos trens. É importante destacar, para quem não conhece o transporte, duas coisas: 1. O trem existe desde 1861 e já fez um trajeto bem mais longo, indo até cidades do Recôncavo Baiano. Em sua versão mais recente, tinha 10 estações entre Calçada e Paripe; 2. Em 15 de fevereiro de 2021, o trem do subúrbio teve suas atividades encerradas, já que há um projeto em andamento na cidade para construção de um moderno VLT (Veículo Leve sobre Trilhos), que irá substituir o trem do subúrbio ferroviário. A promessa é aumentar o alcance do veículo, conectando-o com outras estações e até com a região metropolitana de Salvador.

O progresso, no entanto, não é unanimidade entre os moradores de São João do Cabrito. Mesmo com a possível melhoria, os hoje 50 centavos cobrados

⁴¹ Para ter uma noção imagética interessante do subúrbio ferroviário de Salvador e também para conferir o relato tocante e emocionado de José Eduardo Santos, que menciona logo adiante, é possível ver o curta Trem SubUrbano aqui: https://youtu.be/d-HqACkHr_g Acesso em 02. 11. 2021.

deverão aumentar com a inauguração de um transporte mais moderno. Tudo isso, sem mencionar os impactos sociais, com moradores removidos de suas casas. De tal forma, os deslocamentos da população do subúrbio para o centro da cidade de Salvador ficarão mais onerosos. Muitas pessoas fazem o trajeto

até a estação na Calçada e seguem caminhando até o centro histórico, cerca de 3 ou 4 quilômetros, para economizar a passagem de ônibus, que custa 4,40 reais. O metrô da cidade custa 4,10 e a tendência é que o preço do VLT siga essa tarifa.



Imagem 04 _ Casa 2 do Acervo da Laje (2019). Imagem: arquivo pessoal

Uma pesquisa⁴² realizada pelo Bakó Escritório Público de Engenharia e Arquitetura da UFBA, junto com o Ministério Público Estadual da Bahia e Tec&Mob revela detalhes do usuário médio do Trem do Subúrbio. Segundo o estudo, 42% dos usuários do modal

ganham menos de um quarto de um salário mínimo e estão abaixo da linha da pobreza. Além disso, 90% dos usuários são negros, 80% chegam à estação caminhando e outros 70% consideram deixar de usar o transporte ou reduzir consideravelmente o número

⁴² Fonte: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/apos-mais-de-160-anos-trem-do-suburbio-encerra-atividades-usuarios-se-despedem/> Acesso em 02.11.2021.

de viagens, caso o aumento seja conforme o esperado.

No filme “Trem SubUrbano”, José Eduardo Santos, do Acervo da Laje, quebrando qualquer narrativa idealizadora do trem como refúgio de memória, desabafa de maneira emocionada

A gente é tratado feito barata, feito rato, feito lixo. Pegue o trem de manhã para você ver! Aquelas pessoas ... aí é que tu descobre o Brasil, cara. Darcy Ribeiro tinha uma frase que é ‘o Brasil é um moinho de moer gente’. Mas que gente? Essa gente, negra periférica, cujos corpos vão ser violados sempre e cujas trajetórias serão

invisibilizadas sempre. E que sempre será tratada como sub-raça, como sub-cidadãos.

As assertivas de Zé Eduardo, no entanto, vão além do pessimismo ou da raiva, o trabalho que ele, junto com Vilma e outras parceiros, desenvolve pode ser entendido como forma de resistência ou ainda como formulação de novas epistemologias, novos formatos de pensamento em torno dos lugares artísticos e sua interação com as comunidades vizinhas ou mesmo com a cidade, como um todo.

Construir pensamentos, conhecimentos e culturas fora dos rigores totalitários e parâmetros da agenda colonial que descredibilizava “inúmeras formas de existência e de saber” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 11), sobretudo da ciência convencional que “passou a acreditar que o método científico, formulado pelos pais da ciência moderna (Copérnico, Galileu, Bacon, Kleper, Descartes e Newton) poderia resolver todos os problemas humanos e estabelecer a saúde, a paz e a felicidade no planeta Terra” (ALVERENGA, PHILLIPPI JR, 2011, p. 10) , é o que sempre fizeram os povos em sua constante prática de vida. Afinal, a vida humana também é construir campos simbólicos diversos que condizem e convivem com os lugares onde as pessoas compartilham o comum, seja um lugar físico, seja uma cultura ancestral, seja uma combinação de elementos endógenos e exógenos que influenciam e formam suas práticas e seus saberes. Nestes lugares compartilhados de construção do simbólico, a política é uma prática diluída no cotidiano, nas ações microbianas que dão sentido e contribuem para uma construção coletiva, reverberando as ideias que já expusemos acima quando falamos o equilíbrio bivalente do lugar: entre o micro e macro e daí por diante. Diversos autores decoloniais e pós-coloniais se debruçam sobre culturas, conhecimentos e epistemologias que não eram lembradas para além do exotismo primitivo. Desde os que bebem de fontes europeias e tentam criar linhas de pensamento a partir delas, passando

por aqueles que se valem das estruturas acadêmicas para desenvolver saberes outros e novas formas de abordagem, até outros que não estabelecem nenhuma relação com o conhecimento acadêmico.

A lista é longa e a leitura de alguns destes autores nos levou a pensar o quanto a cartografia seria, também, uma metodologia criativa. Na certa, não se trata de ignorar autores, formas de pesquisar e pensamentos que podem nos dar pistas importantes, sobretudo, atalhos para não nos perdermos demais em ruas sem saída. Por outro lado, a prática de **estar perdido** é uma forma de se pesquisar também que demonstra uma metodologia, talvez, mais humana e menos assertiva – se é que poderíamos colocar as duas coisas em polos opostos. Nossa ‘metodologia com os pés no chão’, como dito aqui mais de uma vez, foi buscar em autores, de diversos campos dos saberes, a provocação e a possibilidade de construção de formas de pesquisar que sejam intrínsecas à pesquisa, de modo que ela só foi possível porque foi realizada em determinado tempo-espaço e também porque contou com as experiências acumuladas minhas [Gustavo] e de meu orientador [Djalma Thürler], bem como de todos que nos serviram de interlocução para tentar entender as tais ‘poéticas políticas’ dos lugares escolhidos por nós, de maneira intuitiva e aleatória (palavras que não costumam render boas pesquisas no fabulário das ciências positivistas). Voltando às leituras e inspirações para nossa jornada, no campo dos pensamentos e epistemologias decoloniais ou pós-coloniais, temos: Gayatri Spivak, Sílvia Cusicanqui, Aníbal Quijano, Grada Kilomba, Nego Bispo, Edward Said, Silviano Santiago, Hommi Bhabha e diversos outros autores que buscaram em suas pesquisas e/ou práticas de vida destacar os conhecimentos que não cabem ou que não habitam os tradicionais cânones da academia.

Uma vez que acreditamos em uma metodologia das andanças, de exploração espacial dos lugares que nos interessam, mas não apenas eles, como também seu entorno e as relações que se dão ali, mediadas por estes lugares e suas poéticas, a ideia de um conhecimento longitudinal formulado por peregrinações, andanças pelo campo de interesse, como nos diz Ingold (2015) é bastante rica para nossa pesquisa. Como pesquisadores, desejamos que nossa experiência de campo não se dê de maneira vertical, ignorando os fluxos e contextos diversos de tais lugares. Mas é certo – e reconhecemos isso de saída – que nossa experiência nesses lugares será diferente de quem os vive na rotina de uma vida. Ainda assim, acreditamos que a imersão, a ‘descrição densa’ e os dispositivos de análise que aqui usamos sejam capazes de mostrar a complexidade (e também as falhas) de nosso devir-pesquisa.

Os quatro espaços que são estudados por nós fazem essa travessia de destacar o trabalho que desenvolvem nestes lugares atípicos, criando um **Terceiro Espaço**, como nos fala Bhabha, um simulacro, um entre. Isso é, um lugar que não é a periferia

das privações, mas tampouco se espelha nos espaços culturais consagrados da cultura brasileira. É, portanto, uma fusão entre as duas coisas, produzindo uma terceira. José Eduardo, do Acervo da Laje, costuma dizer que o trabalho do espaço é abrir os olhos para a beleza que existe no subúrbio ferroviário da cidade de Salvador. Eu ousaria até dizer, aproveitando o pensamento dele, que o trabalho de espaços como o Acervo é despertar para a formulação estética, em territórios [lugares] onde isso era até então improvável e até desafiador. É fazer com que o morador de São João do Cabrito acesse um repertório estético sensível que lhe permita há médio prazo dominar e entender linguagens artísticas na dança, no teatro, nas artes visuais, na música, no cinema, na poesia e quaisquer outras expressões artísticas que se apresentem para ele, seja na porta da sua casa ou em um teatro no centro de Salvador.

2.4. O lugar não se fixa: lugares e sua natureza furtiva

Voltando novamente às ideias de Doreen Massey (2008) a respeito do lugar, talvez o aspecto que mais nos chame a atenção seja quando ela destaca seu caráter elusivo. Vale destacar a criatividade da autora para os neologismos que perpassam todo o livro “Pelo Espaço”. Ela usa a expressão *elusiveness* para designar essa característica elusiva, furtiva do lugar, com o sufixo *ness* que dá ao adjetivo uma característica mais ativa. Antes disso, no entanto, ela destaca ainda a lógica escalar nas relações entre espaço e lugar. Sua lógica inverte o que pensa a maioria, isto é, o espaço é simultaneidade de “estórias-até-então” (2008, p. 190). Lugares contém espaços e não o contrário. Assim, lugares são coleções dessas estórias, articulações dentro das mais amplas geometrias de poder e espaço. Massey faz questão de nos lembrar algumas postulações clássicas da geografia, como “lugar é o local em que o social e o natural se encontram” (ibidem) e alerta para os riscos de pensar os lugares de maneira fixa, estável ou imutável. Segundo ela, é importante pensar que existe uma história em construção, mesmo quando consideramos grandes presenças naturais como montanhas e os mares. Ela também alerta para que não incorramos no erro de pensar que o lugar é apenas construção social, apartada da natureza.

Todos os lugares que interessam à nossa pesquisa, à sua maneira, podem nos legar reflexões sobre os processos de ocupação de suas áreas e vizinhanças. Salvador e Belo Horizonte são cidades grandes marcadas pelos processos de exclusão históricos nas metrópoles brasileiras. No entanto, se Salvador é a primeira capital do Brasil, fundada ainda em 1549, Belo Horizonte pode ser considerada uma cidade jovem, fundada em 1897, como nova capital do Estado das Minas Gerais, em virtude das limitações do crescimento de Ouro Preto, antiga capital, cravada entre as montanhas no interior do Estado. O fato de Salvador ser uma península à beira mar e Belo Horizonte

ser uma capital no interior do país também é uma diferença considerável e ainda poderíamos apontar muitas outras.

De toda forma, especificamente falando dos lugares: em Salvador, ao observar cada um, conseguimos contar uma parte da História da cidade, “estórias coetâneas” (Massey, 2008), já que uma e outra podem ocorrer concomitantemente. O 02 de Julho, da Casa Preta, está no centro da cidade, por ali, organizaram-se os insurgentes da Independência da Bahia, de 1823, comemorada exatamente no dia 02 de julho. Considerando a centralidade do bairro, vizinho da Piedade, do Pelourinho, da Liberdade e tantos outros, é possível pensar que o bairro também foi cenário da Conjuração Baiana (Revolta dos Alfaiates), de 1798 e a da Revolta dos Malês, de 1835. Perto dali a Ladeira da Preguiça, acesso importante da Praça Cairu, no Comércio, até a Praça Castro Alves, leva esse nome porque era um trajeto feito pelos homens escravizados que desembarcavam mercadorias dos navios na cidade baixa e precisavam subir a ladeira íngreme carregando peso nas costas, várias vezes.

Ou seja, o bairro 02 de Julho e seu entorno carregam memórias que perpassam os mais de 4 séculos da cidade. No caso do Acervo da Laje e Sarau da Onça, podemos observar os movimentos de expansão da cidade para além do seu centro histórico. Respectivamente, primeiro, com a ocupação do Subúrbio Ferroviário – Cidade Baixa por trabalhadores que chegavam para trabalhar na indústria petrolífera, a partir dos anos 1960; também o movimento de ocupação da região Norte da península com os novos bairros que foram se multiplicando com o aumento da população soteropolitana, recentemente, sobretudo, depois que a linha de metrô chega até o aeroporto internacional da cidade.

Curral del Rei é o nome do arraial de onde começa a construção de Belo Horizonte. A cidade foi planejada pelo urbanista Aarão Reis e em sua megalomania contida, ele projetou algo para 100 mil pessoas, restrito a parte interna da Avenida do Contorno, que – como é de se imaginar –, contorna a cidade planejada. Hoje, a região metropolitana da cidade tem mais de 3 milhões de habitantes. O processo de expansão foi, como sói acontecer nas capitais do Brasil, conforme os habitantes da cidade vão se multiplicando, surgem os bairros nas periferias. Periferias que vão paulatinamente ficando mais distantes do centro da cidade, até mesmo se desdobrando nas várias cidades dormitório que margeiam a capital mineira, mas o fenômeno não é exclusividade de Minas Gerais. O bairro Serrano não é diferente de vários. Se nos idos dos anos 1980, ainda tinha ruas de terra batida e fontes e córregos de água limpa, hoje uma grande quantidade de pessoas já vive por ali e contam com ruas asfaltadas e alguns serviços [público e privados] disponíveis para sua população, seja no bairro ou nas redondezas: agências bancárias, comércio mais variado, postos de saúde, escolas

e até dois centros culturais, ligados à prefeitura de Belo Horizonte (o Centro Cultural da Pampulha e o Teatro Raul Belém Machado).

Voltando às questões sobre o lugar colocadas por Massey, ela nos fala de um entendimento aberto do lugar, integrado pelo espaço e tempo, com a possibilidade de se tecer histórias, mesmo que estas estejam localizadas-condicionadas dentro das estruturas de poder já existentes. Tal como uma "constelação particular, dentro de topografias mais amplas de espaço, e como em processo, uma tarefa inacabada".

[...] o que é especial a respeito do lugar não é algum romantismo de uma identidade coletiva preconcebida ou de uma eternidade das montanhas. Ao contrário, o que é especial sobre o lugar é, precisamente, esse acabar juntos, o inevitável desafio de negociar um aqui-e-agora (ele mesmo sendo extraído de uma história e de uma geografia de "entãos" e "lãs"), e a negociação que deve acontecer dentro e entre ambos, o humano e o não-humano. Isto de modo algum nega um sentido de deslumbramento: o que pode ser mais inspirador do que andar pelas montanhas conhecendo a história e a geografia que as fizeram estar aqui, hoje? (Massey, 2008, p. 203).

Como é possível notar na obra de Massey, a geografia é uma ciência relacional, situada no tempo-espaço do pesquisador e do fenômeno que o interessa, portanto, há a construção provisória de algo que não é permanente, não é estático. Lendo Massey também é possível perceber que seu pensamento é formulado a partir de valores sociais históricos intrínsecos à sua formação individual, no Reino Unido. Certamente, o exercício de pensar a relação do tempo e espaço, em outros contextos, como o Brasil, trará questões peculiares específicas. De maneira bastante orgânica, o professor e pesquisador Rogério Haesbaert talvez seja um dos nós – como fala Ingold – que conecta as linhas traçadas entre o pensamento espacial geográfico internacional e a realidade (e também o pensamento) brasileiro. Haesbaert bebe na tradição da geografia social de Milton Santos, mas que também se conecta com as discussões mais contemporâneas como aquelas trazidas por Tim Ingold e Doreen Massey. Não por acaso, Haesbaert - em parceria com Hilda Pareto Maciel - é um dos tradutores da obra "Pelo Espaço" para o português. Além disso, parte de sua trajetória como pesquisador se deu em parceria com Massey no mesmo departamento de Geografia, na Open University, em Milton Keynes, na Inglaterra.

O brasileiro é conhecido por sua importante discussão a respeito de territórios e, principalmente, por tentar derrubar a aceção de que vivemos uma "desterritorialização" (Haesbaert, 2008) contemporânea ocasionada pelo processo de globalização, internacionalização de mais-valia, *commodities* e todo o léxico disponível a respeito do capitalismo a partir dos anos 2000. Ao contrário, Haesbaert propõe uma ideia de multiterritórios mais diversa, mais complexa e não definitiva. Segundo ele, existem

processos diversos de sobreposição de territórios que devem ser levados em conta. Ele ecoa o pensamento de Massey, no que toca a questão espaço-tempo, entendendo a influência que um é capaz de provocar no outro. Ou seja, o que acontece em determinado espaço só pode ser entendido em uma perspectiva temporal e vice-versa.

Haesbaert pondera que, historicamente, o **espaço** é sempre tido como algo estável, rígido, morto, fixo, quase enfadonho, enquanto o **tempo** é sempre relegada as características mais aventureiras: rico, fecundo, dialético, devir, deambulação, peregrinação. Segundo Haesbaert, é Foucault quem irá chamar a atenção para a substituição do tempo pelo espaço. Segundo ele, o pensamento de Foucault se deve a um novo regime de entendimento espacial, mais simultâneo, disperso, envolvendo narrativas lado-a-lado. Foucault e suas ideias de '**heterotopia**' [utopias realizáveis por meio do espaço-lugar] serão abordadas mais adiante. Haesbaert completa afirmando que o espaço é fruto de conexões e que ele incorpora de maneira "indissociável" entre o mundo material e mental, superando assim uma dicotomia que liga o espaço às estruturas físicas (materialidade) e o tempo como algo interior (incorpóreo).

O território, como espaço dominado e/ou apropriado, manifesta hoje um sentido multiescalar e multidimensional que só pode ser devidamente apreendido dentro de uma concepção de multiplicidade, de uma multiterritorialidade. E toda ação que efetivamente se pretenda transformadora, hoje, necessita, obrigatoriamente, encarar esta questão: ou se trabalha com a multiplicidade de nossos territórios, ou não se alcançará nenhuma mudança positivamente inovadora. Os movimentos antiglobalização e anti-neoliberalismo que o digam, zapatistas à frente. Pensar multiterritorialmente é a única perspectiva para construir uma outra sociedade, ao mesmo tempo mais universalmente igualitária e mais multiculturalmente reconhecadora das diferenças humanas (Haesbaert, 2004, p. 19).

Os pensamentos de Haesbaert não devem ser tomados como uma dessas narrativas pacificadoras que desejam acalmar os ânimos do mundo, deixando que cada etnia, povo ou cultura seja livre em suas manifestações e territórios. Aliás, isolar tais manifestações culturais como excêntricas, originárias ou isoladas do grande fluxo da sociedade capitalista é uma forma de fetichizar seus conhecimentos e circunscrevê-los em lugares restritos, demarcados e controlados. É, mais uma vez, o pensamento colonial dizendo onde e como cada manifestação pertence ou deve ser encarada. Não significa dizer, é bom elucidar, que as relações de vários desses povos com a terra, em suas organizações sociais específicas, como é o caso dos indígenas e quilombolas, no Brasil, por exemplo, não devam ser respeitadas e garantidas legalmente, por um Estado consciente e ativo. Ao contrário, construir uma sociedade respeitando sua riqueza e diversidade é apostar em múltiplos lugares e territórios, com suas peculiaridades e formas de organização e conhecimento. Assim, pensamos e tentamos conduzir essa

pesquisa, valorizando a experiência do outro a partir do que ela tem de mais potente, único e rico, sem compará-la nos termos melhor, mais desenvolvido ou mais avançado. Nossa ideia sempre foi tentar observar os contextos, as relações, as poéticas criadas e compartilhadas em tais lugares.

Conforme tentamos argumentar por aqui, a questão do conceito, do termo utilizado para determinar se estamos falando de espaços, lugares ou territórios só ganha sentido se contextualizada. Isso é, se os autores e as leituras são preenchidos pelos sentidos práticos que as observações e pesquisa de campo nos possibilitaram. O que nos parece mais importante é o uso que se faz da terminologia e como ela é preenchida de significado. Os casos estudados por Haesbaert nos parece emblemático, uma vez que ele, mesmo tendo contado direto com Doreen Massey no mesmo departamento de Geografia e toda a discussão espacial, opta por desenvolver toda sua teoria a partir do termo território. A similaridade e/ou os caminhos adotados por ambos são próximos, se relacionam. Ou seja, quando Massey fala de lugar, arriscamos a dizer que ela fala do território de Haesbaert e vice-versa. No prefácio de “Pelo Espaço”, ele próprio comenta a proximidade dos territórios estudados-descritos por ele com o lugar de Massey. Ele diz que a hegemonia do lugar de Massey, talvez, se deva à força da dimensão cultural-identitária, no contexto geográfico inglês. Já a força do território, segundo ele, talvez seja fruto das disputas territoriais, questões fundiárias, em um país como o Brasil, onde a terra-território é um recurso (em disputa) e envolve questões de poder para uma parcela ampla da sociedade. Não é demais lembrar que um pedaço de terra para plantar é um dos sonhos das populações camponesas do Brasil, assim como, igualmente ou ainda maior, o sonho da casa própria habita a mente da população brasileira.

Pela rápida revisão bibliográfica acima, é possível desconfiar que a categorização espacial vinda da geografia é um exercício permanente sobre o qual diversos pensadores se debruçaram, muitos inclusive não citados ou não lidos por essa pesquisa. Nossa tentativa foi [é!] colocar o pensamento acerca dos lugares, espaços, territórios em debate, demonstrando a complexidade da temática e, por conseguinte, desaguar naquilo que essa pesquisa se propõe: discutir as interações e relações que se dão em lugares como a ZAP 18, o Acervo da Laje, a Casa Preta e o Sarau da Onça. Portanto, a opção é chamá-los de **lugares**, mas não se trata de uma categoria excludente, definitiva, cristalizada. Pelo contrário, como veremos adiante, os lugares citados acima são articuladores de poéticas, subjetividades e questões transitórias que, por sua natureza, refutam a categorização definitiva-definidora.

O que realmente nos chama a atenção e move é pensar nas articulações que se dão e a construção dos lugares simbólicos, sediados em estruturas físicas, mas não apenas. Essa pesquisa pretende articular isso dentro de sua melhor capacidade, os

usos e as relações mediadas pela prática do lugar, como o temos entendido aqui. Outro ponto caro para nós é pensar os contextos e trânsitos que se dão ao redor de tais lugares. Em primeiro lugar porque é impossível e não-desejável isolar os contextos sociais, históricos, políticos e econômicos que estão em constante mudança, que influenciam e são influenciados por tais espaços. Em segundo, porque tais lugares se fazem na articulação de diversas subjetividades que lhe dão sentido e, portanto, são móveis e estão em permanente construção. Portanto, a “multiplicidade coetânea” de Massey (2008), a “multiterritorialidade” de Haesbaert (2008) ou “lugar situante” de Ingold (2015) nos servem como porta de entrada para entender as poéticas dos lugares que interessam a nossa pesquisa. Vamos a elas, portanto.

2.5. Autopoiese: poéticas [políticas].

Sobre o Teatro Cotidiano

Mas não digam vocês:
O homem não é um artista!
Erguendo uma tal divisória entre vocês e o mundo,
apenas se lançam fora do mundo.
Negassem ser ele um artista,
poderia ele negar que fossem homens.
E isto seria uma censura maior.
Digam antes:
Ele é um artista, porque é um homem [...]
(BRECHT, 2000, p. 138)

Os seres vivos são capazes de produzirem a si mesmos de maneira contínua. Tal visada bioquímica de Humberto Maturana e Francisco Varela (1995) é o que ambos chamam de ‘**autopoiese**’. A prática de se autoproduzir relega autonomia, como característica e faz com que os seres vivos sejam independentes de fatores externos (do ambiente, do tempo) para dominarem as condições de suas vidas. Extrapolando as ciências químicas e biológicas, é possível pensar que a ‘autopoiese’ seja uma forma de indivíduos autogerirem seus pontos de convergência para criar formas, narrativas e relações específicas, particulares que dialoguem com os contextos nos quais tais indivíduos estão inseridos. Uma espécie de **repertório comum**. Tentando aproximar a ‘autopoiese’ de nossa pesquisa, por que não pensar que ela seja capaz de celebrar as diferenças nos lugares estudados aqui por nós e, conseqüentemente, dos seus frequentadores e agentes? Por que não imaginar que ela emula, sobretudo, uma relação específica com os bairros e entre os indivíduos, de modo a criar uma ‘**autopoiese periférica**’, de São João do Cabrito, do Bairro Serrano, de Sussuarana e do centro histórico de Salvador? Maturana e Varela dirão que a autopoiese é uma característica intrínseca aos seres vivos.

Tomar consciência dos seres vivos como unidades autônomas é o que permite mostrar como sua autonomia, geralmente vista como algo misterioso e elusivo, se torna explícita quando indicamos que aquilo que

os define como unidades é sua organização autopoietica. É nesta que simultaneamente se realizam e se especificam (MATURANA & VARELA, 1995, p. 88).

Pensando em uma 'autopoiese periférica', é possível indicar uma relação de individuação [autonomia], uma vez que o indivíduo é capaz de criar suas poéticas, mas, também, uma relação de dependência, já que ele o faz nos contextos coletivos, de espelhamento e influência de outrem. Um *continuum* social de reprodução da relação sujeito e objeto, tão cara aos semiólogos, mas que, por hora, não é um caminho que interessa a essa pesquisa.

Pensando neste repertório comum: quais fatores e características nos interessam aqui? Se por uma clivagem mais específica, pudéssemos pensar em uma "cultura de baixo", como nos fala Milton Santos (2006), para nos referirmos às "zonas opacas" (*Ibidem*), de onde emanam as culturas populares, pautadas por relações outras que não apenas aquelas de mais-valia mercantil e capitalista. Então, qual seria o repertório comum das pessoas presentes nestes ambientes? É, pois, esta discussão que pretendo propor com a ideia de **poéticas políticas** formuladas em lugares, como os estudados por essa pesquisa. Com o passar do tempo, a convivência, os laços de vizinhança e ocupação dos lugares podem ser capazes de oferecer um repertório comum aos moradores destes espaços, com suas potências e limitações, suas particularidades e seus universalismos.

Os lugares – Casa Preta, Acervo da Laje, ZAP 18 e Sarau da Onça – potencializam a formulação de outros repertórios, que não são corriqueiros nestas zonas opacas, pois, cada um deles estimula, fricciona e traz as questões da fruição estética para o centro de suas atuações. De tal maneira, ousou dizer que o campo comum do entorno de tais lugares ganha traçados e coloridos diferentes, porque sua prática é contra hegemônica e, mais que isso, como nos fala José Eduardo, do Acervo da Laje, tais lugares estimulam a sensibilidade à beleza presente nas periferias. A periferia não é apenas privação, não é apenas falta. Ela pode ser formulação estética. E os frequentadores dos lugares citados e estudados aqui tomam contato com essa potência para construir suas poéticas, equilibradas no repertório comum disponível para todos e, também, na sua subjetividade individual. De tal maneira, é possível afirmar que o lugar é mediador desse pêndulo que se move entre o individual e o coletivo, entre o particular e o público, entre o social e o íntimo. É como diz aquela frase já gasta de Leon Tolstói – e gasta porque segue valendo – "se queres ser universal, comece por pintar tua própria aldeia". As aldeias, portanto, sediadas nas periferias de Salvador e Belo Horizonte trazem em si o microcosmo social do que é o Brasil, mas também nos permite, como já vimos aqui, vislumbrar outras formas de relação e elaboração.

Ainda pensando no repertório comum, Jacques Rancière (2009) propõe a **'partilha do sensível'**. A repartição do sensível se funda, segundo ele, em uma partilha de espaços, tempos e tipos de atividade, o que determinaria a participação de uns e outros no campo comum. O filósofo francês destaca, evocando os escritos de Aristóteles, que antes mesmo da partilha do comum vem a partilha de quem toma ou não parte em determinados contextos. Consequentemente, é impossível não pensar nos contextos periféricos-alternativos que interessam a essa pesquisa e no fato histórico de que tais áreas da cidade (e seus moradores) são esquecidas, subjugadas e alienadas de vários direitos constitucionais.

De tal maneira, é possível dizer que o comum da cultura, enquanto política pública estruturada, passa longe das periferias. Sobre a periferia recai invariavelmente o estigma da violência e da privação de direitos. A insurgência [sobre essa ideia, nos deteremos um pouco, mais adiante, na discussão sobre política], se concretiza em uma prática que emula e força a existência de um comum que seja diferente, que seja produzido em uma rotina de acolhimento e reflexão que extrapole os estigmas e estereótipos afixados nas periferias brasileiras. Nesse sentido, a capacidade de elaboração estética não recorre aos cânones, às referências históricas temporais ou atemporais de [outros] movimentos artísticos. É óbvio que elas não estão alienadas do mundo ao seu redor [até pela enxurrada de informações compartilhadas pelas interfaces digitais de redes sociais], mas sua prática criativa tem fluxo próprio, não ignoram tampouco rendem deferências obrigatórias às tradições artísticas que as antecederam. Em termos mais amplos, mas igualmente úteis ao que elaboramos aqui, Rancière irá falar da busca por uma estética que não seja meramente figurativa e que traga, em si, a [re]formulação de novos parâmetros artísticos diretamente ligados a discussões político-sociais.

É, antes, na interface criada entre suportes "diferentes", nos laços tecidos entre o poema e sua tipografia ou ilustração, entre o teatro e seus decoradores ou grafistas, entre o objeto decorativo e o poema, que se forma essa "novidade" que vai ligar o artista, que abole a figuração, ao revolucionário, inventor da vida nova. Essa interface é política porque revoga a dupla política inerente à lógica representativa (RANCIÈRE, 2009, p. 23).

Rancière estabelece uma interessante linha do tempo na relação entre arte e trabalho. Ele cita a crítica de Aristóteles aos fazedores de mimeses, que os considerava como tipos sociais particularmente "problemáticos", pois eram seres "duplos"⁴³.

⁴³ Sobre a duplicidade do teatro, uma leitura fundamental é "O teatro e seu duplo", de Antonin Artaud - publicado, pela primeira vez, em 1938 -, onde o encenador francês irá expor suas ideias sobre um teatro da crueldade, que exponha as vísceras, as entranhas das relações humanas.

Segundo o filósofo grego, sua prática proporcionava uma sensação de que eles ocupavam dois lugares ao mesmo tempo. Isso é, ao reproduzir gestos sociais de outros ambientes, íntimos ou públicos, mas deslocados de seu lugar de origem, o fazedor de mimeses se encontrava nesse meio do caminho, entre a prática artística e o espaço ao qual suas mimeses remetia.

O filósofo francês destaca que a censura de Aristóteles diz respeito ao lugar único resguardado para cada trabalhador, ou seja, era inconcebível pensar que alguém deslocasse seu tempo-espaço entre mais de uma prática. A pessoa era aquilo a que se dedicava laboralmente e ponto final.

O fazedor de mimeses perturba essa partilha: ele é o homem do duplo. O mais importante talvez seja o correlato: o fazedor de mimeses confere ao princípio "privado" do trabalho uma cena pública. Ele constitui uma cena do comum com o que deveria determinar o confinamento de cada um ao seu lugar. É nessa re-partilha do sensível que consiste sua nocividade, mais ainda do que no perigo dos simulacros que amolecem as almas. Assim, a prática artística não é a exterioridade do trabalho, mas sua forma de visibilidade deslocada (RANCIÈRE, 2009, p. 64-65).

Na obra de Bertolt Brecht, um dos grandes encenadores e pensadores do teatro do século XX, pelo contrário, há uma clara relação do teatro com a força de trabalho. Primeiro, porquê suas encenações se abriam e se dedicavam a falar com o trabalhador, o operário das fábricas que não eram regularmente tratados como público ideal do teatro. Mas não era simplesmente falar com a classe trabalhadora, mas também exortá-los à reflexão. Além disso, o alemão fazia questão, inclusive, de explicitar que o ofício dos artistas de teatro é também trabalho, como aquele desenvolvido nas fábricas, nas plantações, por exemplo. Com isso, Brecht não quer dizer que os artistas de teatro podem estar acometidos pelo trabalho alienado de que nos fala Karl Marx, mas, sim, tenta situar o trabalho de quem faz artes como mais uma atividade social, como força de trabalho, que deve resistir aos abusos e explorações do capital. Como podemos ver em trecho do poema "Sobre o Teatro Cotidiano", na epígrafe deste item.

O pensamento e obra de Brecht exortam os artistas a pensarem e se engajarem nas lutas sociais para melhores condições de trabalho, entendendo que também eles são operários, mão-de-obra. Dessa forma, ele busca retirar a aura que paira em torno dos artistas e seus trabalhos e os situa dentro da sociedade capitalista, vivida por Brecht, na Alemanha, nas primeiras décadas do século XX. É fato que as sociedades ganharam novos traços e complexidade na atualidade, mas elas ainda seguem com sua lógica principal de exploração do capital sobre as forças trabalhistas. Inclusive, entre outros lugares, como o Brasil.

Artaud chega a comparar o teatro com a peste, capazes de desvelar nossos interiores putrefatos. N.A.

Pensando no campo político – micro e macropolítico e a discussão do comum, que logo traremos aqui – não é de se estranhar que Aristóteles seja um dos defensores que poética e política não se misturem. Ele diz que os campos possuem suas especificidades. A poética aristotélica, como Rancière já nos deu algumas boas pistas, entende que a arte seja uma imitação da natureza. Mimética, porém restrita ao lugar de enunciação, seu códice: o palco e/ou o espaço cênico e não mais que isso. Coincidência ou não, é a Poética de Aristóteles que dará as bases dos gêneros literários, em sua divisão mais clássica [que hoje felizmente já ganhou contornos mais abrangentes e complexos]: épico, lírico e dramático, (drama aristotélico). Augusto Boal outro importante encenador de um teatro crítico e engajado, influenciado pela obra de Bertolt Brecht, na introdução de seu livro "Teatro do oprimido e outras poéticas políticas" (1991), nos diz que todo teatro deve ser considerado político, porque ele é feito pelos homens (e mulheres. Grifo nosso) e políticas são todas as atividades dos humanos em sociedade. "[...] Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – esta é uma atitude política" (BOAL, 1991, p. 13). Em sua oposição ao pensamento aristotélico, o teatrólogo brasileiro ressalta que não relacionar arte e política se transforma no primeiro sistema poético-político de intimidação do espectador, porque as narrativas cênicas do drama aristotélico se pautavam na exaltação das grandes virtudes dos protagonistas, que deveriam ser admirados e seguidos por todos. É a mesma poética aristotélica que diferencia e dá destaque para protagonistas (aristocratas) em oposição ao coro (plebeus). Boal comemora: "felizmente, a forma aristotélica não é a única forma de fazer teatro" (idem, 1991, p. 18). Não me causa estranheza alguma que o livro mais celebrado de Augusto Boal "Teatro do Oprimido" traga "outras poéticas políticas" como subtítulo.

"Partilha do Sensível", fazedores de mimese, a poética aristotélica, Bertolt Brecht, Augusto Boal, Teatro do Oprimido... você deve estar se perguntando: como tudo isso se relaciona com essa pesquisa? Embora ela não seja exclusivamente a respeito de coletivos teatrais, as provocações de Brecht e Boal são potentes para pensarmos em outras expressões artísticas e, de alguma forma, entender o papel de uma arte que se pautava mais por movimentos horizontais, negando hierarquias que reproduzam os modelos verticais de dominação capitalista. Em minha dissertação de mestrado, dedico algumas páginas a analisar o trabalho desenvolvido pela ZAP 18 e sua construção horizontal, de um modo geral, mas especificamente no espetáculo "1961-2009", que resgata mais de cinquenta anos da história recente do Brasil para falar sobre democracia, juventude, eleições, ditadura militar, anistia, junho de 2013 e vários outros movimentos históricos do país.

No caso da Casa Preta, ela é um bom exemplo de lugar de artistas e grupos de teatro, que se organizam em rede, de maneira bastante horizontal para gerir a casa e tocar seus projetos. Ainda não tenho tanta intimidade, tampouco é objetivo central de minha pesquisa versar sobre os processos criativos dos grupos [de teatro] que ocupam o espaço. Entretanto, como o teatro de pesquisa e de grupos se notabiliza por uma gestão compartilhada de seus processos, tanto o Vilavox, o Aldeia Teatro, quanto os artistas que passam e passaram pela Casa Preta optam por um formato menos vertical de relação de trabalho. Com um trânsito interessante, inclusive, entre artistas dos grupos que circulam entre projetos variados, independente de ser filiado a esse ou àquele coletivo. No caso da ZAP 18, além de processos criativos horizontais e compartilhados, há uma grande influência do pensamento do teatrólogo Bertolt Brecht no trabalho do grupo, seja por meio de peças de teatro já prontas, escritas por ele, ou então – de maneira ainda mais visceral – por meio de seus pensamentos, em seus cadernos de encenação, seus estudos sobre o teatro, seus poemas também sobre o teatro. Brecht foi um homem que revolucionou o teatro ocidental, no século XX. Sua influência é viva e perene.

Diário 05 _ Serrano, Belo Horizonte, 25 de março de 2021. ZAP 18

A ZAP 18 segue fechada, sem atividades para o público. Embora os dias e a rotina solitária no espaço sejam parecidos, eventualmente encontro alguma novidade nas explorações pelas gavetas, estantes e arquivos do grupo.

Eu sigo por aqui, sozinho, no meu devir: organizando os arquivos, cuidando dos rastros e das memórias materiais do coletivo. Em uma prateleira empoeirada, encontro a filmagem de “Esta Noite Mãe Coragem”, feita no início de 2007, quando a peça participou de uma mostra alternativa em Belo Horizonte, chamada **Circuito OFF**⁴⁴. Inspirados pelo clássico “Mãe Coragem

⁴⁴ A Campanha de Popularização do Teatro é uma tradicional mostra de espetáculos que ocorre em Belo Horizonte, em janeiro e fevereiro. Já são quase 50 edições. Sua marca principal são os espetáculos de comédia. O *blockbuster* da campanha nos últimos anos é *Acredite! Um espírito baixo em mim*, da dupla Ílvio Amaral e Maurício Canguçu, que costuma atrair milhares de pessoas à cada edição. Paralelamente, outras iniciativas surgiram na cidade para contemplar e discutir outros parâmetros de arte. O exemplo alternativo mais longo é o Verão Arte Contemporânea (VAC), que ocorre nos mesmos meses e teve sua primeira edição, em 2007. *Esta Noite Mãe Coragem* participou do VAC naquele ano e também de outra iniciativa, chamada Circuito OFF, que era gerida por alguns coletivos teatrais de Belo Horizonte e já não existe mais. N.A.

e seus filhos”, de Brecht, em 2006, a ZAP 18 produz seu espetáculo mais icônico, responsável por apresentar seu lugar, sua sede na periferia de Belo Horizonte, para o público da cidade. Lembro-me do público se acotovelando, sentado no chão do nosso galpão para acompanhar as últimas apresentações da primeira temporada, em um calor inclemente de novembro. Algumas pessoas, inclusive, chegaram ao desconhecido Serrano e não conseguiram entrar para assistir à peça. Fizeram a viagem de volta sem ver a peça.

A narrativa de “Esta Noite Mãe Coragem” era projetada no ano de 2020 (sua estreia foi em 2006 e o trabalho esteve em repertório até 2013), como estratégia do estranhamento de Brecht: falar de outro tempo para refletir sobre o presente. A dramaturgia da peça situa sua trama em uma comunidade periférica, de uma grande cidade brasileira. Lá uma trupe teatral apresenta “Esta Noite Mãe Coragem”. A apresentação é interrompida por um tiroteio e o grupo de artistas se vê impossibilitado de deixar a

comunidade. Daí, a trama passa a ser o espelhamento do texto original, em um contexto de conflito entre as forças policiais e bandidos envolvidos com o tráfico de droga. Ao invés de Ana Ferling – a comerciante que vende seus produtos para os dois exércitos em conflito do texto original de Brecht – temos Ana Felinto, moradora da favela, que cria os filhos, vendendo produtos contrabandeados e que opera uma pequena boca de fumo. No original, Ferling é incapaz de entender que seu sustento vem da guerra que, irônica e brechtianamente, é responsável pela morte de dois dos seus três filhos. Em nosso morro fictício, Felinto vê seu filho caçula se envolver com o chefe do crime, Grandão, e perder sua vida por conta de dívidas pendentes não pagas. Mesmo destino que levará Grandão, quando a polícia decidi interromper o acordo entre as duas partes e vai à comunidade para prendê-lo, em uma batida.

Quem da guerra quiser se aproveitar,
alguma coisa em troca tem que dar.
O que tem e o que teria,
A cria que tem e a que teria,
O marido que tem e o que teria,
A mulher que tem e a que teria.
Um braço, uma perna, um olho
(ROCHA, Maurílio. 2006) ⁴⁵.

⁴⁵ O músico e compositor Maurílio Rocha compôs a trilha original do espetáculo. Assim como no teatro de Brecht, a música composta por ele se apresentava como mais um elemento a compor

Ainda que historicamente, a peça de 2006 não tenha previsto algumas coisas – como as UPPs, o crescimento da atuação das milícias, por exemplo –, é possível dizer que, desde então [ou mesmo antes de 2006] os conflitos, já tratados por **guerra civil particular**, entre contraventores e força policiais no Brasil, possuía um intenso ritmo violento. As vítimas, em sua maioria, jovens negros, do sexo masculino, moradores da periferia, entre 15 e 24 anos de idade.

É na capacidade marxista de entender as estruturas (superestruturas) que a obra de Brecht mais impressiona. Seu teatro é pensado como um relógio que se abre e que, subitamente, o público observa seu funcionamento. De preferência, sem que alguém narre como as coisas se dão, conduzindo os olhares, mas com o espectador observando e tirando suas próprias conclusões e/ou indagações. A função privada dos fazeres teatrais, como queria Aristóteles vai por água abaixo dentro da estrutura cênica de Brecht.

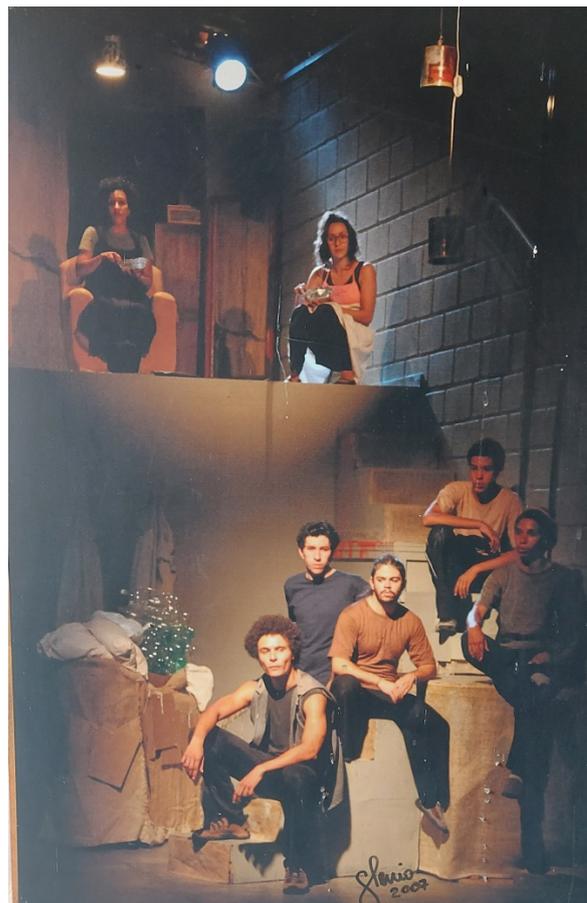


Imagem 05_ Esta Noite Mãe Coragem (2006) – Glênio Camprenger/ ZAP 18

Em “Esta Noite Mãe Coragem”, optamos por dividir o espetáculo em dois atos. No primeiro, apresentávamos uma narrativa mais estruturada, menos porosa. No segundo ato, havia uma consciente desestruturação da narrativa e também do espaço cênico. Um dos cenários da peça, era o Bar da Rose, um bar aparentemente cênico, porém com cerveja e quitutes de verdade [feijão tropeiro sendo preparado durante a peça e aguçando a fome de quem estava

a complexa narrativa da trama. Brecht e seus parceiros músicos não usavam a trilha para “dar clima da cena”, mas sim como um elemento importante da dramaturgia. N.A.

na plateia], comandado pela Rose, uma dona de bar, vizinha da ZAP 18. Com sua voz agudíssima e afinada, Rose fazia, inclusive, participações musicais durante a peça, assumindo para si, seu personagem: ela mesma.

O bar, que já funcionava antes da função começar, se abria no intervalo para quem quisesse sentar. Assim, as pessoas podiam ver o segundo ato da peça, dentro de nossa área cênica. A isso se juntava uma narrativa mais lacunar que especulava a possibilidade de outros desfechos para as cenas. Um dos exemplos mais contundentes, diz respeito às mortes de Manteiga, filho de Ana Felinto e do chefe do tráfico Grandão. No segundo ato, as circunstâncias são as mesmas, porém as atitudes dos personagens são outras, com desfechos diferentes. Ana Felinto paga a dívida do filho e ele é poupado. Grandão se entrega a polícia e é preso.

Durante todo o segundo ato, os atores deixavam de lado seus personagens e falavam sobre a violência e a criminalidade. Eram depoimentos pessoais inspirados nessa temática, que infelizmente fazem parte da vida, direta ou indiretamente, de quase todos em um país tão violento como o Brasil. A

premissa/pergunta que perpassava todo o espetáculo era: “O que você tem a ver com isso?” Depois, o palco se abria e o público era convidado a compartilhar impressões ou histórias sobre a temática da peça. O espetáculo se encerrava assim: a perplexidade pelos alarmantes números e casos de violência no país; um sentimento coletivo de imobilidade, marcada pelo desejo de mudança. Algumas perguntas, poucas respostas.

Depois das apresentações, o bar seguia funcionando e parte do público ficava para tomar mais algumas cervejas e conversar com o elenco da peça. Tão marcante ou mais marcante que a violência, a celebração do encontro, a alegria de estar juntos são aspectos intrínsecos da nossa cultura, como os tradicionais **Gurufins**, velórios de sambistas, quando seus sambas, sua vida e obra são celebrados como ritual de homenagem e passagem. Falando em samba, aliás, em algumas ocasiões depois de encerrada a peça, ainda havia uma roda de samba animada. Entre a morte e a vida. Entre a festa e o luto. Assim é complexidade e as contradições de nosso país e “Esta Noite Mãe Coragem” buscava espelhar isso, à sua maneira.

Ainda que contasse com uma produção complicada e equipe de 15 pessoas, o trabalho se manteve no repertório do grupo até 2013, foram mais de 100 apresentações. Como dito anteriormente, foi um trabalho que marcou a presença da ZAP 18 no mapa de Belo Horizonte. Algumas pessoas passaram a frequentar o espaço depois deste marco. Além disso, apresentar “Esta Noite Mãe Coragem” na ZAP 18 fez com que o espaço se estruturasse para as apresentações. Para sua estreia, em novembro de 2006, foram comprados: lances de arquibancadas, refletores de iluminação, mesas de som e de luz, microfones. Conseqüentemente, a partir daí, o espaço pôde receber também outros trabalhos de grupos e artistas interessados em se apresentar na ZAP 18.

No que tange sua relação direta com o dia-a-dia do lugar, “Esta Noite Mãe Coragem” marca, pela primeira vez de forma paradigmática, o cruzamento

efetivo entre as oficinas de teatro da ZAP 18 e sua produção artística. Além da proximidade temática entre ensaios e oficinas [que foi paulatinamente se acentuando uma vez que os artistas do grupo passaram a dar aulas nas oficinas livres], também alguns alunos passaram a integrar o elenco e os processos criativos do coletivo. Em “Esta Noite Mãe Coragem”: Renata Andréa, Carlos Felipe e Thiago Macêdo foram alunos de oficinas da ZAP 18 integrados ao elenco da peça.

O interesse de trabalhos acadêmicos que abordam o espetáculo pode nos ajudar a compreender sua relevância⁴⁶. Também seria possível apontar que a ZAP 18, esteve na vanguarda da discussão do genocídio da juventude negra brasileira já em 2006, bastante antes do assunto vir à baila com tanta força, como hoje. Sinal de que os números alarmantes de [jovens] negros nas periferias brasileiras seguem altos, inaceitavelmente altos.

⁴⁶ Sugiro a leitura da dissertação de Júlia Guimarães Mendes (2012), e seu artigo “As Teatralidade do real no espetáculo Esta Noite Mãe Coragem” (MENDES, 2013). Há também a tese de Davi de Oliveira Pinto (2008), que se debruça sobre a noção de *Gestus* presente na obra de Brecht e aborda “Esta Noite Mãe Coragem” como estudo de caso. N.A.

O argentino Jorge Dubatti se dedica a pensar em uma poética específica do teatro, que não recorra às consagradas teorias de outros campos, como a filosofia e as ciências sociais. A estética e a poética teatrais estudadas pelo argentino servem aqui para refletir, especialmente, sobre as poéticas de um modo geral e interessa também a nossa pesquisa, uma vez que Dubatti aponta para uma função preliminar das poéticas e do campo do sensível, potentes também para outras expressões artísticas. Segundo ele, a **poiesis** não deve ter como função primária a comunicação, a geração semiótica de sentidos, tampouco a simbolização cultural, mas “[...] a instauração ontológica: fazer um mundo existir, fazer nascer (ou renascer com variações em cada encontro) um novo ente, fazer um acontecimento e um objeto/diversos objetos existirem no mundo” (2016, p. 51-52).

Pensemos nessa possibilidade da poiesis de fazer um novo mundo existir de que nos fala Dubatti. O que é periferia? Ou melhor o que são, no plural, as periferias de Salvador? Em sua tese doutorado, “*Mind the gap! (Cuidado com o vão!): Repercussões do homicídio entre jovens da periferia da cidade de Salvador, Bahia (2008)*”, José Eduardo Ferreira Santos – do *Acervo da Laje* – se debruça sobre as repercussões de homicídios entre jovens da periferia de Salvador, especificamente a região onde ele nasceu e vive: São João do Cabrito e os bairros vizinhos (Plataforma, Peri Peri, Alagados, Lobato etc). Santos irá pontuar que nas periferias é possível notar uma genealogia da marginalidade, caracterizada por um *continuum* capaz de levar os jovens marginalizados ao óbito. Isso é, uma vez, que o jovem começa a se envolver com atividades ilícitas, como venda e/ou consumo de drogas, ele é estigmatizado como marginal, torna-se uma pessoa desviante, que destoa do tecido social. Assim, sua presença é um risco para os vizinhos, que projetam sobre ele o pior. Seu papel social desempenhado só poderá, conseqüentemente, ter o desfecho trágico. A morte é um enredo conhecido, naturalizado e cotidiano na vida dos jovens e das pessoas de seu convívio social. A juventude perdeu a capacidade de vislumbrar o futuro. Há uma concentração cruel no aqui e agora, que plasma a realidade dos jovens. Portanto, o marginal é esse desviante que traz desconforto social, mas que ao mesmo tempo ajuda a sociedade a reforçar seus valores.

A fabulação de outros mundos possíveis tem a ver com linguagem, mas, também, com conteúdo, com narrativas que extrapolem o fluxo da criminalidade, o “cheiro de morte” (SANTOS, 2008) que os jovens da periferia passam a ter, uma vez que se relacionam com o tráfico de drogas e todas as repercussões e conseqüências de sua rede familiar e pessoal, por exemplo. Pensar que a poética é a possibilidade ôntica de formação de um novo mundo, se transforma em uma ferramenta revolucionária para que esses agentes se refaçam, busquem alternativas não-

imaginadas até então. Não significa, obviamente ou não, que todos serão artistas, uma vez que tiverem suas poéticas e sensibilidades praticadas. Não, não é isso. Mas a possibilidade imaginativa de compor novos mundos e contextos que não aqueles opressivos legados à periferia é algo profundamente transformador e tocante. Como vemos nas descrições dos espaços aqui estudados, cada um deles funciona como uma espécie de abertura de janelas para seus vizinhos, na maioria das vezes, jovens que conseguem pensar suas existências, suas relações sociais com o bairro e a cidade de maneira própria, mediadas sim pelas influências e por forças sociais anteriores às suas existências, mas que podem ser reformuladas e transformadas em atalho, estratégia, contra-ataque para dar conta, para se reinventar.

Diário 06 _ Salvador, 08 de setembro de 2019. Acervo da Laje

É impressionante a quantidade absurda de objetos que estão armazenados e expostos na Casa I, do Acervo da Laje. Chama-me muito a atenção que vários deles estejam em mau estado, outros desafiam nossa compreensão do que é ou não é arte. Mas isso não é exclusividade do Acervo. Desde os artistas modernistas e o dadaísmo, basta ir a qualquer exposição de arte contemporânea para ficar com essa pulga atrás da orelha. Aqui você vê cartazes de botequim, placas de alugase, brinquedos esculpidos em madeira, jogos antigos, imagens de santos católicos, placas de trânsito, carrancas, restos de cerâmica, de ladrilhos hidráulicos, fotografias emolduradas,

afrescos com paisagens tropicais, entre muitas outras coisas. Uma espécie de estética *kitsch* nesse amontoado de coisas que estão dispostas em vários cômodos da casa onde José Eduardo morou. Inclusive, sua biblioteca, aglomerada com uma porção de livros, discos e outros itens.

A dupla José Eduardo e Vilma me conta que as primeiras deambulações em busca de artefatos históricos pelo subúrbio ferroviário, começaram a render uma quantidade de objetos que precisavam ser acolhidos, limpos, abrigados. Um acervo. Por uma questão básica de armazenamento de sua nova pesquisa, portanto, José Eduardo adaptou um espaço na sua própria casa para começar a inventariar o Acervo da Laje. Hoje, aparentemente, um caminho sem volta. "Um museu

diferente", nas palavras de Vilma. Ela me confirma aquilo que eu desconfiei ao entrar na Casa I: vale quase tudo na busca por memórias do subúrbio. Atualmente, o Acervo conta com mais de 4 mil itens. Os artefatos encontrados nas deambulações pelo subúrbio e suas memórias perdidas, muitas vezes, estão descartados e jogados no lixo. É interessante notar que a concepção de arte e suas práticas ganham uma nova discussão com esse olhar desconstruído que os responsáveis pelo Acervo trazem.

"É uma **curadoria como assombro**", define José Eduardo. "Curadoria é o que a obra diz para você. Não é sua narrativa sobre a obra. Você não pode atropelar o processo. Vamos pegar a materialidade que já existe porque a materialidade educa", completa. Segundo ele, um pouco de perplexidade para o morador do

subúrbio que não se dá conta que em seu território exista elaboração e produção estética que os antecedeu. "Eu fico assombrado porque estamos envolvidos com algo que é o olhar afetivo, amoroso e aberto para a beleza", (SANTOS, 2019).

José Eduardo acredita que o trabalho dele e de Vilma talvez não tenha fim, mas também que seja importante sua permanência para a formação do olhar estético dos mais jovens, para que estes cresçam acostumados com a beleza e a fruição estética em seu próprio território. Tanto é que – além do resgate de objetos e artefatos antigos, abandonados, descartados, doados ou comprados – parte da pesquisa de José Eduardo foi buscar artistas do subúrbio de Salvador que não tinham seus trabalhos expostos, valorizados, lembrados por galerias de arte⁴⁷.

⁴⁷ Durante o período de fechamento do Acervo da Laje, em virtude das restrições impostas pela pandemia de Sars-Cov 2, com diferentes apoios financeiros, o espaço digitalizou acervo de vários destes artistas do subúrbio de Salvador. É possível acessar as exposições individuais aqui: <https://www.acervodalaje.com.br/> (visita em 28 de fevereiro de 2022). N.A.

2.6. Farejando rastros.

Com olhares mais relativizados, lacunares e complexos, chegamos à obra de Bruno Latour e seu icônico “Reagregando o Social: uma introdução à teoria do Ator-rede” (2012). Latour é tanto amado quanto odiado por sua ousada compreensão e formulações do social e da sociedade. Em sua crítica às ciências sociais, Latour (2012) irá nos dizer que a sociologia social - essa consagrada e dos grandes nomes (re)conhecidos – usa o adjetivo **social**, como algo estável, controlado que qualifica estudos e pensamentos sempre da mesma maneira. Seria como dizer, e aqui tento uma metáfora mundana para me aproximar também de Latour, que uma porta é de madeira ou de ferro. Ou seja, uma característica óbvia, tangível, estável, com pouca margem para discussão. Ele, ao contrário, propõe que a sociologia volte à etimologia do latim *socius*, que denota um companheiro, um associado. Assim, portanto, ele deseja investir em uma “sociologia de associação” (LATOURE, 2012, p. 32). Um social que busque associações e os tipos de conexões entre coisas que não são, em si mesmas, sociais. Ainda sobre a etimologia do termo social, Latour afirma que ele foi se tornando mais restrito, a ponto de se limitar apenas às relações entre as pessoas em sociedade. Ele destaca que alguns pensadores defendem que outros grupos de seres vivos também tenham capacidades sociais, como os macacos, as baleias e os corais, por exemplo.

Ao invés de um adjetivo estável, ele propõe um campo móvel, em formação com movimentos de reassociação e reagregação sempre que os elementos mudarem. Dessa forma, Latour nos dá pistas de dois pontos de partida: entre a sociologia do social e a sociologia da associação, sendo a primeira, o campo das certezas, das macronarrativas definitivas que tomam o social como algo estável; e a segunda, um campo mais permeável, incerto e com processos em construção. No caso dessa pesquisa, não é à toa que nos interesse mais a sociologia de associações, pois, o movimento que tentamos fazer aqui é de aproximação e associação dos elementos estudados por nós, de modo a criar uma lógica metodológica que dê conta da complexidade dos contextos dos lugares que nos interessam, afinal,

ser social já não é uma propriedade segura e simples, é um movimento que às vezes não consegue traçar uma nova conexão e redesenhar um conjunto *bem formado* [...] após prestar bons serviços no passado, a chamada "explicação social" tornou-se uma maneira contraproducente de *interromper* o movimento de associação, em vez de retomá-lo (LATOURE, 2012, p. 26).

A proposta de sociologia de associação de Latour ganha complexidade e se materializa por meio da ANT⁴⁸. Segundo ele, os elementos se associam e criam, por si,

⁴⁸ Em português, Teoria do Ator-Rede – TAR. Achemos prudente não traduzir porque a sigla perderia seu sentido, já que Latour compara seu trabalho com de uma formiga, *Ant*, em inglês.

uma lógica de rede, que não existia a priori. Os atores (o actantes) não existem fora da ação. Isso é, eles só podem ser compreendidos dentro da rede da qual fazem parte. Pode parecer banal, mas, na realidade, sua lógica é a de que os sujeitos (atores) não estão dados, prontos antes da rede estar pronta, assim, o movimento de associação é responsável por forjar-formar os elementos postos na ação. O próprio Latour prefere dizer que um actante não participa de um ato, mas sim de um evento. A metodologia proposta, portanto, deve seguir os próprios atores e não os restringir ao papel de informantes de tipos (sociais) bem conhecidos. Latour comenta sobre a capacidade de tais actantes que "é preciso devolver-lhes a capacidade de elaborar suas próprias teorias sobre a constituição do social" (2012, p. 31).

Latour reconhece a importância de alguns cânones sociais, como as festas populares que renovam os laços, a publicidade que reitera valores nacionais compartilhados e os totens que referenciam os povos imaginários que ficariam perdidos sem eles. Entretanto, ele faz uma importante distinção entre o que é ostensivo e o que é performativo. Sendo que o primeiro remete a uma ideia fixada inerte, que existe como uma pedra filosofal, defendida por aqueles que seguem a sociologia social; já o segundo, aponta para o social que se dá na prática diuturna, em sua presença nos fazeres da rotina. Caso eles sejam deixados de lado, deixa de existir. "O mundo social, ele próprio fatalmente precisa de renovação" (LATOUR, 2012, p. 63).

Latour irá dizer que sua *Actor-Network Theory* (ANT) contará com poucos termos técnicos e que dois deles dizem respeito a entidades intermediárias ou mediadoras, distinguindo algo intermediário, como um agente-instrumento que não interfere na ação ou na execução de uma ação ou de algum fenômeno social, ou seja, a coisa passa por ele sem alterações. Já a entidade mediadora é algo que provoca dúvidas, bifurcações e tomadas de decisão ao longo do caminho e sua presença, fatalmente, altera aquilo que se observa, estuda, descreve, etc. Latour diz que a diferença entre as duas escolas da sociologia se torna evidente quando os meios ou as ferramentas da construção do social são encaradas como mediadores e não apenas como **intermediários**:

Resumamos o contraste de uma maneira rudimentar: os sociólogos do social acreditam em um tipo de agregados sociais, poucos mediadores e muitos intermediários; para a ANT, não há um tipo preferível de agregados sociais, existem incontáveis mediadores e, quando estes são transformados em fiéis intermediários, não temos aí uma regra, mas uma exceção rara que deve ser explicada por algum trabalho extra - usualmente a mobilização de ainda mais mediadores! Nunca dois pontos sobre um mesmo objeto foram tão discrepantes (Latour, 2012, p. 67).

Latour destaca que o pensamento sociólogo do social passou a ser definidor, uma vez que aos estudiosos foi dada a oportunidade de alçar a sociologia à altura de

outras ciências já consolidadas, como a física ou a química. Ele também destaca que a esses pensadores foi dado o direito de "brincar de legisladores", pois como "indício de criatividade científica", os cientistas necessitavam "construir seus próprios objetos" (Latour, 2012, p. 67). Neste exercício, os atores e os processos de associação social móveis foram relegados a papéis secundários, "meros informantes que apenas respondiam às perguntas do sociólogo entronizado como juiz" (Latour, 2012, p. 68).

As críticas de Latour se estendem aos seus antecessores franceses que tomaram a interpretação física de Gaston Bachelard, sobretudo em seu trabalho "A Poética do Espaço", de 1957, como ponto de partida para uma epistemologia das ciências sociais. Segundo Latour, com a obsessão pelo tema do direito dado ao observador em definir o tipo de entidades com as quais se deve lidar, no campo pesquisado. Ele chama tal epistemologia de "estranha filosofia da ciência" (LATOURE, 2012, p. 65). O paradigma da modernidade, também questionado em "Nunca Fomos Modernos" (1991), outro livro canônico e polêmico de Latour – trouxe essa dimensão para a sociologia. Em contraponto, o pensador francês percebe que a antropologia, ocupada com os povos pré-modernos e sem a pressão de imitar as ciências naturais, foi mais feliz na tarefa de deixar seus objetos de estudo criar um mundo mais rico. Aproximando sua teoria dos estudos antropológicos, Latour nos diz que "[...] a ANT é simplesmente uma tentativa de dar tanto espaço aos membros da sociedade contemporâneas para definirem a si próprios quanto o oferecido pelos etnógrafos" (LATOURE, 2012, p. 68).

No nosso entendimento, mesmo que o autor prefira não se filiar as vertentes de estudos pós ou decoloniais, Latour desenvolve pensamentos similares a muitos destes autores e relativiza o olhar do pesquisador em muitos momentos e coloca em xeque teorias e metodologias que deem conta do **social a priori**. Sua ANT parece estabelecer pontes com outros teóricos, das ciências sociais ou não, interessados na complexidade das relações e também interessados na fabulação de novas formas de retratar e analisar culturas diferentes. Nunca é demais lembrar a preponderância de homens brancos europeus no papel de pesquisadores, formuladores de epistemologias que pretensiosamente buscam analisar e julgar mundos muito complexos e díspares do que se veria em Paris, Londres, Roma, Madri, Berlim ou Lisboa, em suma, nas grandes cidades europeias. Portanto, colocar-se como um observador falho dos processos sociais que nos interessam à sua pesquisa é um processo de humanização da pesquisa, de aproximação de pesquisador e objetos de estudo que nos interessam. De maneira taxativa, Latour destaca o papel do pesquisador em seu devir-pesquisa:

Por razões científicas, políticas e mesmo morais não convém que os pesquisadores definam antes dos atores, e no lugar deles, os elementos básicos de que o mundo social é feito. Essa é uma lição negativa, não

há dúvida, mas também uma maneira vigorosa de reverter a pretensão política que prejudica tantos sociólogos críticos. Talvez seja tempo de resgatar a famosa frase de Marx: "os cientistas sociais transformaram o mundo de várias maneiras. Mas o que se deve fazer é interpretá-lo". No entanto, a fim de interpretar o mundo, temos de esquecer a estranha ideia de que todas as línguas podem ser vertidas para o idioma já solidamente estabelecido do social (Latour, 2012, p. 69).

Arriscamos dizer que, de maneira bastante convergente, as ideias presentes na ANT de Latour se aproximam sobremaneira de nossas formulações e deambulações pelas cidades de Belo Horizonte e Salvador. Como já dito [algumas vezes, aqui], nos foi fundamental encarar o campo sem um manual ou suposições preliminares. Tal postura, inclusive, nos deu jogo de cintura, maleabilidade para tentar também refletir sobre os tempos desafiadores que os lugares pesquisados por nós enfrentaram em tempos de isolamento social, em virtude da pandemia, por exemplo. Assim sendo, a ANT de Latour nos provoca a pensar nos rizomas de Deleuze e Guattari, nas diversas possibilidades de cartografias que vimos até aqui.

Diário 07 _ Sussuarana/ Salvador, 14 de setembro de 2019. Sarau da Onça

Seria mais uma noite de *Slam*. Marcado para 19h30. São 20h e Sandro Sussuarana passa para lá e para cá, parece agitado. Enquanto isso, algumas jovens dão entrevista para um grupo de estudantes, que gravam com uma câmera. Elas falam, principalmente, sobre sua relação com a poesia e como transformador os versos se tornaram para suas vidas. Todas elas são jovens negras. Às 20h30, Sandro assume o centro da semiarena e explica que o *Slam* não seria possível já que o quórum

estava baixo para a disputa. Então, um sarau, nos moldes tradicionais, aconteceria.

Sandro, então, começa a recitar. No repertório, a fusão de clássicos do hip hop nacional e baiano, com rimas de poetas que falam, à sua maneira, dos contextos negros, periféricos, violentos das grandes cidades brasileiras. Começa com "Encruzilhada", rap do Opanije, segue com "Me diz que sou ridículo", do Ilê Ayê. Ritmos diferentes de uma mesma cidade. Formas diferentes da negritude se colocar diante de um mundo que a discrimina, mesmo estando na cidade mais negra fora de

Africa em todo o mundo. A primeira mais ríspida, mais quebrada, mais direto ao ponto; o afoxé do Ilê, mais ritmado, mais irônico, mas igualmente potente.

ENCRUZILHADA (Lázaro, Dum Dum e Heider)

Eu prego a palavra dos puros, dos que tão em apuros
Minha rima o sangue estanca, roupa branca, corpo escuro
Sozinho cê toma susto vendo vulto, tá de luto
A sua desonra sumiu na fumaça do charuto
Porque já tentou escravizar com ilusões
Mas na encruzilhada temos várias opções
O caminho, a verdade e a vida, como é que fica?
Entre a terra e o céu me diz, quem é que comunica?
Tô bem coberto, eu te alerto, meu corpo não tá aberto,
Lugar certo não tem teto,
Não mexe com quem tá quieto.
Quem tem fé no axé não dá ré, segue adiante.

Ilê de Luz (Ilê Aiyê)
Me diz que sou ridículo,
Nos teus olhos sou mau visto,
Diz até tenho má índole
Tu me achas bonito, lindo!
Ilê Aiyê...!
Negro é sempre vilão
Até meu bem provar que não
É racismo meu? Não.

Eu, na plateia pela segunda vez, começo a perceber uma espécie de imaginário coletivo em torno das poesias e dos saraus, referências compartilhadas que unem os presentes. Por exemplo, Sandro começa sua seleção de poesias com as rimas de “Brasil com

P”, rap icônico de Gog, artista da Ceilândia – cidade satélite de Brasília. No *slam* anterior que acompanhei, Vinícius Lima, um dos jovens rimadores recitou a mesma música. Seria fácil dizer que Sandro, o rimador mais experiente e responsável pelo Sarau, apresentou “Brasil com P” para Vinícius, mas a percepção de construção coletiva presente no Sarau faz isso parecer detalhe, menos importante.

BRASIL COM P (GOG, 2000)

Pesquisa publicada prova. Preferencialmente preto, pobre, prostituta pra polícia prender. Pare, pense: por que? Prossigo. Pelas periferias praticam perversidades. PMs. Pelos palanques, políticos prometem, prometem. Pura palhaçada. Proveito próprio: Praias, Programas, Piscinas, palmas. Pra periferia? Pânico, pólvora, pá pá pá.

Primeira página. Preço pago? Pescoço, peito, pulmões perfurados. Parece pouco? Pedro Paulo. Profissão: pedreiro. Passatempo predileto: pandeiro. Preso portando pó passou pelos piores pesadelos. Presídios, porões, problemas pessoais. Problemas psicológicos, perdeu parceiros, passado, presente, pais, parentes, principais pertences. [...]

Aos poucos, fazendo as vezes de MC, Sandro convida as próximas pessoas a assumirem o centro do palco e das atenções. As jovens, que falavam sobre a importância do Sarau para suas subjetividades, passam a mostrar seus

versos. Maíra Santana, Juci Reis e Carol Nascimento. As narrativas parecem se tocar. Os assuntos são próximos, parecidos. Mais de 50 anos depois, na periferia de Salvador, o lema “o pessoal é político”, do movimento feminista (branco) americano ecoa na vida dessas mulheres negras e aponta para um caleidoscópio de narrativas cruzadas, similares que demonstram um todo desigual. Ainda misógino, sexista e racista.

Além delas, o poeta Valdeck Almeida de Jesus se encontra presente. Por coincidência ou não, ele compartilha um poema de sua autoria que é uma provocação religiosa “E se Deus fosse mulher?”.

[...]

E se Deusa Menstruasse, tivesse TPM,
e se sangrasses todos os meses?
E se sentisses cólicas, dores do parto, se
amamentasse, cuidasse da cria?
Como seria?
Se Deusa fosse Mulher, você teria respeito?
Colocaria uma imagem dela no peito?
Hum? Faria imagem, desenho, estátua de
uma Redentora no Corcovado?
Hã? O quê?
Se Deusa fosse mulher, como seriam tuas
orações?
Diante dela ou da imagem ou da projeção,
ajoelitaria? [...]

Jesus – entre tantas outras coisas – é um poeta experiente, com livros publicados, prêmios recebidos e participação em eventos literários no Brasil e exterior. Pode soar repetitivo, mas o encontro geracional sem hierarquia, sem os mais jovens abaixarem a cabeça para os mais velhos, parece demonstrar o desejo de construção horizontal do sarau. A noite de poesias segue. Outros poetas do bairro tomam a palavra, apresentam seus versos. Alguns ainda tímidos, outros com mais desenvoltura. Uns recitam de cor, outros recorrem à leitura na tela do celular. Sandro segue costurando as ações. Como o Sarau era um plano B, ele recorre a um repertório de poesias já ouvidas pela maioria dos presentes. São aquelas poesias que parecem se organizar como um *hard drive* compartilhado pelos frequentadores assíduos do sarau. A impressão é que a dinâmica poderia durar a noite toda. Poesia, ativismo, reflexão e episódios de uma vida compartilhada, na contundência e força dos versos.

2.7. Política I: Comum

Traçar um plano **comum** é uma das possibilidades [estratégias] discutidas no capítulo acerca da Cartografia. Vimos, com a leitura de Virgínia Kastrup e Eduardo Passos (2013, 2015), que a prática cartográfica, como metodologia, se dá na construção de um campo permeável, aberto, comum. Um campo aberto às complexidades das relações que serão estabelecidas entre pesquisadores e pesquisados, em um fluxo horizontal heterogêneo e imprevisível. De maneira semelhante, temos a ‘cartografia da ação social’, proposta por Ana Clara Torres Ribeiro (2001/2002), que busca uma metodologia socialmente engajada e ativa, o que podemos entender como um chamado à reflexão e práticas políticas dos pesquisadores/pensadores em sua interação com o campo estudado e com o desejo de produzir conhecimentos que remetam e extrapolem as esferas acadêmicas apenas. Tendo isto em mente, com as provocações metodológicas dessa trinca mencionada acima e também confluindo com outros autores citados e discutidos no referido capítulo, pensemos no **comum** e suas implicações políticas.

O termo comum tem sido utilizado, mais e mais vezes, para destacar a presença de práticas coletivas que sejam voltadas para seus participantes e para os territórios onde tais práticas, encontros, vivências surgem e se enraízam. Seu viés político é, sobretudo, uma prática que se preconiza por relações não verticalizadas e por hierarquias mais fluídas e/ou inexistentes. O comum surge como antítese das relações trabalhistas capitalistas de exploração de mão-de-obra (mais-valia), segregação social econômica geográfica e vários outros processos de exclusão que passam pelo emprego (desemprego), moradia (especulação imobiliária) e os direitos básicos assegurados pela constituição (no caso, reformas que sucateiam as legislações trabalhistas). Não à toa, várias das práticas estudadas e entendidas como comum são movimentos que tentam quebrar a cadeia de exclusão do capitalismo, tendo como pautas principais o direito à moradia, à terra, à alimentação, aos serviços públicos e à cultura. Em muitos casos, é possível ver a mistura destas pautas entre elas e também com outras que surgem, dependendo dos contextos comuns que são caros aos indivíduos destas iniciativas.

De modo a começar a abordar o comum, recorreremos aos pensamentos de Pierre Dardot e Christian Laval (2017), que se dedicam a uma arqueologia do conceito, buscando suas possibilidades e raízes históricas. Em “Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI” (2017), os dois franceses pontuam que o termo comum é particularmente apto a designar o princípio político da coobrigação para todos e todas que estejam engajados numa mesma atividade. De forma recíproca, a prática do comum e pelo comum evoca corpos implicados na tessitura da vida social, que tanto se

responsabilizam como usufruem, ao mesmo tempo em que deliberam, criando normas de uso e aplicando decisões.

Pertencer e ser pertencido é uma ideia presente já na etimologia da palavra comum: *cum* e *múnus*, respectivamente, obrigação e benefício. Direitos e deveres. Responsabilizar-se por e usufruir do coletivo. O comum não pode ser pensado como algo dado, mas sim como um processo social. Comum é produção social aberta ao infinito, é compartilhamento do mundo. Equilibra-se no uso compartilhado de algo que não diz respeito apenas a um indivíduo. A boa prática social na qual as pessoas são responsáveis pelo bem comum e, conseqüentemente, também gozam de seus benefícios. Pode parecer ingênuo - e, em certa medida, é! - o comum nos remete às práticas sociais e políticas organizadas em grupos menores, auto gestados, capazes de tomar decisões que visem a coletividade. Em meio à crise e desdobramento da pandemia de Covid-19, em 2020, chama-nos a atenção, por exemplo, a organização dos moradores da favela de Paraisópolis⁴⁹, em São Paulo. Com população de mais de 100 mil habitantes, a favela sociabilizou as medidas de isolamento social, criando um engenhoso sistema de presidentes de cada rua, responsáveis por fiscalizar e reportar a situação de, cerca de, 50 casas que ficam sob a responsabilidade de cada *um*. Ainda sobre as ações ocorridas e motivadas pela pandemia, dedicamos o capítulo III à discussão das práticas adotadas por Acervo da Laje, Casa Preta, Sarau da Onça e ZAP 18.

Christian Laval, em palestra na universidade Unisinos, postada pela TV Boitempo, em 2018, apresenta o comum como uma racionalidade alternativa, que perpassa o tempo à margem do capitalismo e seus desdobramentos. O capitalismo, aliás, está no centro das discussões do comum, pois segundo Laval, o modo de produção capitalista predominante hoje chegou ao seu limite. Portanto, o comum versa sobre as novas possibilidades alternativas: climáticas, dos serviços públicos, empobrecimento de parte da população. Laval cita “*Governing the Commons*”, de Elinor Ostrom (1990), para situar as práticas de gestão de uso coletivo, envolvendo comuns naturais e tradicionais, em uma longa linha do tempo que volta até a Idade Média. Ostrom e sua obra fizeram reverberar o comum como forma de organização alternativa, uma vez que ela ganhou notoriedade ainda maior sendo a primeira mulher ganhadora

⁴⁹ As medidas de isolamento e controle social durante epidemias (pandemias) são apontadas, por Foucault (1998), como o modelo perfeito de sociedade disciplinar. Uma vez que há controle dos movimentos individuais, do estado de saúde de cada um, da abertura e fechamento dos comércios e tudo, geralmente, com consentimento da população que acredita na eficiência das medidas extremas. Para saber mais sobre o episódio em Paraisópolis, veja a matéria: (acesso em 15 de abril de 2020) <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2020/04/11/favela-de-sao-paulo-vira-exemplo-em-aco-es-contra-o-coronavirus.ghtml>

do Prêmio Nobel de Ciências Econômicas, em 2009. Laval diz que movimentos sociais passaram a se referir aos comuns, graças ao sucesso acadêmico de Ostrom. Na certa, no entanto, antes mesmo de usar o termo da pesquisadora, tais comunidades e movimentos já tinham suas práticas, com regras de funcionamento para usos coletivos que não fossem predatórios e que traziam a ideia de coobrigação de maneira nítida para seus agentes. Havia uma maneira de refazer, nas comunidades, que eram formas iguais e eficazes no plano demográfico e ecológico.

Mesmo com sua linhagem histórica secular, o ideário comum tentou se atualizar e discutir estratégias para práticas compartilhadas em sociedades mais complexas. É bom lembrar que a distinção entre proprietários dos bens de produção e proletariado do marxismo – presente no icônico “Manifesto Comunista”, de Karl Marx (1848) – se mostra incapaz de situar sociedades que ganharam novas camadas e relações sociais com, por exemplo, a ascensão e importância do serviço público. Por outro lado, a atuação do Estado e seus diversos entes para promoção de sociedades mais justas e equilibradas⁵⁰ se opõe à lógica liberal do capitalismo, que deseja que o mercado se autorregule. Assim, segundo Laval, uma vez que o capitalismo se opõe ao Estado de direito, a garantia da atuação do funcionalismo nessa frente igualitária passa a ser uma luta dos comuns.

Laval pontua que o acumulado histórico de lutas, experimentos, discursos permite que se extraia um princípio político do termo comum, que sirva de eixo para as muitas práticas alternativas que se opõem ao neoliberalismo. Segundo ele, com duas características: democracia radical, que seja estabelecida pelos partícipes dos processos e coobrigação, uma teia de responsabilidades compartilhadas entre seus agentes. Laval argumenta que as duas características possibilitam uma **experiência política verdadeira**, superior à democracia representativa e seus vícios e desvios históricos. Outro princípio comum que se opõe frontalmente ao capitalismo é a prevalência do direito de uso sobre o direito de propriedade. Ou seja, a acumulação fundiária, a monocultura, a especulação imobiliária tão característicos de sistemas capitalistas são postos em xeque, por uma visada mais social da propriedade e da terra. Na ótica comum, realçando seu papel social de produção de bens compartilhados e ligados às culturas e às vidas das comunidades que fazem uso da terra.

Laval pondera que, ele e Dardot, não gostariam de ignorar a imaginação política, principalmente porque o neoliberalismo pretende também monopolizar o futuro e suas prospecções. De maneira provocativa, ele nos exorta a praticar a imaginação e pensar

⁵⁰ Dardot, Laval, Ostrom e outros pesquisadores do campo comum falam de realidades sociais, históricas e econômicas de países distintos - os dois primeiros são franceses e Ostrom é americana - e, portanto, distantes e distintas do que vemos no Brasil e na América Latina, por exemplo. N.A.

em um outro mundo, governado por outra lógica que não seja a do capital. Segundo eles, como pesquisadores, os conceitos emanam das lutas e a elas devem retornar. O intelectual é responsável, pois, por elaborar conceitos e colocá-los à disposição dos que estão engajados na luta. "Inventar um princípio transversal que possa ser aplicado no campo do capitalismo" (LAVAL, 2018).

É possível notar em várias práticas comuns, uma criatividade para pensar em formatos e relações novas moduladas por princípios que não passam pela acumulação de capital, pelo valor agregado, pelo valor venal ou pela usura. Ao contrário, a linhagem histórica proposta por Ostrom e retomada por Laval nos faz refletir sobre as relações sociais de troca e compartilhamento que são anteriores ao reinado do capital – que se transformou em um sistema hegemônico incrivelmente duradouro e reificado – e que funcionavam e ainda funcionam extremamente bem. Portanto, é importante pensar que outras formulações são possíveis, outros mundos, outras formas de pensar e viver a vida que não sejam apenas essas que a narrativa única do capitalismo nos oferece. De Brecht, do teatro, mais uma vez, vem um curto poema que nos ajuda a desconfiar da permanência absoluta das coisas e da vida.

Desconfiai do mais trivial, na aparência singelo e examinai sobretudo o que parece habitual. Suplicamos expressamente: não aceiteis o que é de hábito como coisa natural. Pois, em tempos de desordem sangrenta, de confusão organizada, de arbitrariedade consciente, de humanidade desumanizada. Nada parecer natural, nada deve parecer impossível de mudar (BRECHT, 1942, p. 88).

Portanto, é preciso desconfiar sempre.

Os autores que se referem ao comum buscam fazê-lo de maneira ativa, como uma tomada de ação. No português, a expressão comum não evoca nenhum verbo, mas Luíza Hardman, em sua dissertação "Atar o Nó[s]: Estudos sobre as práticas artísticas contemporâneas e vida coletiva" (2019), propõe que pensemos na locução verbal '**fazer-comum**'. Em diálogo com outros autores, ela nos dá as pistas e as dimensões do que podemos entender nos campos, nas redes, nos rizomas, que se configuram como comuns. A prática indica uma dimensão horizontal e uma contundência contra hegemônica, justamente por desafiar as lógicas das relações verticalizadas. É a organização, com lideranças mais fluídas e horizontalizadas, que faz com que a prática do comum se transforme em uma forma de se fazer política, mais próxima das bases populares e sociais, distantes das acepções e práticas da política institucional desgastada dentro e fora do Brasil. São muitos os exemplos de práticas, agentes, grupos sociais, lugares e até alguns mandatos eleitos com o voto popular em algumas cidades, como em Barcelona, na Espanha, com a força do partido Podemos criado em 2014, que nos fazem pensar que possa existir uma sincronicidade destas

novas formas de organização social. No Brasil, temos o exemplo da Bancada Ativista, em São Paulo e também das Muitas, em Belo Horizonte.

Em nossa pesquisa de campo, os lugares que nos interessam recebem públicos híbridos, que forcem relações temporal-espacial que não se dariam, possivelmente, em outros contextos e/ou lugares. Há um **comum negociado**, em fricção nestes encontros. A convivência entre alunos da Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFBA com moradores de São João do Cabrito é possível em função do Acervo da Laje; raro seria o encontro entre um pesquisador mineiro radicado temporariamente em Salvador e os jovens do Sarau da Onça, mas ele também ocorre; da mesma forma, ocorre uma relação temporária entre os moradores do 02 de julho, centro histórico de Salvador, com as pessoas de várias partes da cidade interessadas na programação da Casa Preta; nas mesmas bases, desde 2002, a ZAP 18 promove o trânsito de pessoas de várias regiões de Belo Horizonte até seu espaço que fica no bairro Serrano, seja apresentando espetáculos criados pelo grupo, oferecendo oficinas ou acolhendo trabalhos de outros artistas interessados em se apresentar no espaço.

Jacques Rancière (2010) aposta na sujeição da estética a uma ética capaz de promover um discurso comunitário, engajado em contextos sociais. Em entrevista à Revista Cult, em 2010, Rancière reflete sobre as implicações políticas na arte e vice-versa. Segundo ele, por estar fundada no mundo sensível, a política é essencialmente estética e assim se aproxima das expressões artísticas. Assim sendo, um regime político só é democrático quando incentiva, contempla e acolhe diferentes manifestações dentro de sua comunidade. Encontrar-se, deslocar-se para ver, interagir com uma obra de arte, uma exposição, sobretudo, com as artes performáticas implica em uma atitude, um ir ao encontro do outro, um recorte temporal e espacial específico. É um tipo de atitude e atenção criadas. "Penso que a política tem sempre uma dimensão estética, o que também é verdade para o exercício de outras formas de poder". (RANCIÈRE, 2010). A discussão proposta por Rancière é pertinente, mas é importante ter em mente também que não só a política tem representações estéticas. Poderíamos pensar que a vida, assim como as relações sociais, também produz seus signos, ícones, representações... sua estética?

Nos lugares estudados aqui nesta pesquisa, existe criação, criatividade, fabulação de formas artísticas, criadas por artistas, em contato com o contexto e a comunidade que os cerca. Por outro lado, como não pensar que tais iniciativas não tragam em si uma prerrogativa de discutir e **endereço a arte** (César, 2014) a um outro, que assim como ele, vem de um contexto social e econômico agravado, precário, por vezes, estigmatizado? Dito de outra maneira: seria possível pensar que a estética de um artista, que produz em determinadas condições não seja profundamente

sugestionada pelos elementos de seu dia-a-dia? Não traria ela (a estética) marcas do **comum**, que perpassa seu cotidiano e também do seu vizinho? Das pessoas que vivem na mesma cidade? Talvez, até no mesmo país? As projeções [imagens] de periferia presentes nos versos dos rimadores do Sarau da Onça nos mostram que estética e ética são pontos de partida de sua criação artística. De modo, a não ser possível dissociar onde começa uma e termina a outra.

Da mesma forma, mas estendendo à discussão para um campo político mais amplo, não é de causar estranheza que artistas sejam alvos de ataques de governos autoritários, como o que vivemos no Brasil, desde 2018. Destaco sobretudo, os artistas de teatro, que se organizaram para ocupar as sedes da Funarte ou prédios federais ligados à cultura, em todos os estados da Federação, protestando contra a extinção do Ministério da Cultura, ainda no governo Michel Temer, em 2016. Os coletivos teatrais, em sua maioria, se organizam de maneiras diferentes dos organogramas de empresas ou de repartições públicas. Mesmo que haja funções pré-definidas, há relações diretas de diálogo entre as partes, voltadas para o bem comum, para aquilo que concerne a todos os envolvidos. Artistas de obras coletivas que se reúnem regularmente para pensar sobre seu trabalho e para criar juntos são perigosos, pois não deixam de pensar. Não deixam de refletir criticamente sobre os tempos vividos por nós, seja em suas obras, seja em sua militância, até mesmo – por que não? – na sua própria existência desafiadora, contra hegemônica, na latência de seus corpos.

Em minha dissertação, eu destaco as características do trabalho horizontal desenvolvido pela ZAP 18 nos seus processos criativos. Para tanto, me debruço sobre as memórias do espetáculo “1961-2009”, de 2009, para argumentar que aquele ciclo criativo foi marcado por uma horizontalidade radical, construída à duras penas, entre brigas, conflitos geracionais, mas com o desejo de que a construção da peça refletisse seu desejo horizontal. No meu entendimento, os cadernos de protocolo compartilhados/compilados durante os ensaios sintetizam esse desejo por relações horizontais. Eles foram importante ferramenta, durante a pesquisa, para rememorar a rotina do grupo em sala de ensaio⁵¹.

⁵¹ A partir do espetáculo “1961-2009”, a ZAP 18 adota em seus processos criativos e pedagógicos, a prática do caderno de protocolo, que se inspira no teatro pedagógico desenvolvido por Bertolt Brecht, nas primeiras décadas do século XX. O protocolo ganha sua versão brasileira pela prática da alemã radicada no Brasil, Ingrid Dormien Koudela, professora de teatro, na USP. O protocolo é um registro diário dos ensaios dos processos criativos feito por todos aqueles envolvidos em sua rotina. A ideia é que cada um, à sua maneira, faça um relato dos ocorridos no ensaio. Não se trata de uma ata, mas sim de uma memória coletiva que vai sendo tecido ao longo dos meses de trabalho. Assim sendo, os relatos são abertos à criatividade de quem os escreve. Versos, imagens, desenhos, hyperlinks são possíveis e sempre bem-vindos. N.A.

Para mais, além daquilo que concerne o ambiente criativo nas práticas de sala de ensaio, é possível também observar o compartilhamento do comum nas escalas do cotidiano nos respectivos bairros onde estes lugares estão. No caso da ZAP 18, há uma relação bastante próxima com alguns vizinhos, que frequentam o espaço, desde 2002. Foi possível ver, por meio de nossas atividades, jovens crescendo, tornaram-se adultos e seguirem caminhos artísticos. Em minha dissertação, destaco a presença de Thiago Macêdo, que foi meu aluno em oficinas para jovens/adolescentes e depois, a partir dos 14 anos de idade, passou a integrar o elenco da ZAP 18, desde a estreia de “Esta Noite Mãe Coragem”. Temos outros exemplos como Raiane Oliveira e DJ Torres, que passaram por nossas oficinas e depois foram estudar Teatro na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). No caso, Raiane integra o elenco da ZAP 18 e também foi responsável por oficinas para crianças. Ainda assim, em outra escala, é possível destacar a relação com a família Macêdo, do mesmo Thiago, já que sua mãe, Rose, é uma figura importante e recorrente na ZAP 18. Além disso, cozinheira, sempre presente nas ocasiões que a ZAP 18 abre seu bar e Rose comanda nossa cozinha. Ainda quando ela, dona de um bar na rua paralela de cima – que leva o nome daquele bisavô que loteou o bairro: Antônio Falabella – abre suas portas para nos receber juntos aos outros artistas presentes nas programações do lugar.

Diário 08 _ Salvador, 15 de junho de 2019, Casa Preta, 02 de Julho

É um sábado de junho. A noite é agradável e sem chuva (nessa época do ano, no inverno soteropolitano, é comum que chova). A rua Areal de Baixo está bonita, com bandeirinhas de festa junina coloridas. Há umas algumas barraquinhas com comidas típicas, brincadeiras, bebidas e a Casa Preta está aberta como ponto de apoio para o Arraiá da Areal, festa que congrega os

artistas da Casa, com seus vizinhos de 02 de julho e também com o restante da cidade. Aos poucos, a rua vai se enchendo, a gente conversa animada antecipando as festividades do São João de verdade, que ocorre no dia 24 de junho. Gordo Neto, do Vilavox, me conta que a iniciativa do Arraiá é muito bem-sucedida, porque faz com que a vizinhança da Casa se envolva, participe e possa também ganhar algum dinheiro vendendo coisas, seja diretamente nas barraquinhas ou mesmo no comércio,

principalmente nos bares, que ficam nas ruas que dão acesso à Casa Preta.

Essa é a terceira edição do Arraiá, que conta também com programação musical, mas me chama a atenção a apresentação de “Infantaria – onde habita a resistência”, espetáculo de rua do grupo de teatro 02 de julho, formado por 11 jovens atores e atrizes, em uma parceria entre a Casa Preta, o movimento Nosso bairro é o dois de julho e o Colégio Estadual Ypiranga. Possivelmente, muitos deles se inspiraram e buscaram o teatro depois que perceberam a presença dos artistas na vizinhança, desde o espetáculo “A Arca de Trancoso” (2012), do Vilavox, que percorria ruas e espaços do bairro.

A narrativa distópica da peça mostra uma cidade bombardeada, sendo ocupada pelo exército vencedor. Contudo, os sobreviventes se refugiam e organizam sua resistência dentro de um casarão, tentando preservar suas memórias e sua cultura. É curioso estar aqui, neste bairro, 02 de julho e notar o desejo, em intérpretes tão jovens, de falar sobre questões sociais e políticas que envolvam o lugar onde eles

habitam. A peça tem um forte viés de demarcação de posições a respeito dos processos que ocorrem no centro antigo de Salvador: abandono, sucateamento e a ausência de uma política pública para preservação da memória dos espaços que compõem o bairro. Sem contar a crescente população de rua no bairro, muitos desses viciados em crack, álcool e jogados à própria sorte entre a Piedade, o Comércio, o Pelourinho, a Barroquinha entre muitos lugares próximos dali.

Voltando às escolhas da encenação, dirigida por Miguel Campelo, para mim, é evidente que a presença da Casa Preta, como espaço artístico de resistência da memória do 02 de julho incentiva que estes jovens artistas reflitam sobre a função (o teatro) como uma possibilidade de elaboração de narrativas que dialoguem com suas realidades. Percebo as aproximações entre forma e conteúdo, entre o artístico e o pedagógico no devir da Casa Preta, estabelecendo uma via de mão dupla entre ensaios, oficinas e espetáculos.



Imagem 06 _ Arraiá da Areal em frente à Casa Preta (2019). Foto: Nuno Nascimento/Casa Preta

Ao reler minhas anotações sobre o Arraiá da Areal, volto a pensar no trabalho desenvolvido há duas décadas pela ZAP 18, no bairro Serrano, em Belo Horizonte e percebo conexões. Lá também, ocorre o fluxo entre o artístico e o pedagógico, entre oficinas e sala de ensaio. Inclusive, adotando certas práticas comuns entre as duas atividades. Por exemplo, o caderno de protocolo – já citado aqui – e alguns exercícios criativos também presentes em ambos ambientes. Temos exemplos de jovens artistas que começaram em nossas oficinas e, com o passar do tempo, integraram o elenco do grupo (alguns já citados aqui como): Thiago Macêdo, DJ Torres, Raiane Oliveira e Larissa Santana. Alguns vieram de cursos de formação e encontraram na ZAP 18, uma possibilidade de desenvolvimento de seus trabalhos, de suas poéticas: Dominique Macbé, Lucas Costa, Micheline Monteiro, Rodrigo Marques e Sheyla Sant’Anna. Tudo feito de maneira bastante fluída e intuitiva sem processos de seleção ou de avaliação do talento e/ou das qualidades deste ou daquele artista. Em ambos espaços – Casa Preta e ZAP 18 – é bastante evidente o compromisso com a formação destes jovens em conexão com o lugar onde estão.

Destaco também, no caso da ZAP 18, a abertura para que seus artistas pudessem praticar sua porção professor(a) nos projetos do espaço. Minhas primeiras experiências como professor de teatro foram justamente lá. O grupo ZAP Conta, por exemplo, era formado por jovens, entre 12 e 15 anos de idade, que já frequentavam nossas oficinas há algum tempo e necessitavam de um ciclo formativo mais

aprofundado, para além de nossas oficinas de iniciação. Dessa forma, eu assumi a função de organizá-los em um grupo de estudos, que se inspiraria no cotidiano, em suas próprias vidas como matéria prima para nossos exercícios teatrais. Foram cinco anos de trabalho, entre 2005 e 2009, com basicamente os mesmos alunos. Apresentamos alguns exercícios cênicos, na ZAP 18 e também em outros espaços. Lembro-me, sobretudo, do primeiro e do último exercícios cênicos. No primeiro, abordávamos as estórias familiares do bairro Serrano, suas memórias pessoais e como as famílias chegaram até ali. No último, a partir de notícias de jornal, construímos uma narrativa dos tempos vividos por nós.

A conexão entre a rotina de ensaios e as oficinas foi tão intensa, que os integrantes do ZAP Conta foram convidados a participar de maneira remota do espetáculo “1961-2009”. Explico melhor: na tentativa de criação de uma peça/documentário, colhemos depoimentos de várias pessoas que reflatam sobre a política brasileira, as experiências próprias que tiveram ao longo da vida e coisas afins. Alguns dos convidados eram integrantes de movimentos sociais, como o Movimento do Trabalhadores Desempregados, Levante Popular da Juventude, Marcha Mundial da Mulheres, Movimento dos Trabalhadores Sem Terra e alguns outros. No caso dos participantes do ZAP Conta, considerando que eram bastante jovens [o mais velho devia ter 17 ou 18 anos], a ideia era trazer o entendimento que eles tinham de democracia, direitos, eleições, História do Brasil. E também como sua percepção individual da História estava (ou não) atrelada a suas experiências pessoais, familiares e afetivas.

2.8. Política II _ Astúcias criativas: contra-atacar

Antonio Negri e Michael Hardt é outra dupla que se dedica às discussões do comum já há bastante tempo. Negri é um veterano pesquisador, ex-membro do partido comunista italiano que foi preso por suas ideias [revolucionárias]. Ele já escreveu diversos textos, livros e artigos importantes. Michael Hardt foi seu aluno e juntos começaram uma parceria acadêmica prolífica. Ambos ficaram conhecidos por sua obra “Império” (2000), na qual replicam os conceitos de biopolítica de Foucault para estender os fundamentos do capitalismo e sociedades disciplinares. A seguir, lançaram “Multidão” (2004), livro que aponta para as possibilidades insurgentes presentes na aglomeração de multidões. Ainda que reconheçam as mazelas e a tendência de narrativa única presente na globalização, ambos enxergam possibilidades desviantes, marcadas por práticas comuns. Arriscamos a dizer que há um evidente propósito de **contra-ataque** nas formulações de ambos, de usar a força opressora, mais forte e institucionalizada do capitalismo, do liberalismo, do neoliberalismo, do financismo para

golpear de volta, dar o troco quando inimigo está com suas defesas mais expostas e/ou mais fragilizadas.

É uma figura de linguagem apenas, que sim pode remeter a um imaginário de violência, mas que, na verdade, busca, na ideia dos esportes coletivos, uma forma de organização para disputar com astúcia e/ou galhardia um jogo contra um adversário mais poderoso. Falando em violência, porém, historicamente, é inegável o quanto organizações, povos e comunidades foram violentados, mortos, dizimados por uma sanha colonialista, imperialista, latifundiária, entre outras. Falo aqui de indígenas, povos escravizados quatro, três, dois séculos atrás, mas também de tragédias urbanas contemporâneas e atuais.

No Brasil, temos uma lista de exemplos: a perseguição aos moradores sem-terra e as muitas mortes ocorridas no campo – como o massacre de Eldorado dos Carajás, no Pará, em 1996; os processos de desapropriação de etnias indígenas para construção de grandes obras, notadamente a hidrelétrica de Belo Monte, no rio Xingu, no Pará, em 2011; o genocídio da população negra e periférica em grandes centros urbanos brasileiros, com dados alarmantes, como, por exemplo, as batidas policiais nas comunidades do Rio de Janeiro que matam crianças, jovens, mulheres, inocentes, vítimas de uma verdadeira máquina de guerra, que entra atirando nos territórios sem o cuidado de preservar vidas. As chacinas do Jacarezinho e do Complexo do Salgueiro, no Rio de Janeiro, ambas ocorridas em 2021, deixaram, segundo dados: 29 e 8 mortos, respectivamente. A primeira traz a triste marca de operação policial com o maior número de mortos da história da polícia carioca. Órgãos ligados aos direitos humanos [Fórum Brasileiro de Segurança Pública, Anistia Internacional e Human Rights Watch] indicam torturas e execuções por parte dos agentes públicos, em ambos casos.

O pensador quilombola Antônio Bispo da Silva, mais conhecido por Nêgo Bispo, fala em '**contracolônização**', entendendo assim todos os processos de luta e resistência dos povos, que ele chama de contracolônizadores, com seus modos de vida, símbolos e significações. Santos aponta que, independente dos processos históricos de violência e exclusão específicos, os indígenas brasileiros e povos vindos de África podem ser considerados agentes contracolônizadores. Consequentemente, os europeus seguem sendo os colonizadores. Ele destaca as insurgências de comunidades de homens e mulheres escravizados que fugiam da senzala para estabelecer outras formas de organização social, como quilombos, mucambos, retiros – não por acaso, formas sociais consideradas criminosas até a Lei Áurea, de 1808. Ele destaca a centralidade da terra para tais povos [lógica que serve também para os indígenas, para os sem-terra, para os sem-teto e para uma infinidade de movimentos e pessoas] como um bem comum compartilhado, muitas vezes, até entre diferentes etnias

"[...] o que nela [na terra] se produzia era utilizado em benefício de todas as pessoas, de acordo com as necessidades de cada um, só sendo permitida a acumulação em prol da coletividade, para abastecer os períodos de escassez, guerras ou festividades" (Santos, 2016, p. 59-60).

Em "Insurgência, Diversidade e Narrativas Invisíveis no Acervo da Laje: Museu-Casa-Escola na Periferia de Salvador" (2019), artigo publicado por José Eduardo Ferreira Santos e Vilma Santos, o casal responsável pelo Acervo da Laje chama a atenção para as dimensões simbólicas do trabalho que eles desenvolvem em São João do Cabrito, subúrbio ferroviário de Salvador. Destaco que tal dimensão simbólica passa por uma compreensão da obra de arte ou dos espaços de obras de arte como parte da rotina das pessoas, mesmo em contextos mais humildes ou socialmente agravados. José Eduardo acentua a diferença e importância do Acervo da Laje acolher as pessoas como uma casa e com isso, conseqüentemente, trazer a fruição estética e a beleza para o cotidiano, sem imposição, de forma quase natural. Segundo eles, "a casa é lugar que gera comunidade" (SANTOS; SANTOS, 2019, p. 34). A esta e outras características, ele dá o nome de **insurgência**, pois entende que a prática do Acervo é desobediente, iconoclasta e contra hegemônica, nesse sentido,

a insurgência do Acervo da Laje se dá por conta da sua busca por pesquisar, difundir e expor as narrativas artísticas da periferia de Salvador que foram invisibilizadas ao longo da história, contando com a presença material, a materialidade das obras, gerando novos imaginários no encontro, antes impensável, da arte produzida na periferia para a periferia, mas também a arte do mundo para a periferia, construindo uma rede de consumo e produção de cultura até então não democratizada (SANTOS; SANTOS, 2019, p. 31) .

Desde minha dissertação (ROCHA, 2018) uso o termo '**levante artístico**' para identificar uma rotina mais fluída que se dá na ZAP 18, sobretudo, a partir de 2015, quando ampliamos nosso entendimento das pessoas que fazem parte do grupo. Nossas oficinas de capacitação⁵² foram fundamentais na abertura de portas para novos integrantes do coletivo. Mais do que isso: arrisco a dizer que chegamos ao ponto de criar novas formas de nos relacionar internamente, a partir da influência e da entrada dos novos integrantes do grupo. Assim, surge a **ZAP ampliada**, que abarca os veteranos do grupo – como eu, Cida e Lucas – mas que também abre espaços para outras pessoas que se aproximaram do espaço, desde 2015.

⁵² A oficina de capacitação é recorrente na trajetória da *ZAP 18* e tem como princípio reunir atrizes e atores, já com experiência, para um processo coletivo de criação, nos moldes de uma rotina de sala de ensaio, tendo um espetáculo como resultado. Os espetáculos são: *Uma Balada... uma Parábola* (2004), com direção de Carlos Rocha; *Os Negócios do sr. bb*, com direção de Cida Falabella (2012); + *Valia*, direção compartilhada de Gustavo Falabella Rocha e Cida Falabella (2014), *Coletivo 4403A – Zoológico* (2015), com direção de Gustavo Falabella Rocha. N.A.

‘Levante artístico’ surge a partir de uma provocação de Hakim Bey, em seu livro “TAZ - Zona Autônoma Temporária” (2001), em que distingue levantes e revoluções. Seu argumento é de que as revoluções se articulam para tomada do poder e mudança da ordem social para, na sequência, criar instrumentos de manipulação e opressão de sua população. O levante, por sua vez, é uma tentativa frustrada de revolução que atinge seu clímax, seu apogeu, mas que não se efetiva como uma mudança estrutural. Levantes, portanto, são responsáveis por engajar e reunir pessoas em experiências de pico, que desaparecem no ar, sem ocasionar uma revolução.

Entendo que o ‘levante artístico’ é capaz de potencializar as individualidades e render uma prolífica e produtiva complexidade ao espaço. A aproximação dos alunos de nossas oficinas livres, desde “Esta Noite Mãe Coragem” (2006), foi um desdobramento importante do trabalho, pois deu materialidade a ideia de “histórias coetâneas” (Massey, 2008), justamente por proporcionar o contato de pessoas com diferentes experiências no teatro. Assim sendo, para ficar nos extremos dessa comparação, tínhamos Elisa Santana, atriz mais experiente que fez parte da trajetória da Cia. Sonho & Drama, desde meados dos anos 1980, até sua metamorfose em ZAP 18, contracenando com Thiago Macêdo, o caçula da peça, nascido no fim dos anos 1990.

Uso ‘levante artístico’ para argumentar que a ZAP 18 passa por um momento que é marcado pelas experiências de pico, de levante, onde projetos e formulações estéticas artísticas são levadas adiante, sem a pretensão de permanecerem por muito tempo no repertório do coletivo artístico. Tais experiências são proporcionadas pelo espaço e deixam de existir na sequência, com seus rastros que podem ser retomados ou não, no futuro.

Hoje, em 2019, a ZAP 18 se divide em diversas frentes de trabalho artístico. Há uma rotina de coletivo artístico, mas o que tem marcado os últimos cinco ou seis anos do espaço tem sido sua utilização múltipla. Diversa e dispersa. Diversa pela multiplicidade de artistas que se engajam em projetos gestados, ensaiados e/ou produzidos na ZAP 18; dispersa, pois, tais ações artísticas não são necessariamente convergentes, muitas vezes, o que as une é o simples fato que elas ocorrem num mesmo espaço. Há alguns anos, a ZAP 18 tem assumido, mais e mais, a natureza de zona presente em seu DNA. Isso é, o grupo, a ZAP 18, tem se transformado em um espaço de convergência de ideias, projetos e inquietações artísticas. Tornando-se, mais e mais, uma zona do que propriamente um grupo fixo de artistas que desenvolve seus trabalhos, como acontece tradicionalmente nos grupos de teatro. (ROCHA, 2019, p. 137).

Ainda sobre o ‘levante artístico’, ele se tornou uma forma de organização em um ambiente de pauperização de editais públicos de cultura. Os artistas de teatro seguem em seu malabarismo para dar conta de manter sua verve artística ativa, enquanto se

engajam em outros empregos para não comprometer seu trabalho artístico. Observo minha mãe, Cida Falabella, uma mulher com mais de 60 anos de idade, mais de 40 dedicados ao teatro ainda se desdobrando, como sempre fez, em várias funções e sem deixar de pensar e fazer teatro. Eu mesmo, jornalista de formação, já passei por vários empregos enquanto faço minha trajetória como artista da ZAP 18. Já dei aulas de inglês, trabalhei em redação de jornal, fiz assessorias de imprensa para festivais de arte e dei aulas em programas públicos de formação artística. O lema é desdobrar-se para seguir na lida artística. Isso não mudou desde os idos de Cia Sonho & Drama Fúlias Banana até chegar na ZAP 18. Outras coisas, no entanto, com o tempo mudaram. Pelo breve microcosmo do relato temporal que faço desde o fim dos anos 1970 até o início dos anos 2020 é possível atestar diversas mudanças nas relações interpessoais e, conseqüentemente, entender o teatro, como espelho do seu tempo [pelo menos, creio ser assim o teatro que deseje dialogar com as pessoas que o assistem]. Assim sendo, compromissos, ensaios e formas de criar coletivas não são as mesmas de 40 anos atrás.

As tecnologias e interfaces virtuais parecem também influenciar uma nova geração de artistas que já nasceram no universo da internet e de tais ferramentas. Assim sendo, considero que a perspectiva do 'Levante Artístico' – como forma de organização – também dialogue com estas formas de se organizar e encarar a vida. Mais virtuais, mais dinâmicas e menos enraizadas. Não faço aqui um juízo de valor nostálgico para criticar uma nova geração de artistas que, por exemplo, dedica menos tempo às explorações nas salas de ensaio. Para não incorrer no risco de generalizar, trago para essa discussão a experiência dos meus pais, artistas que desenvolveram seu trabalho entre o fim dos anos 1970 e início dos anos 1990 e também a minha quando começo a fazer teatro a partir dos anos 2000. As horas dedicadas aos ensaios diminuíram. Processos prolongados, mesmo em grupos com estrutura para tal dedicação, se tornam mais raros⁵³.

Além da suspeição de que as relações virtuais influenciem a rotina de ensaios, é importante que se diga que, no contexto de Belo Horizonte – por exemplo – há uma crescente dificuldade de colocar espetáculos em temporadas mais longas nos teatros e espaços de apresentação. Nos anos 1980, as temporadas ocorriam de terça a

⁵³ Em entrevista com Carlos Rocha, em março de 2021, ele me relata que o espetáculo "Grande Sertão: Veredas" (de 1985), por exemplo, foi ensaiado durante nove meses, sendo que nos últimos três, de segunda a sexta, durante 8 horas por dia e outras seis horas no sábado! Em comparação, ensaiávamos "O gol não valeu!" às segundas, terças e quartas, à noite, de 18h30 às 21h30, durante quatro meses. Mais uma vez, apenas a título de comparação, sem juízo de valor. N.A.

domingo⁵⁴. Os artistas dispunham de apenas uma noite livre por semana: a segunda. Aos poucos, os dias de apresentação foram raleando e hoje, costumeiramente, as temporadas são de sexta a domingo. Considero que a dificuldade para manter espetáculos seja mais um desestímulo para processos prolongados de criação. Afinal, por que dedicar meses à criação de algo que não conseguirá ficar em cartaz e não será compartilhado com o público?

Mas, talvez, o mais importante e propositivo do 'Levante Artístico' seja a necessidade de "dar respostas mais ágeis" aos tempos que vivemos. Considero esse o maior legado de nosso espetáculo "1961-2009", "1961-2013": apostar na contundência do aqui-e-agora compartilhado com o público, na urgência de abordar assuntos atuais e abrir o espaço cênico como um potencial arena para discussões políticas, sociais, econômicas e daí em diante. Sobretudo a partir da segunda versão da peça, de 2013, houve uma necessidade de reagir, em cena, aos fatos que vinham da rua em ritmo acelerado e essa pressa de estar a par dos ocorridos também pôde ser vista na nova versão da peça, que passou a se aproximar ainda mais da performance, em vários momentos.

Muitas vezes [quase sempre], o acabamento cênico é ruim, sujo, mal feito, pobre, mas é justamente na acepção de que a realidade é mais importante que a fabulação/elaboração estética que essa perspectiva performativa do trabalho se impõe. Féral (2008), em diálogo com Schechner, nos lembra que não há certo ou errado, verdadeiro ou falso em uma performance, ela simplesmente acontece. A pesquisadora lança mão do conceito de *eventness* para problematizar o caráter inacabado e processual de uma performance. Pois, "ela amplifica, portanto, o aspecto lúdico dos eventos bem como o aspecto lúdico daqueles que deles participam (performers, objetos ou máquinas). Existe um risco real para o performer" (FÉRAL, 2008, p. 203). O risco assumido pelo espetáculo "1961-2009/2013" é semelhante ao descrito por Féral, pois não havia tempo hábil para fazer qualquer outra coisa que não fosse escancarar nossas dúvidas e angústias em meio ao calor vindo das manifestações de algumas horas atrás, sendo que algumas ainda estavam em curso enquanto a peça se apresentava.

Com a nova leva de integrantes da ZAP Ampliada, fizemos dois trabalhos com estas características: "ZAP conta João", performance comemorativa dos 80 anos do encenador João das Neves, apresentada no Festival de Inverno da UFMG e "O que

⁵⁴ Aqui, poderíamos abrir um debate longo sobre a formação de público para as artes e o teatro no Brasil, mas não se trata do nosso objeto de pesquisa. Contudo, por fim [provisório e apenas para dar um fechamento à discussão], é importante [e triste] constatar a queda de interesse do público de teatro. Há, evidentemente, mais ofertas de produtos artísticos em 2021 do que nos anos 1980: com a Internet, as plataformas de streaming e tantas outras. Como consequência, vemos as temporadas minguarem, o público se afastar das salas de teatro e o fechamento de vários espaços de apresentação. N.A.

você tem a ver com isso?”, performance que reunia excertos de espetáculos da trajetória da ZAP 18 mais recente, como “Esta Noite Mãe Coragem” e “1961-2013”, e também alguns rascunhos de cena do trabalho que viria a seguir, “Homem vazio na selva da cidade”, apresentada no Sesc Palladium em Belo Horizonte. Ministrei a oficina Levante Artístico em dois momentos distintos. Primeiro, em julho de 2019, com a provocação Formulações performáticas para tempos de crise, que rendeu dois experimentos cênicos: uma caminhada pelas ruas do bairro Serrano com a técnica do mascaramento e uma instalação, com performances individuais, dentro da ZAP 18. Já, em agosto de 2021, no formato remoto – em virtude das restrições sociais da pandemia de Covid-19 – produzimos dois vídeos a partir da provocação Mascaramentos de Pijama.

Considero que a ‘insurgência’ do Acervo da Laje se conecte com o ‘levante artístico’, presente no trabalho da ZAP 18, já que dizem respeito à atuação de dois espaços que desenvolvem seus trabalhos na contracorrente do que se costuma ver e esperar das periferias brasileiras. Se o ‘levante artístico’, como compreendo, tem um viés mais claramente ligado às relações de criação estética, a ‘insurgência’ do Acervo da Laje nos apresenta a atuação politizada na periferia. Ambos apontam para uma quebra de paradigma que não é revolucionária - pois se mantém endógena, feita dentro do sistema - mas que reconfigura as lógicas espaciais, territoriais, econômicas e sociais nas regiões onde atuam.

A ideia de ‘insurgência’ [ou ‘levante artístico’] serve para nos dar algumas pistas dessa lógica de construção de rede maleável e efêmera de que nos fala Latour. Uma rede híbrida, complexa e polimorfa, sem estrutura fixa, móvel ou facilmente identificada, capaz de criar conexões múltiplas duradouras ou não. É importante, no caso de nossa pesquisa, entender que as conexões podem se dar de maneira fugaz e efêmera, sem a necessidade de enraizamento ou relações mais prolongadas. Por outro lado, em termos de metodologia, foi importante tentar enredar os elementos que, de alguma forma, estão implicados nos lugares que pesquisamos. Assim, não é possível falar do Acervo da Laje, da Casa Preta, do Sarau da Onça e da ZAP 18 sem passar por uma visada mais detida sobre os contextos sociais, históricos, culturais e econômicos que gravitam em torno destes lugares. Como também não é possível pensar em uma rede constituída apenas pelos sujeitos e suas subjetividades. Não. É importante lembrar das coisas que estão igualmente implicadas nessa rede que vamos, aos poucos, costurando.

Tampouco nos pareceu possível não falar sobre o processo de urbanização das cidades, Salvador e Belo Horizonte, pois eles incidem diretamente sobre a construção simbólica cotidiana destes lugares e os bairros/regiões onde eles estão geograficamente. Não se trata – e espero não contrariar, mas problematizar os postulados de Latour – de trazer o social a priori, mas tentar dar profundidade a

discussão social que tais espaços podem nos proporcionar. De certa maneira, entendemos que trazer uma grande narrativa para falar sobre os quatro lugares seria tentar enquadrá-los em uma discussão previsível da privação, da dificuldade, da resiliência e da superação de dificuldades para dar conta do trabalho. Isso pode até acontecer, mas as narrativas presentes em São João do Cabrito, em Sussuarana, no 02 de Julho e no bairro Serrano são mais complexas.

O enorme guarda-chuva da periferia como espaço de “privação, negação, criminalidade e violência” pode até servir como porta de entrada para chegar a tais lugares, mas, resumir o que acontece nestes lugares a isso seria ignorar a potência que seus moradores e outros elementos teriam de consolidar uma rede própria: rica, contraditória, enraizada em seus contextos mais amplos. Assim, espero cartografar cada uma dessas iniciativas, revelando suas semelhanças, mas destacando, sobretudo, suas peculiaridades. Seguindo as pistas do método de Latour, pretendo deixar que os atores falem, mesmo entendendo que há uma evidente mediação do pesquisador que não está isento de opiniões ao se debruçar e conviver com os fluxos dos lugares aqui pesquisados. Contudo, ao reconhecer essa dificuldade-presença inexorável do pesquisador como mediador dessas redes que nos interessam, pretendo não apagar sua influência, mas sim colocá-la como mais um ponto nessa estrutura observada. Invariavelmente, apresento aqui meu lugar de fala, para que meus pontos-de-vista e histórico de formação não sejam descontextualizados e esquecidos. E, principalmente, para que o leitor compreenda de onde observo, com minha experiência e formação, me permite pensar em algumas conexões e também como elas representam perigosas idealizações sobre o trabalho da ZAP 18 e dos demais espaços pesquisados por nós.

Voltando aos pensamentos de Hardt e Negri acerca do comum. Eles pontuam que a produção coletiva do comum é, na realidade, uma intervenção nas atuais relações de força, de modo a subverter os poderes dominantes e reorientar os vetores das forças em outras direções. Porém, em tecidos sociais densos e complexos, é importante se perguntar em que direção tais orientações devem apontar e se esse redirecionamento será capaz de criar um campo político coletivo. De que maneira tantas singularidades podem agir conjuntamente? Em outro texto, Hardt (2019) segue lançando perguntas parelhas às anteriores e nos fala de um "contraprograma político do comum", que se faz presente pela ideia de multidão, como tática de "estar-junto", sem esperar, dessas comunidades forjadas, a coesão de vínculos sociais permanentes e/ou duradouros.

É possível relacionar o **contraprograma** com a **reapropriação** da cidade que nos fala Henri Lefebvre (2008), em “O Direito à Cidade”, como uma força contrária que resiste ao alheamento e à higienização da cidade moderna, como ele e seus contemporâneos viam na Paris planejada e higienizada, do século XX: seus largos

bulevares, os monumentos em praças imensas e amplas, a expulsão das camadas populares dos cortiços espalhados ao longo do rio Sena. Tudo parte de uma estratégia de controle social da cidade. A sensação de que tudo pode ser visto no centro da capital francesa é um modelo de panóptico bem-sucedido e celebrado por milhões de turistas do mundo todo que seguem indo a Paris gastar seu dinheiro.

‘Contraprograma’, ‘insurgência’ ou ‘Levante Artístico’ são formas de rearranjar os elementos que estão dados, postos para criar novos sentidos, formulações, novas narrativas. Novamente, o **contra-ataque**. Como nos fala a música “Sulamericano”, da banda BaianaSystem – não por acaso, um fenômeno da nova música baiana, que junta as tradições do axé music dos anos 1980 e 1990, com sintetizadores, batidas de hip hop, mas também com referências das sonoridades ancestrais dos tambores do Recôncavo Baiano e ritmos da América Latina. No meu entendimento, o contra-ataque da canção do BaianaSystem é o momento de juntar os elementos que oprimem as populações periféricas para dar o troco. Revidar se valendo do descuido de quem atacou achando que a vitória já estava garantida. Reformular e surpreender de maneira astuta, dentro das regras do jogo. Não estou exaltando, embora o contra-ataque também possa se compreendido nessa dimensão da vida marginal, os movimentos contraventores criminosos nas periferias, como o tráfico de drogas ou as milícias paramilitares. Pelo contrário, exalto aqui a inventividade do povo periférico em encontrar caminhos alternativos, formas de organização da “cultura de baixo, da cultura popular”, como nos fala Santos (2006, p. 222).

Gente junta cria cultura e, paralelamente, cria uma economia territorializada, uma cultura territorializada, um discurso territorializado, uma política territorializada. Essa cultura da vizinhança valoriza, ao mesmo tempo, a experiência da escassez e a experiência da convivência e da solidariedade. É desse modo que, gerada de dentro, essa cultura endógena impõe-se como um alimento da política dos pobres, que se dá independentemente e acima dos partidos e das organizações. Tal cultura realiza-se segundo níveis mais baixos de técnicas, de capital e de organização, daí suas formas típicas de criação. Isto seria, aparentemente, uma fraqueza, mas na realidade é uma força, já que se realiza, desse modo, uma integração orgânica com o território dos pobres e o seu conteúdo humano. Daí a expressividade dos seus símbolos, manifestados na fala, na música e na riqueza das formas de intercurso e solidariedade entre as pessoas. E tudo isso evolui de modo inseparável, o que assegura a permanência do movimento. (SANTOS, 2008, p. 70-71).

Novamente, não estamos entendendo a possibilidade de contragolpear apenas no campo físico da força e/ou da violência. Pelo contrário. Ainda com Santos (2006), pensamos que a globalização pode ser praticada como uma nova forma, com uma nova possibilidade de arranjos sociais, pensamos também que os elementos dos processos de exclusão social podem ser reinventados pelos moradores da periferia. Assim, eles

podem (e já fazem isso!) construir um comum, permeado por essas influências de fora, mas, principalmente, tangenciado pelos elementos mais ricos da vida partilhada nesses lugares. Mas o movimento nestas redes (Latour, 2008) são construções no tempo-espaço e contam com a presença e influência da tecnologia, das redes sociais e dos usos que essas populações fazem dela. É caso do funk das favelas cariocas - especialmente os chamados de proibidões - que são produzidos, gravados e distribuídos entre os moradores das comunidades, sem a necessidade de passar por algum estúdio ou gravadora. A qualidade do produto - se comparada com as músicas gravadas em processos mais formais - é ruim, mas não é isso que importa. O que importa é a independência que tais agentes adquiriram. Por um viés marxista, é possível destacar que a prática da produção deste tipo de música quebra a rotina do trabalho alienado, fazendo com que os agentes-trabalhadores estejam envolvidos em todo o processo de produção do produto. No caso dos lugares estudados por nós, a mesma premissa de independência serve, já que são quatro experiências de construção artística-social, levadas adiante por artistas e coletivos que estão à frente de todo o processo. Ainda que em alguns casos, os espaços e grupos recorram aos recursos vindos de editais públicos ou privados, não há regularidade na entrada desses recursos. Portanto, não é possível estabelecer projetos a médio ou longo prazo, contando com essas fontes de financiamento.

É que acontece, por exemplo, quando acompanhamos os jovens rimadores que frequentam o Sarau da Onça. Cada um maneja a poesia, o hip hop e a performance ao vivo da maneira que bem entende para criar um jeito próprio de rimar, que está diretamente ligado ao que o bairro de Sussuarana lhes traz como inspiração. E os estilos individuais se lapidam no ambiente criativo coletivo proposto pelo Sarau. Sussuarana, por sua vez, se conecta com as muitas periferias que existem em Salvador e no Brasil. Em alguns sentidos, algumas periferias ao redor do mundo, se considerarmos que o processo de exclusão capitalista cria as áreas iluminadas e opacas (SANTOS, 2006) como um fenômeno mundial. Mas é também o processo de exclusão que dá elementos para agrupamentos sociais, artísticos, políticos existirem como contracolonização, insurgência, levante ou contra-ataque. Portanto, no complexo contexto social, econômico e geográfico das grandes cidades do mundo, é difícil pensar que não haverá processos de exclusão – alguns mais ferozes e desiguais que outros. Por outro lado, é justamente esse desequilíbrio que fará com que os movimentos se organizem para revidar. Uma prova de vida. Uma forma de dizer: nós existimos!

Nos versos de Russo Passapusso, vocalista do BaianaSystem: "Nas veias abertas da América Latina, tem fogo cruzado queimando nas esquinas, um golpe de

Estado ao som da carabina e fuzil. Se a justiça é cega, a gente pega quem fugiu"
(PASSAPUSSO, 2019).

Capítulo 3:

Pandemia, isolamento e estratégias para permanecer no mundo da vida

Você já deve ter ouvido o bordão que os artistas [da cena, da presença] foram os primeiros a interromperem seus trabalhos durante a pandemia e seriam os últimos a retomarem às suas atividades. É uma frase gasta que durou tempo demais, sobretudo porque a pandemia parecia não ter fim. Era difícil enxergar a luz no fim do túnel. Era uma espécie *looping* macabro e trágico, com novas variantes de preocupação do novo Coronavírus, pessoas que se recusam a tomar a vacina por motivos variados e [francamente] estapafúrdios e uma geopolítica que deixa evidente [cristalina] como a distribuição de vacinas se baseou em cidadãos de primeira classe, à frente de todos os outros, ao redor do mundo.

Mas voltemos aos artistas [da presença].

Como dito, os primeiros a pararem. Vários – se não todos, mas certamente a maioria – pararam também por questões ideológicas, por entenderem a gravidade do momento e por se colocarem como aliados à prevenção e, conseqüentemente, contra a disseminação de uma doença letal e desconhecida. Então, diferentemente de outros setores diretamente atingidos com as restrições de circulação e sociabilidade, os artistas e seus espaços culturais optaram por fechar as portas precocemente, como medida preventiva, como forma de proteger o outro. Trata-se aqui de uma generalização perigosa que pode ser desmentida por outras práticas que ocorreram. Portanto, centro minha análise, mais uma vez, na observação dos quatro lugares que guiam essa pesquisa.

Neste capítulo, vamos passear pela realidade da Casa Preta, Acervo da Laje, Sarau da Onça e ZAP 18 fechados desde março de 2020, quando a pandemia efetivamente começa a trazer as conseqüências mais graves para o Brasil. Veremos como os artistas se viram obrigados a forjar uma nova relação com seu público, a partir de plataformas digitais e/ou redes sociais. E para além, como estes foram forçados a aprender técnicas de outras áreas para se manterem no mundo da vida e continuarem a produzir seu trabalho, por meio de vídeo performances, *lives*, curtas-metragens, oficinas *online* e tantos outros formatos pouco ou nunca antes experimentados.

Voltaremos à obra de Henri Lefebvre para discutir noções de direito à cidade, pensadas no contexto atual, especialmente, da pandemia. Examinaremos o que os protocolos de reabertura (especialmente de Salvador, como estudo de caso), durante a

pandemia, significam. Para além de questões práticas e números de infectados, de ocupação de leitos e de pessoas vacinadas, busco examinar/discutir que tipos de sociabilidade estão implícitos nos protocolos. Eles apontam para um horizonte de **direito à cidade** no sentido discutido por Lefebvre? Ou não? Além disso, ao relatar a experiência de portas fechadas dos lugares que nos interessam, vamos lançar mão de uma ideia de **ética da proximidade**, termo pensado a partir dos pensamentos de Emanuel Lévinas, Isabel Baptista e Jacques Derrida. Finalmente, a ética da proximidade também nos fez pensar nas **heterotopias**, de Michel Foucault. O fechamento dos espaços, no nosso entendimento, acentua traços heterotópicos que já se faziam presentes nas práticas cotidianas [artísticas e comunitárias] dos lugares que pesquisamos.

3.1. Retórica ambulante.

Caminhantes são praticantes ordinários da cidade. Praticam suas enunciações pedestres. Como já discutimos aqui, especialmente em nosso capítulo sobre a Cartografia, Michel de Certeau nos diz que diferentemente da cidade conceito, é dentro do mapa, na escala 1 x 1, que se vive em uma cidade. Especialmente, uma cidade grande, atravessada por fluxos heterogêneos e suas complexidades. O mapa, os planos urbanos, as sinalizações das ruas, as calçadas são planejadas para docilizar a população e lhe dar parâmetros. “A atopia-utopia do saber ótico leva consigo há muito tempo o projeto de superar e articular as contradições nascidas da aglomeração urbana” (Certeau, 1994, p. 172). Ele pontua que os caminhantes são responsáveis por atualizar os mapas, pois suas “astúcias criativas” são capazes de não fixar rotas, fabular caminhos, propor subversões no esquema urbano.

Há nessas práticas uma grande capacidade criativa de fabulação da cidade, como território simbólico. Aos nos aproximarmos da Casa Preta, do Acervo da Laje e do Sarau da Onça, em Salvador; e da ZAP 18, em Belo Horizonte, observando suas práticas culturais em geral, é impossível não destacar as questões sociais presentes em duas grandes cidades brasileiras, com grandes desigualdades sociais históricas. Salvador: cartão postal, paraíso tropical para o turismo nacional e internacional, capital do Carnaval, das festas de Largo, dos corpos alegres e hiperssexualizados, também são seus bairros de periferia, os altos índices de desemprego, criminalidade, população de rua e parte considerável da população trabalhando na informalidade. Belo Horizonte, menos turística, mas capital de um dos estados mais ricos do país. Para citar apenas um exemplo de desigualdade, BH convive há quase uma década com uma crescente população em situação de rua, morando no centro da cidade ou nos bairros próximos a ele. Assim sendo, portanto, a gesta ambulatória, o simples caminhar pelas duas cidades

não deve ignorar tais contextos. Praticar as cidades fora dos mapas é habitar uma porção invisibilizada da cidade.

Se a práticas dos pés no chão fora dos roteiros consagrados são em condições normais um desafio, como ficam essas práticas em cidades atingidas por uma pandemia, como a que vivemos, desde o fim de 2019, no Brasil e em grande parte do mundo? O que faremos nas linhas seguintes, é discutir noções de cidade e suas práticas, agravadas pelo contexto da pandemia do novo Coronavírus. Tomamos os protocolos de reabertura de Salvador, em meados de 2020⁵⁵, como base para problematizar as prioridades elencadas pelo poder público na gestão da pandemia e os estágios de retomada paulatina da vida social na cidade. Buscamos analisar e entender os motivos que levam algumas atividades a voltarem antes que outras⁵⁶.

Por exemplo, por que os shoppings voltam a funcionar antes de parques ou praias? O que leva uma gestão a criar protocolos específicos para *drive-in* antes mesmo de discussões com gestores de espaços culturais mais consagrados? Ainda: o que se depreende, ao acompanhar as conduções da gestão local, como sendo constitutivo do setor cultural de uma cidade reconhecida por sua produção artística e simbólica? Estas são algumas perguntas que orientam esse capítulo, nos conduzindo por reflexões que surgem a partir dos documentos de ordenamento da ordem pública de Salvador em contexto de pandemia, aqui lidos pela lente do direito à cidade e das políticas culturais.

No caso em análise, o direito à cidade se coloca como um direito parcial à cidade, não apenas pelas restrições de interação social impostas pelo contágio e transmissão do vírus, mas por entendimentos parciais do que é essencial para a prática cidadã, calcada no comum. Inspirados por Certeau, pensamos na prática dos pés no chão pela cidade⁵⁷. Metodologia comprometida pelo isolamento social, mas não significa que a cidade não esteja lá. Aliás, os prefeitos de muitas cidades brasileiras tentaram [ainda tentam] dar sinais – alguns confusos e trocados – de que a pandemia está próxima ao fim, sobretudo em iniciativas e movimentos de retomada da vida dita normal nas cidades. A principal maneira é a retomada de atividades, afrouxamento das restrições

⁵⁵ Outros tantos protocolos, normativas, portarias foram expedidos depois. O que buscamos argumentar neste capítulo é a lógica por trás da legislação em tempos de exceção. No nosso entendimento, as prerrogativas de beneficiar alguns setores em detrimentos de outros seguem prevalentes e, portanto, mesmo que os protocolos aqui analisados pareçam datados e desatualizados, eles servem como estudo de caso para nossa argumentação. N.A.

⁵⁶ No caso de Belo Horizonte e da ZAP 18, não trataremos os protocolos da cidade para a discussão, mas abordaremos as iniciativas do grupo para manter-se conectado com seu público, mesmo com o espaço fechado e sem a presença física durante a pandemia. Considero que existam similaridades entre os três espaços de Salvador e a ZAP 18, sobretudo, naquilo, que vamos chamar de **ética da proximidade**, mais adiante. N.A.

⁵⁷ Poderíamos chamar também de flanâncias, deambulações ou derivas, inspirados por Paola Berenstein Jacques (2012), ou mesmo "devir-nômade", que aparece em Deleuze e Guattari (1997).

de circulação, uso [ou não] obrigatório de máscaras e afins. Em novembro de 2020, por exemplo, Salvador tentava se aproximar da normalidade⁵⁸. Veremos que os protocolos de reabertura apontam para a tentativa de retomada de várias atividades. A contrapelo dessa aparente normalidade para os setores culturais, discutimos a prática de três dos lugares estudados aqui por nós (Acervo da Laje, Casa Preta e ZAP 18) para realçar o sentido público e cidadão dessas práticas, que extrapolam e/ou se fundem à lida artística de cada um dos lugares. Discutimos o fechamento desses espaços e, conseqüentemente, o que isso acarreta nas relações já estabelecidas com seu público/vizinhança, problematizando impedimentos que ultrapassam os simples protocolos e apontam para um *ethos* que considera o ecossistema cultural em que se inserem. Para discutir como estes espaços estão lidando com seu público, convocamos Emmanuel Lévinas, Jacques Derrida e Isabel Baptista para formular uma ideia de ‘ética da proximidade’. Finalmente, ao discutirmos os lugares simbólicos e físicos, palpáveis e/ou virtuais, tentamos criar um elo com o que Foucault chamou de heterotopia, entendendo que a prática de tais lugares promovem pequenas rupturas/ruídos na estrutura de modo a forjar relações novas-outras com seus frequentadores e artistas.

3.2. Cidade produto

Em seu canônico “O Direito à Cidade”, Lefebvre (2001) distingue ‘cidade obra’ de ‘cidade produto’, esta última servirá como pressuposto/provocação para analisar os protocolos de reabertura da cidade de Salvador, em tempos da pandemia do novo Coronavírus. Para o pensador francês, a cidade obra é pensada e construída, como marca do poder aristocrático da nobreza. No caso, Lefebvre está analisando a Europa, principalmente Paris, antes da Revolução Francesa, de 1789. A cidade obra é a cidade das construções imponentes, dos grandes palácios, salões, orquestras, teatros e museus. A cidade produto, ao contrário, é a cidade dos novos burgueses, pós-revolução, marcada por um sentido bastante prático na sua rotina e, principalmente, uma cidade a que se atribui - nos termos marxistas recorrentes na obra de Lefebvre – valor de troca. Por antítese, a cidade obra é aquela do valor de uso.

No caso de nossa pesquisa, é fundamental pensar Lefebvre e suas noções de cidade à luz dos tempos vividos, em 2023, no Brasil, o que faremos mais adiante. Em Certeau (1994), vemos que o espaço é uma construção histórica temporal. Portanto, ele

⁵⁸ Mesmo com ocupação de leitos de covid-19 em 62%, o prefeito de Salvador ACM Neto declarou em entrevista coletiva, no dia 23 de novembro, que a cidade não voltará às restrições impostas nos primeiros meses de isolamento social, com proibição de funcionamento de suas atividades. Fonte: Bahia Notícias - <https://www.instagram.com/p/CH8pjM8MyLY/?igshid=15gnqlpr6cw46> - visita no dia 27 de novembro.

se altera, se modifica, ao longo do tempo, com participação direta dos agentes que nele atuam, sobretudo, a humanidade. Pensando assim, os pensamentos lefebvrianos dialogam com a capital da Bahia, quando conseguimos perceber a presença da cidade obra: a Salvador do Império, primeira capital do Brasil, com seus prédios imponentes, igrejas, casario tradicional concentrados no centro da cidade e em seu entorno; e a cidade produto: sobretudo, se dirigindo ao norte da península, seguindo a linha do metrô e vendo a profusão de novos bairros, condomínios, centros comerciais, shopping centers⁵⁹.

Para mais, criar pontes entre a obra de Lefebvre e o contexto urbano [brasileiro, soteropolitano] nas primeiras décadas do século XXI nos traz o desafio de pensar a complexidade de uma cidade e seus diversos fluxos populacionais, áreas que se valorizam e desvalorizam, dentro de uma lógica de produto (ela, mais uma vez). Retomando a discussão presente no capítulo 1, a respeito da relevância do pensamento de Lefebvre nos anos 1960 e 1970 e sua suposta superação nos anos seguintes, os pesquisadores Busquet e Garnier (2011) destacam um renovado interesse pelo pensamento crítico radical de Lefebvre a partir da primeira década dos anos 2000. Eles não sabem precisar os motivos. Sejam eles: sair da docilidade letárgica de um urbanismo desengajado, ou refletir sobre os impactos sentidos nos grandes centros europeus com movimentos de imigração, crescente pobreza e impacto no Estado de bem-estar social, ou, ainda, novos ciclos de desgaste e crise do capitalismo. Seja apenas um ou todos combinados, os pesquisadores percebem um renovado interesse pela obra de Lefebvre.

Eles pontuam que parte dessa retomada ganha frescor na aproximação de pesquisadores da geografia com o pensamento de Lefebvre: David Harvey, Edward Soja, Don Mitchell e Neil Smith, que centram suas reflexões nas desigualdades sociais que ocorrem no espaço, as segregações, as dimensões classistas da urbanização e do urbanismo, a espacialidade dos conflitos sociais, a cidade como lugar e suporte da reprodução das relações de produção. Pensar que o espaço condiciona a vida das pessoas pode fazer sentido se observarmos os processos excludentes em grandes centros urbanos.

⁵⁹ Belo Horizonte foi uma cidade planejada – inaugurada em 1897, quando se decidiu que um arraial seria a nova capital do Estado de Minas Gerais –, tendo Paris como modelo, por coincidência ou não, a mesma cidade que serve de inspiração para Lefebvre construir seu pensamento crítico em relação ao urbanismo em fins do século XIX e XX. Se havia um desejo de construir uma cidade obra, planejada controlada e harmônica, a realidade se impôs com as periferias, hoje muito mais populosas do que a cidade [o centro] planejada. O típico caos urbano do crescimento sem controle das metrópoles brasileiras. N.A.

O movimento de exclusão tem características maleáveis, adaptadas à cada país/localidade e suas formas hierárquicas de estabelecer zonas iluminadas e opacas. No caso norte-americano, desde o pós-guerra, os subúrbios simbolizam o éden para os mais ricos que trabalham nas metrópoles, mas voltam para suas casas isoladas do caos urbano, longe da violência e dos desequilíbrios sociais. Na Europa, por exemplo, em Madri, Espanha, bairros centrais como La Latina, Chueca e Lavapiés, com origens populares e marcados pela presença de imigrantes que são forçados a se retirar com o processo de aumento de aluguéis. As melhorias estéticas destes bairros, junto com obras de pavimentação e criação de áreas verdes, por exemplo, podem parecer uma boa iniciativa para quem olha de maneira superficial, mas no fundo o processo acelera a exclusão de uma população que não consegue acompanhar o processo de aumento de aluguéis, porque seus salários não aumentam na mesma proporção. Fenômeno parecido ocorre em outras cidades europeias: Lisboa e Berlim convivem com aumento vertiginoso de seus aluguéis, porque estes são controlados por empresas que visam o lucro e se aproveitam da aura *hipster progressista* de que as duas cidades gozam.

No caso de outros países, como as grandes cidades brasileiras, as áreas de interesse para o capital especulativo e imobiliário podem ser sazonais. É possível, sim, ver o movimento de isolamento nos condomínios ao redor das cidades, mas também é possível ver movimentos de gentrificação de áreas centrais, que passam a ser alvo da especulação e, conseqüentemente, as populações que ali vivem e trabalham são pressionadas pelo aumento dos preços de aluguéis e do seu custo de vida. O processo de gentrificação do Pelourinho e centro expandido, a partir dos anos 1980 nas administrações de Antônio Carlos Magalhães, são dessa natureza excludente. No caso específico da capital baiana, as obras de revitalização forçaram a saída das famílias que habitavam o Pelourinho, com investimento no comércio voltado para o turismo. O processo que visava dar vida novamente ao bairro [revitalizar, noves fora, quer dizer isso] retirou as famílias que ocupavam o bairro diuturnamente. Não consigo deixar de lado a impressão de bairro fantasma, em um Pelourinho sucateado e desabitado, que tive enquanto vivi em Salvador, em 2019.

Como já mencionado aqui, Lefebvre será o primeiro a identificar no urbanismo, mais uma ferramenta do capitalismo, de exploração comercial/mercantil da cidade e, sobretudo, na movimentação econômica que grandes obras trazem. Para Lefebvre, é impossível pensar em novas relações econômicas e sociais que não passem também por um novo urbanismo. Lefebvre, comunista, autogestor e revolucionário, dizia que nenhuma revolução é completa se essa não consegue imaginar e colocar em práticas espaço(s) que sejam repensados, novos, gerenciados pelos desejos também de mudança. Assim, busca uma vida cotidiana liberada. "Uma revolução que não produz

seu espaço próprio não chega ao seu final, fracassa, não muda a vida, modifica apenas superestruturas ideológicas, instituições, aparatos políticos” (LEFEBVRE, 2000, p. 123). Ou seja, a cidade projeta toda a sorte [azar] de exclusão prementes do capitalismo.

Busquet e Garnier ponderam que Edward Soja, adepto da justiça espacial, procura formas de reparação histórica dentro dos moldes da sociedade capitalista. Para eles, isso – além de não se enquadrar em uma geografia radical – não é possível. Parece-me difícil dissociar os pensamentos de Lefebvre de uma visada extremamente revolucionária, iconoclasta em relação ao capitalismo, porém propositiva em relação a um futuro tangível. O pensador nos urge a pensar que uma nova cidadania, passando pelo urbano, só será possível em outro sistema. No seu caso, um pensador marxista, um desejo de organização social sem propriedade privada e sem concentração de renda. Isso é, uma construção socialista seria necessária para mudar realmente a forma como as pessoas se relacionam com o espaço, com a cidade, com o outro. Assim sendo, mais uma vez, é difícil pensar que Lefebvre estaria contente com essas leituras de suas obras que buscam um reformismo quase dócil em relação ao capitalismo, colocando suas ideias em uma espécie de arcabouço da economia criativa, da economia *green*, autossustentável.

Não obstante, também é importante ler as provocações de Lefebvre à luz dos tempos vividos hoje. Avaliando também experiências ligadas a sociedades menos capitalistas e/ou socialistas. Portanto, talvez o fabulário revolucionário também precise se atualizar, ganhar novos traços e cores. Ainda, não é possível discutir Lefebvre sem trazer o contexto social para o debate. Ao contrário, Lefebvre queria uma reforma urbana com objetivos revolucionários. Como nos dizem Busquet y Garnier:

Ao contrário, para Lefebvre, o compromisso ativo dos cidadãos na solução dos problemas urbanos tinha sentido apenas em uma perspectiva de transformação radical da sociedade. Entrava em cheio na questão do poder e implicava novas relações de produção, o que conforme a concepção marxista, significava a abolição da propriedade privada e a desapareção da representação política e, em geral, de um sistema capitalista do qual não se deve mais participar. De fato, segundo Lefebvre, uma transformação da sociedade supõe a posse e a gestão coletiva do espaço através da intervenção permanente dos ‘interessados’ com seus múltiplos interesses, incluindo, interesses contraditórios. Portanto, com a confrontação. (BUSQUET y GARNIER, 2011, p. 49)⁶⁰

⁶⁰ ‘Por el contrario, para Lefebvre, el compromiso activo de los ciudadanos en la solución de los problemas urbanos tenía sentido sólo en una perspectiva de transformación radical de la sociedad. Entraba de lleno en la cuestión del poder e implicaba nuevas relaciones de producción, lo que, conforme a la concepción marxiana, significaba la abolición de la propiedad privada y la desaparición de la representación política y, en general, de un sistema capitalista en el que ya no habrá que seguir ‘participando’. En efecto, según Lefebvre, una transformación de la sociedad supone la posesión y la gestión colectiva del espacio a través de la intervención permanente de

Harvey (2012) – em artigo que também leva o nome “O direito à cidade” – trará novos elementos para a lógica da concentração de renda por meio das obras no espaço urbano. “É um mundo em que a ética neoliberal de individualismo, acompanhada pela recusa de formas coletivas de ação política, se torna o modelo para a socialização humana” (Harvey, 2012, p. 69). No entanto, mesmo com todo o requinte e variáveis desse discurso que acredita na “pacificação pelo cappuccino” (Ibidem), os processos de expropriação seguem lógicas parecidas. Modelos diferentes de concentração de renda. Alguns mais evidentes e escancarados, outros mais velados. A experiência urbana que se tem hoje - padronizada ou tendendo a um padrão - é controlada, em áreas iluminadas. As estratégias para concentração de renda também passam pelas lógicas imobiliárias e seus grandes sistemas de exclusão.

No caso do Brasil, ao [tentar] adotar um modelo [rançoso, ultrapassado] baseado no *self-made-man* importado, obviamente dos EUA, nós nos afundamos em projetos de cidades marcados pelo medo, pelo transporte individual e motorizado e pelo esvaziamento dos espaços públicos de interação social. Se voltarmos o filme para o início dos anos 2000 e o ritmo acelerado da economia nacional com o sucesso de *commodities* estrangeiras, poderemos ver alguns exemplos de pessoas que compraram seus apartamentos em bairros novos, compraram seu primeiro carro 0km, investiram em eletrodomésticos e ainda gozaram da possibilidade de viajar de avião para fora do Brasil. O consumo era finalmente apresentado a estratos sociais brasileiros que passaram boa parte da vida preteridos, esquecidos. Louvável, sim? Com certeza. Sobretudo, porque esse movimento de integração econômica também legou mais vagas para alunos em universidades públicas e privadas e permitiu que pessoas tivessem acesso a contextos sociais até então nunca imaginados, mas é preciso analisar também o movimento de aquecimento econômico por aquilo que se tornou, como problema. Como problema para as grandes cidades brasileiras.

O modelo de consumo estimulou uma lógica individual que fez girar a economia e mantinha a população empregada, feliz, com dinheiro no banco e comida à mesa. Só que o modelo - além de sazonal, questão que não abordaremos aqui - é individualizante e trouxe consequências sociais mais profundas. É Marc Augé que irá investir na ideia de “não-lugares” (1994), termo que ele próprio revisita e critica, mas que nos serve aqui como entrada na discussão das cidades e sua capacidade de interação social ou não. O “não-lugar” é, pois, justamente, um espaço que não cumpre nenhum papel social. Os exemplos mais óbvios geralmente estão ligados às grandes obras viárias e seus entornos, costumeiramente esquecidos. No que toca a essa pesquisa, posso citar o

los ‘interesados’ con sus intereses múltiples e incluso contradictorios. Por tanto, la confrontación’ (BUSQUET y GARNIER, 2011, p. 49). Tradução nossa.

complexo da Lagoinha na região central de Belo Horizonte, que é formado por uma grande quantidade de viadutos que conectam avenidas importantes da cidade. No caso de Salvador, entre várias partes esquecidas do centro histórico da cidade, é possível apontar a descida para a Cidade Baixa, vindo do Campo Grande, pela rua Gamboa de Baixo, que dá na avenida do Contorno e proporciona ao caminhante uma das vistas mais bonitas e conflituosas da cidade: a imensidão do mar, combinada com a precariedade das habitações da comunidade da Gamboa que está logo ali abaixo do viaduto.

Harvey nos ajuda a pensar e a reler a obra de Lefebvre à luz de nosso tempo. Portanto, como seria possível articular suas lógicas econômicas marxistas com um pensamento mais amplo, contemporâneo e brasileiro? Pensando em **direito à cidade**, aos interesses e especulações imobiliárias que envolvem seus terrenos, suas edificações, notamos um evidente movimento de expulsão de sua população. No seu lugar, invariavelmente surgem projetos modernos que visam revitalizar algumas de suas áreas, partindo do pressuposto de que em tais áreas não havia vida ou, ainda pior, que a vida que existia naquela região é inferior àquela que se propõe a partir do novo projeto. São projetos claramente de gentrificação: expulsão de moradores de rua, fechamento de pequenos comércios populares, algum ponto de venda de droga e/ou ligados à prostituição – por exemplo. Aos meus olhos, parece que o poder público lava as mãos durante anos e deixa que algumas partes da cidade fiquem à deriva, jogadas à própria sorte. O processo de deterioração se agrava, uma vez que esses espaços passam a concentrar o ‘lumpemproletariado’ [os termos marxistas não saem realmente de moda] das cidades grandes: moradores em situação de rua, prostitutas, desempregados e usuários de drogas. São depósitos de gente, em áreas opacas da cidade, mesmo que historicamente tais áreas representem marcos históricos daquelas cidades. Veja o caso da Praça da Sé, em São Paulo; a praça XV e a Candelária no Rio de Janeiro; o Centro histórico de Salvador, Pelourinho, Piedade, 02 de Julho.

No entanto, como bom discípulo de Lefebvre, Harvey aposta em uma postura radical para a mudança que passa pelo urbano, mas que tem as atitudes humanas como imperativo. Ele irá nos provocar a pensar que [re]construir a(s) cidade(s) é refazer a nós mesmos. Ou seja, também Harvey pensará nos processos de construção simbólica e sensível na interface entre habitantes e espaço e como as relações sociais são capazes de moldar o espaço. Harvey pontua que a cidade que queremos não pode estar apartada dos tipos de laços sociais, relação com a natureza, estilos de vida, tecnologias e valores estéticos que nós desejamos. Não pode ser meramente uma atitude ou um desejo individual:

O direito à cidade está muito longe da liberdade individual de acesso a recursos urbanos: é o direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade. Além disso, é um direito comum antes de individual já que esta transformação depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo de moldar o processo de urbanização. A liberdade de construir e reconstruir a cidade e a nós mesmos é, como procuro argumentar, um dos mais preciosos e negligenciados direitos humanos (HARVEY, 2008, p. 74).

Como queriam e entediavam os gregos, a cidade como *pólis*⁶¹, como arena de encontros e discussões coletivas. De compartilhamento, de práticas comuns. À essa cidade, Lefebvre e Harvey desejam ter direito, mas não apenas direitos individuais, um ir e vir hedonista ou *zoning out*, como já apontamos aqui. Não. Direito como construção coletiva, como partilha do comum. Mas paremos, por hora, aqui. O processo de urbanização de Salvador, Belo Horizonte e outras grandes cidades brasileiras, em uma análise lefebvriana, com contribuições e atualizações de pensadores mais atuais como Harvey, poderia render, por si só, uma tese. Vamos, no entanto, nos ater aqui a alguns conceitos e ideias do pesquisador francês [e seus inúmeros e ilustres leitores] para nos ajudar a ir mais fundo na nossa discussão dos protocolos de reabertura durante a pandemia e cidade produto.

Diário 09 _ Serrano, Belo Horizonte/ MG, 13 de julho de 2021. ZAP 18.

Hoje, a ZAP 18 completa 19 anos de existência enquanto espaço físico. O registro oficial do grupo é de aproximadamente um ano antes, mas para todos os efeitos, no dia 13 de julho de 2002, o lugar abriu suas portas pela primeira vez para receber sua primeira programação oficial. É estranho estar aqui numa data comemorativa sozinho.

Sim, a pandemia continua. A ZAP 18 segue com as portas fechadas. Para ser honesto, em momento algum, cogitamos – eu e as demais pessoas que hoje estão responsáveis pela gestão e por pensar nos caminhos do grupo e do espaço – abrir as portas. Sempre nos pareceu que outras prioridades deveriam vir antes. Obviamente, enquanto artistas [de teatro, da cena] é importante afirmar nossos lugares de fala e nossa importância social para a reflexão, para o divertimento, para o ócio, mas ainda

⁶¹ Embora seja uma ideia belíssima de participação na vida pública, a vida na *Pólis da Grécia* antiga era exclusividade de um grupo seleto de homens. Ou seja, pode ser uma bonita ideia de democracia e participação, mas era apenas um instrumento de concentração de poder. N.A.

assim, parecia precipitado, prematuro, fora de propósito pensar em voltar às atividades presenciais com uma pandemia tão dura lá fora. Então, pelo segundo ano consecutivo, o aniversário da ZAP 18 passa batido, sem comemorações. Nós que gostamos tanto de fazer festa em nosso espaço, nos vemos obrigados a celebrar mais um ano de trajetória comedidamente, quase em silêncio.

A construção da ZAP 18 é a realização de um desejo antigo [que vem dos tempos da Cia Sonho & Drama]: ter casa própria. Cida Falabella narra com detalhes os infortúnios, em diversos lugares, por onde o grupo passou em sua dissertação (ROCHA, 2006). Como seu filho acompanhei e frequentei diversos destes espaços. Tenho lembranças bastante nítidas dos tempos em que a Cia. Sonho & Drama utilizava salas (no plural, porque houve mais de uma) do antigo prédio da FAFICH/UFMG (Faculdade de Filosofia e Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais), situado no bairro Santo Antônio, na região Centro-Sul, em Belo Horizonte. Apenas na FAFICH foram quatro espaços diferentes ocupados pelo grupo: no

oitavo andar, uma sala ampla com vista panorâmica de Belo Horizonte; uma sala no quarto andar; outra no subsolo compartilhada com um grupo de capoeira Angola; e o auditório da Biblioteca Infantil e Juvenil que funcionava no primeiro andar do prédio.

Em 1996, a Cia. Sonho & Drama foi convidada para ocupar uma antiga e desativada estação de trem em Santa Luzia, cidade da região metropolitana de Belo Horizonte. A ocupação, em alguma medida, já anteciparia parte das prioridades do grupo quando a ZAP 18 é inaugurada no início dos anos 2000. **Estação Santa Luzia** – como a ocupação ficou conhecida – tinha como princípio estabelecer pontos de contato com artistas e público da cidade, por meio de espetáculos, oficinas, exposições, shows de música, entre outras programações. Durante sua permanência na cidade, o grupo organizou um Festival de Inverno e programação continuada na antiga estação de trem. Cida destaca a aproximação com o público da cidade.

Estação Santa Luzia foi uma revolução, apontando para uma mudança nos paradigmas do grupo. O contato mais íntimo com a comunidade de Santa Luzia, o envolvimento com a população de baixa renda que habitava a região

em torno da estação de trens, principalmente crianças e adolescentes e a ausência de uma política cultural fizeram o grupo trabalhar intensamente, tornando-se uma referência para a questão cultural da cidade. Inúmeras atividades foram realizadas, incluindo a retomada do Festival de Inverno, a reativação do Teatro Municipal e um contínuo trabalho de formação de público e assistência a jovens em situação de risco. Ali, naquela estação de trens, o sentido de fazer teatro se tornou mais agudo. O teatro fazendo parte da vida de pessoas, que nunca tinham sonhado conhecê-lo, foi praticado com prazer e aumentou nossa responsabilidade: o nosso papel de artista estava posto à prova (ROCHA, 2006, p. 68-69).

Apesar de tanto empenho e de, em pouco tempo, conseguir movimentar e impactar parte considerável da cena teatral de Santa Luzia, os ventos políticos da cidade mudaram de direção. No início de 1999, com um novo prefeito, o projeto foi interrompido e a Cia. Sonho & Drama se viu, mais uma vez, desabrigada. Aliás, até a inauguração da ZAP 18, o grupo passou ainda por outros lugares em Belo Horizonte⁶², sempre com o mesmo desfecho incômodo: o desalojamento. Mais uma vez, a dissertação de Cida Falabella (Rocha, 2006), traz detalhes e

reflexões interessantes sobre os contextos dos grupos de teatro na cidade, da época, entre os caminhos e descaminhos para conseguir manter um trabalho continuado de criação em espaços de onde, frequentemente – como no caso da Cia. Sonho & Drama – eles eram expulsos ou mantinham relações tensas para arcar com as despesas mensais, como o aluguel.

A inauguração da ZAP 18 antecipa um movimento de espaços artísticos na cidade ligados aos coletivos artísticos, que passaram a entender e a investir em suas sedes, entre a criação, o acolhimento do seu público e de outros artistas, a partir do início dos anos 2000. Com o passar o tempo, os mecanismos de fomento à cultura na cidade e no Estado de Minas Gerais (arrisco a dizer também no país, com, por exemplo, os pontos de cultura do Ministério da Cultura) até começaram a prever verbas para a manutenção destes espaços. Contudo, como a política pública de cultura muda ao sabor das administrações e muitas vezes não é uma política de Estado, não é possível dizer que os espaços estão assegurados

⁶² Além da passagem pela estação de trens em Santa Luzia e o prédio da FAFICH, o grupo também ocupou o Centro Cultural da UFMG, no centro de Belo Horizonte e ensaiou no Centro Cultural Pampulha, que fica próximo a ZAP 18. N.A.

como uma extensão dos trabalhos dos grupos e como algo privado, mas de natureza pública, de – como diria Lefebvre (2002) – “direito à cidade”.

Portanto, os espaços surgem em Belo Horizonte, como mais uma demanda dos artistas para a política pública de cultura da cidade. Vários abriram e conseguiram manter-se ativos e abertos fazendo malabarismos orçamentários até hoje. Outros tantos, com o passar do tempo e com a chegada das contas, sucumbiram e fecharam suas portas⁶³. Alguns desses, como o tradicional Grupo Oficcina Multimedia (GOM), com mais de 40 anos de trabalhos continuados na criação artística, entregaram seus espaços durante a pandemia e o isolamento social em virtude da Covid-19.

No caso da ZAP 18, nosso galpão cor de terra foi construído em um lote da família Falabella, em regime de comodato, entre Cida e seus quatro irmãos. Desde sua inauguração, portanto, não se paga aluguel no espaço, o que ajuda muito. Contudo, em vistas de manter uma programação

permanente de oficinas e espetáculos, recursos também foram e são necessários. O malabarismo, referido algumas linhas acima, também é praticado pelos integrantes da ZAP 18. Foram várias fases, com diferentes fontes de financiamento. Em linhas gerais, a lógica é sempre reverter parte do dinheiro da execução de projetos para o espaço, seja para dar conta de pagar suas contas fixas, seja para tentar reverter em programação e ações que desejamos fazer que não estão previstas nos projetos aprovados. E também ocasionalmente revertendo parte da verba para pequenas reformas e melhorias estruturais.

E assim se passaram 19 anos. Só consigo pensar [e torcer por] em nossa festa de 20 anos. Faço figa para que a pandemia arrefeça, as pessoas tenham acesso à vacina, os sintomas do vírus fiquem menos graves e, conseqüentemente, alguma normalidade da **vida vivida** volte. Enquanto isso, as portas seguem fechadas.

⁶³ Para citar alguns. Entre os que conseguem manter suas sedes: Galpão Cine Horto, Estação Lunar, Espaço Aberto Pierrot Lunar, Casa do Beco, Casa de Candongas, Teatro 171. Entre os que fecharam: Esquyna, Teatro Garagem, Grupo Deu Palla, Grupo Oficcina Multimedia, Ideal Café Teatro. N.A.

Também a ZAP 18 precisou se adaptar aos novos tempos. Para não perder contato com nosso público, investimos em formatos audiovisuais de nosso trabalho. Os projetos foram adaptados: lançamos editais para ocupação de nosso canal no *Youtube* e selecionamos propostas de artistas de Minas Gerais e de Belo Horizonte, com verba advinda dos fundos estadual e municipal de cultura. Oferecemos oficinas em turmas virtuais, compartilhamos e criamos conteúdos para redes sociais e conseguimos conversar com novos espectadores, que não conhecem ainda a ZAP 18 em sua sede física. Pessoalmente, para mim, a possibilidade de frequentar a ZAP 18 na

solidão e no silêncio da pandemia renderam a série “ZAP 18 anos: Como chegamos até aqui”, dividida em 4 episódios em que conto a trajetória do grupo, desde o fim da década de 1970, ainda com nome de Cia. Sonho & Drama Fúlias Banana. Os quatro episódios estão disponíveis no canal da ZAP 18 no *Youtube*⁶⁴. Em tempos de horror e impossibilidade de estarmos juntos ao público, a pandemia nos legou alguns desafios que movimentam um novo pensamento sobre nossos trabalhos. Quando as portas se abrirem novamente, já não seremos os mesmos, tampouco serão as mesmas pessoas que virão à ZAP 18.

3.3. Pandemia: oportunidade para sair da crise ou mais do mesmo em tons mais graves [escala mortífera]?

Em abril de 2020, Boaventura de Souza Santos (2020) compartilha algumas impressões iniciais⁶⁵ sobre a Covid-19 e suas consequências sociais, no texto “A cruel pedagogia do vírus”. Obviamente, assim como os protocolos de atividades estudados aqui, algumas percepções podem ser datadas, podem soar até ingênuas com o passar do tempo e com a permanência do novo Coronavírus em nossas rotinas. De toda forma, algumas das hipóteses e questionamentos são transversais e sobrevivem à passagem do tempo. São estas ideias que nos interessam aqui. Segundo Souza Santos (2020), a pandemia pode trazer uma noção de excepcionalidade quando pensamos no viés da crise. Isso é, a aceção é que crises são momentos de depressão passageira que serão,

⁶⁴ “ZAP 18: como chegamos até aqui”. Episódio 1: https://youtu.be/Dsclj_0EnvY ; Episódio 2: <https://youtu.be/zZKKM8UIOec> ; Episódio 3: <https://youtu.be/9lg6cT496as> ; Episódio 4: <https://youtu.be/wtTKpP0bul4>

⁶⁵ O vírus foi identificado em Wuhan, na China, pela primeira vez, em dezembro de 2019. N.A.

eventualmente, superados para retomada de um senso de normalidade. Contudo, ele pondera que desde os anos 1980, a lógica de crise permanente tem sido oportunamente lançada socialmente pelas minorias dominantes do capitalismo, para manter o estado acirrado de ânimos: Estado pressionado e, conseqüentemente, políticas públicas sociais capengas, justificadas pela austeridade imposta pela crise.

Um mês antes de Santos, em texto de março de 2020, Bruno Latour sugere que é o momento de aproveitar que o isolamento social emule um mundo diferente e, a partir dessas diferenças forçadas, seria possível pensar em um outro mundo possível que não retome as características da produção em escala industrial do capitalismo [descontrolado] que causa tantos impactos ambientais no planeta, por exemplo. É possível que assim seja? Considerando que parte da população mundial precisa sobreviver diariamente, correndo riscos, trabalhando na informalidade, sem garantias de benefícios sociais proporcionados por um Estado de direito, é possível que estes se mobilizem?

O otimismo de Latour contrasta com a percepção de “crise permanente” nos escritos de Santos (2020) e, para mais, não estende sua percepção para outras realidades mais agravadas exatamente pelos processos de mais-valia internacional praticados nos moldes da globalização. É possível que haja consciência, tempo, energia para que estas mobilizações reverberarem de fato? Ou é meramente um chamado à ação falacioso que ecoa somente entre pessoas que têm e tiveram a oportunidade de manter seus empregos em regime de *home office*? Quem Latour convoca? As mães solteiras que criam os filhos, trabalham como diaristas [sem nenhuma seguridade social] e vivem em casas precárias, pequenas, muitas vezes compartilhadas com outros parentes? Ou o que dizer da grande massa de pessoas que vivem na informalidade, sem gozar de quase nenhuma seguridade do Estado [mínimo, que já vem sendo dilapidado bastante antes da pandemia], como acontece no Brasil, na Índia e em diversos outros países? Assim sendo, embora seja deveras otimista e sedutor pensar nessas possibilidades romantizadas de ação para um futuro melhor, torna-se difícil pensar que a realidade vá mudar sem considerar estes elementos discutidos por Santos (2020), como na passagem a seguir:

Em resumo, habitam na cidade sem direito à cidade, já que, vivendo em espaços desurbanizados, não têm acesso às condições urbanas pressupostas pelo direito à cidade. Sendo que muitos habitantes são trabalhadores informais, enfrentam a quarentena com as mesmas dificuldades acima referidas. Mas além disso, dadas as condições de habitação, poderão cumprir as regras de prevenção recomendadas pela OMS? Poderão manter a distância interpessoal nos espaços exíguos de habitação onde a privacidade é quase impossível? Poderão lavar as mãos com frequência quando a pouca água disponível tem de ser poupada para beber e cozinhar? O confinamento em alojamentos tão

exíguos não terá outros riscos para a saúde tão ou mais dramáticos do que os causados pelo vírus? Muitos destes bairros são hoje fortemente policiados e por vezes sitiados por forças militares sob o pretexto de combate ao crime. Não será esta afinal a quarentena mais dura para estas populações? Os jovens das favelas do Rio de Janeiro, que sempre foram impedidos pela polícia de ir ao domingo à praia de Copacabana para não perturbar os turistas, não sentirão que já viviam em quarentena? Qual a diferença entre a nova quarentena e a original, que foi sempre o seu modo de vida? (SANTOS, 2020, p. 18).

Como Santos aponta, a novidade da doença coloca uma enorme lupa que nos permite ver mais de perto e com mais detalhes as desigualdades sociais em várias partes do mundo. Pode ser vista também como alegoria sinistra de tempos duros permanentes, especialmente para os mais pobres aliados do mercado de consumo, de seus direitos sociais, ou mesmo da sua humanidade. Para uma parte da população mundial, a pandemia é um estado permanente de vida sucateada, vilipendiada, parcial. Em uma parte de seu texto, Santos (2020) faz uma analogia entre as forças invisíveis permanentes em nossas vidas: Deus, os mercados e, recentemente, o vírus. Forças poderosas que tangem a vida social, de maneira unívoca, inequívoca, onipresente.

Como já dito, os textos de Santos e Latour são do início de 2020 e, portanto, foram escritos antes mesmo que alguns novos fatos saltassem aos olhos. Destaco: 1. A geopolítica das vacinas: os países ricos, com seu poder econômico, compram doses em abundância rapidamente e deixam países mais pobres à míngua. Mais uma vez, conforme Santos (2020) pondera, a pandemia permanente para os pobres apenas se confirma, com uma nova exclusão: a falta de acesso aos imunizantes contra o vírus; 2. O vírus continua circulando, se metamorfoseando em variantes de preocupação e a estratégia nacionalista de se importar apenas com os **cidadãos de primeira classe do norte global** não é suficiente para conter seu avanço e sua sobrevivência. 3. As estratégias locais de contenção da pandemia se mostram ineficazes porque o vírus continua circulando em escala global [como dito no item anterior], em uma espiral sem fim que ignora nacionalidades. Portanto, o plano de vacinação de determinado país pode até funcionar bem, mas não irá resolver o problema como um todo. É preciso que haja uma lógica universal de combate à pandemia, mas ela esbarra nas fronteiras e limitações da relação entre os países do Norte e países do Sul global. Isso sem contar as questões culturais relacionadas às vacinas, que fazem campanhas de vacinação serem boicotadas por grupos anti-vacinas que agem dentro de uma lógica das liberdades individuais e esquece que o problema é coletivo e, portanto, necessita de soluções/concessões coletivas.

Assim sendo, a pandemia revela que as maravilhas da Aldeia Global integrada [“A globalização como fábula”, segundo Milton Santos, 2002] são, na verdade,

debilidades, desequilíbrios, exclusão. O vírus circula livremente da forma que o capitalismo 2.1 nos quer fazer crer que seja possível. Se algum ser pratica a lógica de um mundo sem fronteiras, igual, diverso e acessível, esse é o vírus. Com Milton Santos, lembramos da perversidade dos processos globalizados de concentração de renda por meio de mais-valias sem fronteiras. Também da crueldade que cria cidadãos de primeira e de outras classes. Boaventura S. Santos (2020) nos lembra que em 2008, cerca de 300 mil pessoas morreram no continente africano vítimas da Malária e não houve nenhuma consternação mundial ou mesmo mobilização de líderes dos países mais ricos ou da OMS para tomar medidas para conter a tragédia. Aparentemente, uma crise sanitária só importa se provoca distúrbios nos países do Norte.

Falando especificamente de Salvador e a pandemia do novo Coronavírus, desde julho de 2020, com o aparente controle nas taxas de transmissão e na ocupação de leitos hospitalares, protocolos de reabertura foram elaborados e publicados pelo poder público municipal. A retomada das atividades foi dividida em três fases. A ocupação dos leitos nos hospitais serviu para balizar estes protocolos.

Fase 01	Fase 02	Fase 03
Taxa de ocupação das UTIs e leitos hospitalares, em função da Covid-19, abaixo de 75%	Taxa de ocupação das UTIs e leitos hospitalares, em função da Covid-19, abaixo de 70%	Taxa de ocupação das UTIs e leitos hospitalares, em função da Covid-19, abaixo de 60%
Início em 24/07/2020	Início em 08/08/2020	Início em 31/08/2020
Shoppings e Centros Comerciais; Templos e igrejas; Açougues e padarias; Clínicas de Estética e Odontológicas; Lavanderias; Lojas de Materiais Elétricos e Ferragens; Concessionárias de automóveis; Serviço de Arquitetura e Decoração; Obras e Intervenções em Imóveis habitados; Óticas; Drive-in.	Centros culturais, museus e galerias de arte; Barbearias e Salões de Beleza; Academias de Ginástica e Similares; Lanchonetes, bares e restaurantes;	Teatros; Cinema; Circos; Convenções;

Gráfico 01 - Fases da retomada das atividades em Salvador

Fontes: <http://www.informe.salvador.ba.gov.br/coronavirus/decretos/protocolos>
<http://www.sucom.ba.gov.br/protocolos-geral-e-especifico/>

Acesso em 28 de novembro de 2020

Como já mencionado, se uma das possibilidades de convívio social mais seguras, segundo especialistas⁶⁶, se dá em espaços abertos, causa estranheza que espaços públicos de convivência não sejam liberados para seus frequentadores, quando áreas fechadas total ou parcialmente já começam a funcionar. Não se trata de exclusividade da capital baiana: em outubro de 2020, o jornal El País trouxe matéria reafirmando a inconsistência de protocolos de reabertura dentro e fora do Brasil. Foram adotados critérios similares para redução de capacidade de ocupação em diferentes naturezas de negócios e ambientes, apesar de reiteradas afirmações de grupos de cientistas que “o risco de pegar covid-19 em ambientes fechados pode ser quase vinte vezes maior do que ao ar livre” (Salas, 2020). Com maior facilidade de controle de acesso a ambientes privados e fechados, as autoridades seguiram permitindo reabertura de locais que, se observados pelo aspecto epidemiológico da pandemia, deveriam ser alvo de maior controle, na contramão do que indicam as pesquisas. “Fecham parques, abrem bares” (Ibidem).

Ao observar os protocolos locais, se faz necessário especialmente indagar: por quê parques - como o Parque da Cidade - sequer constam nos protocolos de reabertura da prefeitura de Salvador? Da mesma maneira, por quê as praias centrais (Porto da Barra, Farol da Barra e região) não são citadas na retomada? Some-se a isso outras praias que possuem protocolos restritos de uso, com dias e horários que os trabalhadores não conseguem acessar: para que tipo de prática de cidade essas determinações da gestão apontam?

É fato que esses protocolos não constituem tão somente uma peça de gestão burocrática da cidade ou uma neutra condução administrativa de uma crise sanitária. Por sua lógica de reabertura, a gestão municipal revela uma visão que assume o espaço comum como algo reservado ao consumo de bens, com privilégio aos ambientes fechados e de caráter privado. Inscreve-se também na lógica de reabertura e detalhamento dos protocolos um notável recorte no atendimento às demandas de uma população adulta jovem⁶⁷ e economicamente ativa, com ênfase no transporte individual, excluindo práticas tradicionais e referendadas na vida coletiva da cidade. Parece-nos que os protocolos de reabertura confirmam nossa suspeita de consolidação da “cidade produto”, conforme nos fala Lefebvre. Existem outros paradoxos nos protocolos, mas

⁶⁶ De acordo com a infectologista Rosana Richtmann, do Instituto de Infectologia Emílio Ribas (SP), com cuidados básicos e distanciamento, a chance de pegar o vírus em espaços abertos é baixa. Fonte: <https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/redacao/2020/10/19/risco-de-contaminacao-por-coronavirus-e-quase-zero-ao-livre-entenda.htm> (Visita 29 de novembro de 2020).

⁶⁷ Inúmeros protocolos vetam expressamente a utilização de parquinhos, espaços *kids*, brinquedotecas e demais instrumentos de lazer e socialização infantil, mesmo em locais que estejam próximos de normalizarem seus funcionamentos, como restaurantes e shoppings. N.A.

por meio da comparação shopping x praias/parques, vamos argumentar que se torna evidente o projeto de cidade calcada no consumo e na segregação. Um exemplo contumaz de cidade produto.

De saída, é importante destacar que os protocolos sinalizam a pressão de setores organizados da sociedade, que são, pois, contemplados nas 3 fases de reabertura. É o caso dos lojistas dos shoppings que pressionam o poder público para retomada de suas atividades, por uma questão econômica. Assim, os protocolos e suas aplicações se distanciam de uma visada científica responsável, já que permitem o acesso a espaços fechados e um potencial considerável de transmissão do vírus entre as pessoas. A saúde entra na equação em segundo plano e não como medida preventiva que anteceda ou previna a ida ao Shopping. Pelo contrário, a lógica criada para aplicação dos protocolos é de que os hospitais têm capacidade de receber pessoas infectadas. Isso em meio a uma crise de saúde de proporções mundiais gerada por um patógeno ainda desconhecido e não controlado.

E por quê, então, parques e praias não estão nos protocolos? Arriscamos dizer porque tratam-se de lazeres gratuitos e que não contam com o poder de barganha e pressão que lojistas têm na cidade, por exemplo. No caso das praias, é ainda mais grave, porque boa parte dos trabalhadores que circulam pelo calçadão e pelas areias são informais e, apesar da importância dos serviços que prestam, ficam invisibilizados em um momento de pandemia e protocolos de retomada econômica. Mais uma vez, carecem de interlocução com o poder público⁶⁸. Mas se nem ciência, nem economia, nem direitos de cidadania o respaldam, como poderiam fazer suas vozes audíveis?

Em “Covid-19 meio ambiente & políticas públicas”, encontramos um compilado de textos refletindo sobre estes tempos vividos entre o fim de 2019 e 2020, nestes tempos de Covid-19, organizados por Carlos Young e João Felipe Mathias. O artigo “Façam o que for necessário: uma reflexão sobre a ética na economia em tempos de pandemia”, de João Felipe Cury M. Mathias (2020), estabelece uma discussão interessante sobre a distinção entre economia dogmática e economia pragmática. A primeira ignora variáveis temporais e sociais e centra seu entendimento de práticas econômicas em uma visão unilateral e inflexível da economia; já a segunda se pauta pela sua capacidade de adaptação aos tempos vividos e, em tempos de exceção, como em tempos de pandemia, é importante estar atento à dimensão social que o isolamento

⁶⁸ Em matéria do dia 17 de agosto de 2020, trabalhadores de Porto da Barra relatam suas dificuldades financeiras. A prefeitura de Salvador concede a eles R\$ 270, por meio do auxílio emergencial Salvador para Todos, mas a quantia é insuficiente. Fonte: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2020/08/17/com-praias-fechadas-ha-quase-5-meses-barraqueiros-relatam-dificuldades-em-salvador-a-gente-precisa-trabalhar.ghtml> Visita em 29 de novembro de 2020.

social, os índices de infecções e mortes acarretaram [acarretam] ainda no mundo. No caso do Brasil, as forças políticas ligadas ao Legislativo pressionaram o Executivo Federal para que medidas urgentes fossem tomadas, como o intitulado Orçamento de Guerra e o Auxílio Emergencial⁶⁹. Mathias nos diz que a dimensão ética da economia deve ser associada às pessoas.

Diante da falha da Economia pura (modelos convencionais) para lidar com os efeitos da pandemia, resta o apelo às soluções pragmáticas da arte da economia impulsionadas, e isso é muito importante, pela dimensão da Economia como uma ciência moral. Assim, as ações de políticas econômicas são subordinadas à dimensão ética. No fim das contas, em tempos de pandemia, um arcabouço ético-normativo é exigido. A ética da Economia colocada em termos simples e diretos em tempos de pandemia é tão somente uma: façam o que for preciso para salvar vidas. Essa é a mensagem que grita alto em tempos de pandemia. Menos dogmas, mais ética. Menos paralisia, mais pragmatismo (MATHIAS, 2020, p. 48).

Da mesma maneira, Santos (2020) aponta caminhos possíveis para superação de uma crise existencial no seio das sociedades contemporâneas pautadas apenas pelo dinheiro, pelo lucro, pela exploração da mais-valia em escalas globais e distantes de ideários humanitários. Segundo ele, "enquanto modelo social, o capitalismo não tem futuro" (SANTOS, 2020, p. 24). Embora se mostre crítico e, um tanto quanto, pessimista, ele também acredita na possibilidade de organização a partir da crise para colocar novas relações [sociais] em prática.

A nova articulação pressupõe uma viragem epistemológica, cultural e ideológica que sustente as soluções políticas, econômicas e sociais que garantam a continuidade da vida humana digna no planeta. Essa viragem tem múltiplas implicações. A primeira consiste em criar um novo senso comum, a ideia simples e evidente de que sobretudo nos últimos quarenta anos vivemos em quarentena, na quarentena política, cultural e ideológica de um capitalismo fechado sobre si próprio e a das discriminações raciais e sexuais sem as quais ele não pode subsistir. A quarentena provocada pela pandemia é afinal uma quarentena dentro de outra quarentena. Superaremos a quarentena do capitalismo quando formos capazes de imaginar o planeta como a nossa casa comum e a Natureza como a nossa mãe originária a quem devemos amor e respeito. Ela não nos pertence. Nós é que lhe pertencemos. Quando superarmos esta quarentena, estaremos mais livres das quarentenas provocadas por pandemias (SANTOS, 2020, p. 31-32).

⁶⁹ O orçamento de guerra permite ao Executivo contrair gastos sem enquadrá-lo no teto de gastos do orçamento anual da União. O auxílio emergencial proposto pela equipe do Governo Bolsonaro era de R\$ 250 por mês por cidadão que enquadrava nos critérios de distribuição da verba. Após pressão da oposição que queria dobrar o valor, o Governo aprovou o valor de R\$ 600, que foi pago em apenas três parcelas e depois foi reduzido para a metade e, na sequência, deixaria de ser pago. Outro importante item orçamentário aprovado, devido à pressão do legislativo, foi a Lei 14.017/2020, conhecida como Lei Aldir Blanc, que tinha como objetivo atender e mitigar os impactos da pandemia para setores artísticos de todo o país. O projeto de autoria da deputada federal Jandira Feghali (PC do B) injetou um total de R\$ 3 bilhões em todos os estados brasileiros. N.A.

Pensando, pois, em possibilidades outras de organização sociais, que extrapolem os interesses meramente capitais, em paralelo à condução ampla e hegemônica das condutas de convivência na cidade de Salvador, podemos identificar diversos espaços e iniciativas populares que constituíram uma outra narrativa acerca de um ecossistema cultural composto por inúmeros e diversos agentes. Dentre eles, vamos narrar as iniciativas ocorridas na Casa Preta e no Acervo da Laje⁷⁰, que precisaram, como tantos, se adaptar aos novos tempos de isolamento social, em virtude da pandemia. Os protocolos de retomada das atividades de tais espaços impõem desafios, pois a natureza da recepção de público é sumamente a aglomeração. Veremos que os protocolos não são suficientes ou não dão conta da especificidade de tais espaços, mas que outros vetores de força se apresentam para condução de suas práticas durante a pandemia.

3.4. Andanças [virtuais]

Desde março de 2020, as atividades do Acervo da Laje estão interrompidas. De acordo com os protocolos de reabertura da prefeitura de Salvador, o Acervo se enquadraria como Centros Culturais, Museus e Galeria de Arte e faria parte da fase 2 (ver tabela nas páginas 142-143). As indicações específicas para esta atividade preveem ingressos online apenas, sem retirada física; aferição da temperatura dos visitantes; uso obrigatório de máscaras e tapetes higienizadores na entrada. Os espaços poderão trabalhar com apenas 30% da sua capacidade, as visitas devem durar no máximo 1 hora e a distância de 1,5 metro entre os visitantes deve ser respeitada. Recomenda-se a abertura de portas e janelas para circulação de ar e, no caso de ambientes fechados, que o sistema de ar fique no modo ventilação. Sofás, poltronas, bancos e cadeiras devem ficar isolados, sem uso do público. O espaço deve ser todo higienizado antes e depois do seu funcionamento.

Fica difícil imaginar um espaço com a vocação para encontros prolongados restringir suas atividades a visitas de uma hora apenas. Pode se dizer o mesmo quanto à distância do público, as cadeiras isoladas e o papo impossibilitado sobre as obras. Não apenas no que tange à simbologia dessas mudanças, o sentido de existência do espaço em si estaria em xeque ao assumir os protocolos da prefeitura como aplicáveis

⁷⁰ O contato com o Sarau da Onça, um dos lugares de interesse de nossa pesquisa, tornou-se bastante errático durante a pandemia. Por isso, portanto, ele não é abordado aqui de maneira mais detalhada. Em suas redes sociais, é possível averiguar que as atividades do coletivo ficaram paradas entre março e outubro de 2020, quando retomaram atividades em seu canal no YouTube. Em Maio de 2021, o Sarau completou 10 anos de existência e comemorou com uma edição online. Em outubro, novembro e dezembro de 2021, ocorreram quatro edições presenciais do Sarau, no espaço de sempre, no Cenpah, Centro de Pastoral Afro, em Sussuarana, Novo Horizonte, Salvador. N.A.

ao Acervo, que optou assim por permanecer de portas cerradas. Em conversa, em julho de 2020, José Eduardo Santos relata que ele e Vilma [Santos] estão resguardados e filosofa sobre o desejo de "continuar no mundo da vida, em um período de morte e de pandemia". Mais recentemente, com um auxílio vindo do Goethe-Institut, o espaço passou por reformas nas Casas I e II. Além disso, com o mesmo apoio, as primeiras obras recolhidas do Acervo da Laje, um total de 300, passaram por processo de digitalização e estão disponíveis nos canais virtuais do espaço. Posteriormente, com recursos da Fundação Gregório de Mattos, outras 311 obras foram também digitalizadas e alguns artistas, presentes no Acervo da Laje, tiveram suas biografias publicadas no site. Além disso, projetos em plataformas virtuais surgiram.

Desde o fechamento, o Acervo da Laje está mais ativo nas redes sociais, com postagens de fotos de suas obras e atividades já ocorridas. Também recorreu às *lives* com outros artistas e pensadores da cultura. É o caso da série *Conversa com Artista*, que reúne muitos dos artistas que têm suas obras expostas no Acervo da Laje. Também a série de videocasts "Ocupa Biblioteca", publicada em novembro de 2021, focada nos livros disponíveis no Acervo da Laje, entre eles: "Quarto de Despejo" – de Carolina Maria de Jesus; "Um Defeito de Cor" – de Ana Maria Gonçalves; "Relicário Popular" – de Zilda Paim, entre muitos outros. Mais adiante, voltaremos às medidas adotadas pelo Acervo, em tempos de Covid-19.

Também fechada desde março, a Casa Preta passou por reformas, em 2020. O primeiro andar, ocupado pelo Vilavox de Gordo Neto, se tornou um vão livre para receber propostas cênicas dispostas em espaços mais amplos. Homenageando uma importante artista da região do 02 de Julho, a sala tem o nome de Ivana Chastinet. Sem a presença física, a alternativa está nas estratégias de captar o ambiente sinestésico das artes da presença e traduzi-lo para formatos audiovisuais. Foi preciso arriscar formatos digitais inéditos. Produzir conteúdo audiovisual, sem as expertises técnicas, sem prática em roteiro, edição, locação e todo um novo mundo que precisava ser absorvido e dominado (ou quase) rapidamente.

Pela sua multiplicidade, a Casa Preta poderia se enquadrar nas fases 2 ou 3 dos protocolos de reabertura. A fase 3, com abertura parcial dos espaços, se deu a partir de 31 de agosto de 2020, quando os leitos hospitalares e UTIs registraram menos de 60% de sua ocupação. Esta fase previa que os teatros funcionassem sem restrição de horário, mas era obrigatório o uso de máscaras; aferição de temperatura e higienização das mãos do público; e os ingressos deveriam ser checados visualmente, por meio de instrumentos de leitura óptica, como leitores de *QR Code*, por exemplo. Para cada assento ocupado na plateia, dois de distância devem ser isolados. Assim, os teatros só

podem ter um terço de seu público. Há ainda uma série de recomendações a respeito da higienização de cenários, camarins, assentos antes e depois de cada sessão.

Luiz Guimarães – integrante do Aldeia Teatro, que ocupa o subsolo da Casa Preta – destaca que os espaços culturais alternativos já trabalham com públicos reduzidos em condições normais. Segundo ele, não valeria a pena receber um público ainda menor do que de hábito. Foi mais palpável pensar no funcionamento virtual da Casa, com espetáculos e shows e, no máximo, quatro pessoas em cena, para manter a distância social. Assim, surgem as *lives* de música, chamadas A Real da Life/Live, com uma estrutura técnica que foi paulatinamente sendo aprimorada a cada nova tentativa. Gordo Neto explica que os ocupantes da Casa foram curadores da primeira leva de apresentações transmitidas via *streaming*, que estimulava doações em dinheiro do público. Ao todo, 10 shows entre agosto e outubro de 2020, sendo 8 para o público adulto e 2 para as crianças. Quando reabrir as portas, os integrantes da Casa consideram aliar o público presencial ao público do *streaming*.

Guimarães destaca que a Casa Preta sempre funcionou de maneira segmentada, com cada coletivo se responsabilizando pelo espaço da Casa que lhe cabe. O Vilavox, no primeiro andar; o Aldeia, no subsolo e assim sucessivamente. Com a pandemia, ocorreu um chamado à coletividade. Assim, a produção e execução técnica da Real da Life/Live tornou-se este afinamento de funcionamento, de relação entre as iniciativas que ocupam a Casa. Mesmo em tempos tão ímpares, a Casa Preta tem um posicionamento forte e frutífero.

A esperada reabertura, ainda em 2020, precisou ser adiada, especialmente depois da curva ascendente de infecções e mortes provocadas pelo Coronavírus no Brasil, entre o fim de 2020 e os primeiros meses de 2021⁷¹. A nova onda de infecções foi agravada pela prevalência da variante Gama, que fez o Brasil ter médias de 4 mil mortos por dia em decorrência da doença. Era inviável retomar as atividades presenciais, pois o risco de infecção era elevado. Os formatos virtuais seguiram como forma exclusiva de interação com o público. No segundo semestre de 2021, os espaços seguiram fechados, com alguns ensaios de reabertura para públicos reduzidos, conforme os números da pandemia melhoravam. A estrutura musical aprimorada da Casa Preta seguiu como possibilidade – econômica, inclusive – para os tempos de isolamento social. E assim, há uma nova e interessante leva de conteúdos publicados em seu canal, no *YouTube*.

⁷¹ Será difícil esquecer as cenas de horror das pessoas morrendo sem oxigênio, em Manaus, Amazônia, em janeiro de 2021. Assim como a quantidade de enterros e funerais quase solitários nos cemitérios da cidade e em tantos outros lugares do país e do mundo. N.A.

Além disso, os artistas do Aldeia Teatro voltaram sua atenção e esforços para as inspirações musicais que marcam a trajetória do grupo. Com um projeto aprovado e patrocínio, eles receberam integrantes das etnias Xukuru-Kariri e Fulni-ô, na Casa Preta. Depois fizeram o caminho inverso e foram visitar as aldeias e territórios dos parceiros indígenas. A experiência rendeu o disco Cabokaji, três videoclipes e um documentário, que ainda não foi lançado. Para 2022, os artistas esperam colher os frutos das experiências do ano anterior: colocar o disco para circular, participar de festivais, concorrer em editais e tentar entrar efetivamente no mercado musical de shows. "Estamos ainda em fase de planejamento das ações. Em janeiro, já tivemos alguns cancelamentos [em virtude da ascendente nova onda de contaminações da Covid-19, com a variante ômicron] e isso vai dando uma cansada", desabafa Guimarães. Ele próprio tem procurado outras formas de fazer dinheiro. Em fevereiro de 2022, começou a vender produtos relacionados a sua ancestralidade e saberes indígena: ervas, cascas de árvores, xaropes, fumos naturais entre muitas outras coisas.

A pandemia interminável e as medidas de isolamento completaram dois anos nos primeiros meses de 2022, no Brasil. Uma nova onda de contaminações atrapalha a projeção de planos futuros. A população como um todo está esgotada e tudo parece longe do fim. Assim, tanto Casa Preta como Acervo da Laje continuaram a investir em formatos virtuais para se manterem ativos, próximos ao seu público, ainda que virtualmente. Dessa forma, manter-se de portas fechadas era [é!] uma atitude de cuidado com o outro, uma postura ética, como veremos no item a seguir.

3.5. Ética da proximidade, heterotopia.

A Casa Preta e o Acervo da Laje são espaços privados, que se propõem a ter usos compartilhados. Ambos conseguem acessar recursos públicos para executar seus projetos. Os espaços têm uma vocação de abertura para suas comunidades, executam projetos de interesse coletivo e, portanto, podem ser entendidos como espaços de natureza pública. Foi justamente a característica pública dos dois espaços que se desdobrou em uma acolhida inequívoca dos protocolos de fechamento assim que o status de pandemia foi declarado pela Organização Mundial de Saúde em relação ao Sars-Cov-2. A vocação de uso compartilhado prezando pelo bem comum das comunidades, de seus frequentadores e do universo simbólico que a Casa Preta e o Acervo da Laje evocam parte de uma premissa ética, que antecede os impactos gerados pelo fechamento de tais espaços.

Não podemos desconsiderar os aportes financeiros de editais específicos para o setor cultural, com absoluto destaque para um investimento sem precedentes de

recursos financeiros por meio da Lei Federal 14.017, a Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc, de junho de 2020⁷². Mas para refletirmos sobre o posicionamento assumido pelos espaços e equipamentos culturais precisamos compreender a territorialidade implicada nas práticas desses gestores. Sem virar as costas para o público e história de suas iniciativas, os agentes culturais locais causam uma fissura no tratamento produtivista dado pela gestão municipal ao apresentar seus protocolos de retomada das atividades da cidade.

Dada a relação que constituem com seus frequentadores que não são meros consumidores – de uma padaria ou de uma barbearia –, é possível especular que a decisão do fechamento seria mais fácil, uma vez que os espaços não vivem de seus ingressos vendidos. Como já dito por aqui, são lugares da cultura da cidade que acessam as verbas públicas disponíveis em editais em nível municipal, estadual e federal. Tal assertiva seria, no entanto, uma redução simplória, que ignoraria os processos de troca, de fabulação, de impacto estético na vida de algumas dessas pessoas, que assumem tais lugares como parte de sua rotina. Uma relação de mão dupla, de fruição cultural enraizada capaz de criar poéticas específicas de cada lugar, endógenas e encarnadas.

O filósofo Emmanuel Lévinas pensa nas relações humanas que se fundam em um movimento de hospitalidade entre os mundos internos das subjetividades. Ele nos diz que o movimento mais corriqueiro é que a vida interna subjetiva permita ao sujeito fazer suas escolhas em relação ao mundo externo. Ele irá chamar de aventura ontológica esse lançar-se no mundo do sujeito, como Ulisses retornando a Ítaca, no clássico “A Odisseia”, de Homero. O homem sai de sua casa/sua interioridade para habitar o mundo. Entretanto, como seres sociáveis, as pessoas vão em direção ao outro e ocorre uma inversão da lógica. Assim, as subjetividades se adentram em outrem. Se a aventura ontológica é um movimento do sujeito de dentro de seu mundo para fora, o encontro com outrem é o movimento de abertura para entrada dessa subjetividade em sua intimidade.

Ao discutir a hospitalidade, Isabel Baptista (2005) aproxima Lévinas com Jacques Derrida. O filósofo francês chama de “hospitalidade ética” o movimento em direção ao outro, em direção ao novo feito de maneira não apegada. Uma visada social solidária calcada na diferença e nas possibilidades desinteressadas do encontro. Abrir-

⁷² A Lei Paulo Gustavo – Lei Complementar n. 195/2022 – é outro desdobramento dos esforços da sociedade civil organizada para conseguir recursos para o setor cultural, em tempos de pandemia. Ela foi aprovada em 2022, mas foi vetada pelo então presidente Jair Bolsonaro. Com a eleição de Lula, a mudança no executivo nacional e a recriação do Ministério da Cultura, a partir de 2023, a Lei voltou à pauta. São previstos quase 4 bilhões de Reais, distribuídos e organizados entre estados e municípios da Federação. O nome da Lei homenageia o ator Paulo Gustavo, outra vítima do Coronavírus que morreu precocemente. N.A.

se significa colocar-se em uma área de instabilidade, em que a presença do outro torna-se imprevisível. Porém, Baptista nos alerta que a aventura em direção ao outro não deva suscitar uma apologia gratuita ao risco pelo risco. Para ela, hospitalidade - como um valor ético - é a casa aberta, exposta a outrem, em uma ligação sem interesse ou valor econômico. A abertura da casa em direção ao outro é um movimento de reciprocidade, pois aquele que acolhe também é acolhido, com a hospitalidade oferecida por ele próprio. (Baptista, 2005, p. 17)

A ética, pois, também aparece na obra de Lévinas para falar de uma “proximidade ética”, que tem muitos pontos de contato com aquilo que Derrida entende por “hospitalidade ética”. Alinhando as ideias dos dois filósofos, Baptista destaca:

A ligação entre o sentido levinasiano de proximidade ética e a problematização feita por Derrida em torno do conceito de hospitalidade permite-nos pensar as práticas sociais a partir da valorização dos lugares de contato, de interação, de encontro, de mediação e de relação interpessoal. Esses são, por definição, lugares de incerteza e de risco, mas também, e por isso mesmo, lugares de oportunidade para uma relação fecunda com o tempo (BAPTISTA, 2005, p. 12).

Trazendo a discussão proposta por Baptista para perto dos lugares que nos interessam, é curioso pensar nestes espaços de contato em tempos de pandemia e isolamento social. A Casa Preta e o Acervo da Laje são exatamente isso que ela descreve, porém com os riscos à saúde e à vida, ambos decidiram se privar da presença do público, seu bem mais valioso. Considerando as ideias de Lévinas e Derrida e, principalmente, a aproximação entre eles proposta por Baptista, iremos tratar como ‘**ética da proximidade**’, o movimento de aproximação dos espaços para manter as regras de distanciamento social e não perderem os pontos de contato com seu público e novos públicos em potencial.

Limitados pelos protocolos de retomada e pela pandemia em si, com pouca ou quase nenhuma experiência nos formatos digitais e audiovisuais, os artistas da Casa Preta e os gestores do Acervo da Laje perceberam a importância de investir em suas redes sociais e disponibilizar material para seu público. Uma forma de manter a relação de proximidade com seus frequentadores e pensar que o conteúdo digital poderia ser uma janela aberta para novos públicos que não moram na cidade e/ou não conhecem os espaços.

No caso do Acervo da Laje, a relação com a vizinhança de São João se fortaleceu com a distribuição de cestas básicas e produtos de higiene e prevenção contra a Covid-19, que foram doados por diferentes instituições. José Eduardo usa o termo **intimismo** quando fala das relações de proximidade estabelecidas pela solidariedade e interesse pelo lugar de fala do outro. Segundo ele, isso ajuda a pensar em um futuro menos formal para os espaços de arte. "São relações de pertença das

peças com as instituições. Vai chegar o momento que a gente não precise de grandes estruturas, mas sim de estruturas comunitárias que deem conta dessa dimensão do afeto, da memória, da solidariedade", projeta ele. Portanto, o momento adverso tem possibilitado a reflexão sobre as relações do Acervo com seu público e o porvir. "A gente pensava que haveria um isolamento, um não-encontro, mas as pessoas estão tendo a criatividade de elaborar novas formas de encontro, através das redes sociais. Isso tem sido muito bonito", relata ele.

No caso da Casa Preta, cabe destacar o nome dado por essa série de transmissões ao vivo feitas da Casa Preta: A Real da Life/Live. A vida [real] ao vivo, mas na frente de uma tela. O díptico, em inglês, cria um dispositivo interativo entre vida real e vida mediada. Convém também destacar o paradoxo ao que os artistas da cena estão submetidos, já que seus trabalhos são chamados de artes da presença e agora precisam explorar essa presença midiada ou a presença de uma ausência. Esses dois pontos convergem para a ideia de proximidade que nos traz Baptista (2005), entendendo que a aproximação não é apenas física, mas sim um campo permeável limiar e simbólico, que pode se dar também na distância, nas interatividades virtuais. Ela nos diz que não é possível entender a proximidade apenas como a distância física (intervalo) entre dois pontos, como costuma fazer a geometria ou a física. A proximidade, nos termos que ela pensa – e nos interessa – é um não-lugar, zona de trânsito. Ela pode até significar contiguidade, mas é principalmente movimento e inquietude, esforço contínuo de aproximação do outro. No caso, conforme argumentamos aqui, a falta de proximidade física se dá por uma escolha ética dos espaços, preocupados em não expor seu público ao risco de contaminação. A alternativa se torna, assim, investir em formatos à distância, mediados pela tecnologia.

Sem perder de vista que se inserem em um ecossistema cultural complexo, estes dois espaços em particular, assim como outros exemplos que poderíamos eleger, borram fronteiras entre público e privado, estendendo a terceiros que compõem seu público cuidados similares para preservação da saúde e afirmação da *life/live* que assumiram para si mesmos. Pois falando em borrar fronteiras e possibilitar relações outras com seus interlocutores – presenciais e/ou virtuais -, podemos nos aproximar do conceito de **Heterotopia** desenvolvido por Michel Foucault.

A obra "Outros Espaços", de Michel Foucault, se trata de uma conferência proferida por ele em 1967 e publicada apenas em 1984. Em sua fala, Foucault evidencia a preponderância do espaço, no século XX. Marcada por uma rede simultânea [talvez um 'rizoma' de Deleuze e Guattari] de justaposição do próximo, do longínquo, do lado-a-lado e do disperso. Uma simultaneidade de histórias correlatas que criam sua própria meada e não mais uma história única que pode se enriquecer com o tempo. Espaços,

pois, heterogêneos. Definida a primazia do espaço, Foucault discute espaços das utopias e espaços das heterotopias. O primeiro sinaliza apenas um horizonte intangível, irrealizável, irreal. Porém o segundo se configura, segundo Foucault, como a possibilidade concreta de realização de tais utopias, ainda que temporariamente.

Há [...], e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contrapositionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias” (FOUCAULT, 2006, p. 416).

Em sete possíveis traços da Heterotopia, Foucault irá discutir cemitérios, jardins, bordéis, mótéis, prisões, hospitais psiquiátricos, lares para aposentados, entre outros espaços. Dentre eles, destaco a biblioteca como espaço heterotópico. No entendimento de Foucault, o acúmulo de escritas e conhecimentos vindos de tantos lugares e de tempos tão distintos fazem da biblioteca um espaço atemporal. Também é poética a ideia da heterotopia presente na jornada de um navio que está sempre em movimento e, da mesma forma, não se fixa, pratica assim uma deriva sobre o mar que nos faz lembrar as práticas humanas nômades no paleolítico, estudadas por Careri (2013) e Jacques (2012). Alberto (2020) – que pesquisa as características heterotópicas do *YouTube*, como um grande arquivo [heterotópico], que desafia noções de tempo e espaço –, volta seu olhar para a trajetória e os videocliques da banda britânica The Smiths, liderada por Morrissey. Parte de sua pesquisa é justamente as interações que se dão no ambiente virtual, na plataforma de vídeos. Comentários de diferentes pessoas feitos ao longo de muitos anos em que os vídeos estão disponíveis na Internet. Ele pontua: "As heterotopias são os espaços que efetivam, mesmo que temporariamente, as utopias. Se a utopia é a expressão de um lugar que não existe, a heterotopia é a junção destes dois lugares (real e irreal) incorporados dentro do mesmo espaço simbólico (ALBERTO, 2020, p. 187)".

Casa Preta, Acervo da Laje, Sarau da Onça e ZAP 18 - se colocam em suas vizinhanças como espaços outros, buscando relações que fujam aos moldes convencionais de estabelecimentos comerciais, por exemplo. Ainda que consigam interlocução com o poder público, por meio de editais que dão acesso às verbas para cultura em diferentes níveis (municipal, estadual e federal) e também em parcerias avulsas com escolas e outros tipos de organização social, os lugares aqui estudados trazem em sua prática e em suas relações [internas e externas, ou endógenas e

exógenas, ou recôncavas e reconvexas] uma maneira distinta de organização daquelas baseadas em organogramas ou em hierarquias. É um chamado à lógica rizomática de atribuições diluídas entre vários atores e atrizes responsáveis pelo cotidiano de cada um dos lugares. Por óbvio, o tempo de envolvimento e o engajamento individual contribuem para que existam escalas diferentes de envolvimento. Mas é notório como as relações não se tangenciam pela lógica capitalista da *mais-valia*. Isso é, voltando aos termos marxistas, que separa quem tem os meios de produção de quem não os tem e vende sua força de trabalho, em troca de dinheiro e [alguns] benefícios sociais. Existe uma organização interna – cada lugar aqui estudado, à sua maneira, como temos argumentado – dos procedimentos [artísticos] que buscam incessantemente uma relação horizontal entre seus participantes, de modo a pensar uma nova forma social. Ainda que não esteja pronto, ainda que não seja um caminho de linha reta – entre curvas, idas e vindas, ainda que seja processual, ainda que possa parecer como a utopia no horizonte – de que nos lembra Fernando Birri⁷³, existe sim um desejo de fugir às amarras das verticalidades tão praticadas e naturalizadas na rotina das relações humanas.

Ainda com Foucault, pensando nesses novos lugares de **utopias realizáveis**, arrisco dizer que o trabalho desenvolvido pelos quatro lugares aqui estudados é uma heterotopia praticada na rotina. Seja pelos movimentos de ‘contracolonização’- de que nos fala Bispo dos Santos, na tentativa de criar suas poéticas políticas, seja por buscar uma nova percepção [e práticas] das espacialidades dos bairros onde os lugares estão situados fisicamente e para além. Também nas diversas conexões que se dão com outras partes da cidade, com outros lugares, com outros artistas e outros públicos. Talvez o mais interessante - para nós, no âmbito de nossa pesquisa - é o adjetivo **outros**, presente no título da obra de Foucault, mais do que propriamente espaços.

Contudo, é bom que se diga, embora meu olhar tenda a ser idealizado demais, que não há tentativa e/ou desejo de suspensão da realidade quando aponto tais lugares como heterotopias. Pois, os quatros não negam sua participação, influência e trânsito nestes lugares onde estão. Eles não desejam ignorar, tampouco descartar o que ocorre ao seu redor, mas sim tentam emular realidades outras, relações mais diretas, humanas, pautadas por interesses que não passem pelo dinheiro, por exemplo. Ou que nutram discursos prontos a respeito da ideia do seja a periferia e de seus moradores

⁷³ “A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar”. Fernando Birri, citado por Eduardo Galeano in ‘Las palabras andantes?’. (GALEANO, 1994). Essa provocação de Birri inspira o prólogo do espetáculo “1961-2009”, da ZAP 18, quando os atores repetem a ação de jogar seus corpos contra um muro, tentando derrubá-lo. Apenas com seus corpos, é uma tarefa muito difícil [impossível, talvez], mas eles não deixam de fazê-la. N.A.

nas metrópoles brasileiras. Como algo padronizado, estável e/ou imutável. É sempre bom lembrar da visada de Lefebvre sobre o urbanismo e os interesses do capitalismo em atribuir valor [de troca] econômico a tudo.

Portanto, o desejo heterotópico de construção destes quatro lugares – bem como de outros que não foram e não serão abordados por nós – se equilibra no idealismo de um mundo diferente daquele que se projeta e se vê comumente nas periferias de Salvador e Belo Horizonte, mas, nem por isso, deixa de se relacionar com a realidade dos contextos urbanos encravados nas comunidades onde cada um deles desenvolve seu trabalho. Assim sendo, a Heterotopia de Foucault, baseada em Salvador e em Belo Horizonte, é um híbrido entre aquilo que se tem e aquilo que se deseja. Um meio do caminho, um entrelugar, uma encruzilhada.

Para além, em tempos de Covid-19 e sociabilidade comprometida, como já mencionado, os quatro lugares também se projetam virtualmente interagindo com espectadores de quaisquer lugares que tenham interesse por seu trabalho. As plataformas de conteúdo online proporcionam a eles um espectro mais largo de atuação, que pode parecer comprometido – sim, de fato, estar de portas fechadas atrapalha toda a dinâmica de espaços conviviais como os estudados por nós – em um primeiro momento, mas que pode alargar o público e atuação destes lugares, dando a eles capacidade de interlocução ainda maior.

Pensando com a Heterotopia de Foucault, a presença renovada destes artistas ligados aos lugares e seus respectivos projetos também se transforma em uma utopia realizável, uma possibilidade de ocupação de um espaço que sempre esteve disponível, mas que jamais, em tempos normais ou ideais, seriam projetados como os espaços primordiais de construção do simbólico, como redes sociais e plataformas de compartilhamento de conteúdos na Internet, como o *YouTube*, já citado aqui. Para mais, fica evidente uma aproximação importante entre a ética da proximidade e a heterotopia, uma vez que estes lugares fizeram seus esforços para preservar seu público, adaptando seus trabalhos para interações não-presenciais. Diferentemente de outros grupos e atividades na sociedade, os artistas do Acervo da Laje, da Casa Preta, do Sarau da Onça e da ZAP 18 projetam um espaço possível, onde as pessoas permanecem conectadas com a fruição artística sem correr riscos de contaminação pelo vírus.

Outro aspecto heterotópico decorrente da pandemia e suas consequências foi a necessidade de mudança de *lôcus* para os coletivos que trabalham, sumamente, com as artes performáticas e presenciais. A materialidade do lugar-palco-performance é substituída ou emulada-transmitida por formatos virtuais. É o caso explícito da Casa Preta e da ZAP 18, lugares vocacionados, porém não exclusivos, para o teatro; e também do Sarau da Onça, com suas rotinas presenciais de *slam* e saraus de poesia.

Arrisco a dizer que mesmo o Acervo da Laje e a materialidade das obras presentes nas duas casas pedem uma **relação encarnada**, de corpo presente, que faz muita diferença na experiência do visitante. Como já vimos aqui, o Acervo aposta em interações prolongadas, compartilhamento de experiências, debates e encontros entre diferentes públicos. Portanto, os quatros lugares deixam registrados seus trabalhos e projetos de pandemia em páginas, como *YouTube*, que poderão ser vistos muito tempo depois. Algo bastante peculiar considerando a natureza presencial tão importante às artes performáticas.

Os artistas deixam seus arquivos para posteridade, armazenados neste grande espaço heterotópico, conforme nos fala Thiago Alberto, que é o *Youtube*. Sendo possível assim, como ele próprio nos diz: "ver outros espaços escondidos nos signos e situações por vezes óbvias do real" (ALBERTO, 2020, p. 187).

[à guisa de uma] **Conclusão.**

Epílogo. Cartografar territórios imaginários, inventar mapas e roteiros, imaginar passeios em outros tempos. Pense como seria percorrer o subúrbio ferroviário de Salvador nos vagões do trem, na década de 1960 ou 1970? Lá atrás, Salvador tinha menos da metade da população que tem hoje⁷⁴. Certamente, não existiam tantas construções irregulares ao longo dos trilhos. Não havia também a [avenida] Suburbana, o que significa que a maioria da população buscava outras formas para sair do subúrbio ferroviário e/ou da Cidade Baixa em direção à Cidade Alta. O trem do subúrbio – que circulava até outro dia – já era bastante cheio, mas seria ele ainda mais lotado e concorrido? As pessoas preferiam pegar o barco até a Ribeira? E os ambulantes, o que será que eles vendiam há 50 anos? Eu apostaria que o cheiro inconfundível de abará novo e fresco se fazia presente desde muito tempo.

E em Plataforma? Como era a vida dessas pessoas quando a fábrica de tijolos ainda funcionava? Onde moravam seus trabalhadores? Na vizinhança ou faziam como muitos brasileiros fazem atualmente: atravessavam longas distâncias para chegar no trabalho?

São muitas perguntas.

E o Norte de Salvador, como era a cidade antes das obras da linha 2 do metrô e todo o fluxo de urbanização e especulação imobiliária que tomou conta dessa grande parte da cidade? Sem os inúmeros prédios, shoppings e complexos comerciais que se avultam ao longo da [avenida] Paralela, como se desenhava essa paisagem?

Como era o centro da cidade? Antes das reformas de Antônio Carlos Magalhães (o avô) que expulsou parte dos moradores e transformou bairros como Pelourinho – com o tempo – em bairros fantasmas, marcados por um comércio cada vez mais decadente e algumas famílias, que conseguiram resistir e mantiveram suas casas apesar da especulação imobiliária dos anos de gentrificação.

Belo Horizonte é uma cidade muito mais jovem. A planejada nova capital do rico estado das Minas Gerais [rica em extração primária de minerais, que é sua principal atividade até hoje] data de 1897. Ainda assim – em um país que tanto maltrata sua memória, como o Brasil – a cidade também é marcada por [tentativas de] esquecimento e apagamento de vários territórios e suas práticas.

Pode parecer mero exercício de abstração e/ou imaginação, mas a memória destes lugares que descrevo – aqui e em outras tantas partes dessa tese – ainda está

⁷⁴ Segundo dados do IBGE: a estimativa é de 1 milhão na década de 1970 e 2 milhões e 900 mil em 2022. O que faz da capital baiana, a terceira cidade mais populosa do Brasil, atrás apenas de São Paulo e Rio de Janeiro. N.A.

presente. Várias vezes, maltratada, negligenciada, aos pedaços, pendurada em escombros, em faixadas decadentes.

Em uma caminhada pelos bairros do centro histórico de Salvador, é possível observar vários prédios em estado avançado de degradação, o que pode, inclusive, causar [e já causou] acidentes colocando transeuntes e vizinhos em risco. Não vou aqui, pelo avançado da hora, me emaranhar em discussões sobre o patrimônio histórico e sua preservação no Brasil, mas faço essa breve conexão para destacar que, mesmo vilipendiada, a memória está lá.

E os lugares descritos e pesquisados, por nós, são importantes ferramentas na preservação da memória de seus territórios em sua dimensão prática e viva. São as conexões com seus vizinhos e seu público que refrescam essa memória. Cada lugar à sua maneira traz esse desejo de salvaguardar as raízes, os movimentos iniciais e/ou anteriores destes territórios que habitam. No caso do Acervo da Laje é algo explícito. A preservação da memória do subúrbio ferroviário da capital baiana é a motivação inicial que direciona o trabalho e abre novas frentes, como vimos aqui. No caso dos três outros lugares presentes nesta pesquisa, a memória compartilhada é consequência direta de um desejo perene de integração, de aproximação com os vizinhos e seus cotidianos. Preservar os territórios é uma questão auto afirmativa de sobrevivência. Criar a '**cultura de baixo**', como nos fala Milton Santos, como estratégia para permanecer vivos. Nas palavras de Conceição de Evaristo, no título de um dos contos do livro "Olhos D'água": "[Eles combinaram de nos matar] A gente combinamos de não morrer" (EVARISTO, 2014).

O desejo de registrar os movimentos, encontros e fluxos que levam aos quatro lugares estudados aqui foi o *leitmotiv* que conduziu essa pesquisa. Encontrar a cartografia como metodologia parceira nos abriu o campo de uma maneira subjetiva, criativa, autoral. Não é demais [sempre] reiterar que sabemos dos riscos presentes em uma pesquisa que se baseie tanto nas experiências colhidas ao longo do caminho, mas felizmente [como já mostramos e argumentamos, especialmente no capítulo 1] não estivemos sozinhos na tarefa de organizar as inúmeras pulsões presentes nas andanças por Salvador e Belo Horizonte.

Olhando criticamente em retrospectiva, entendo que as incursões e proximidade com os lugares pesquisados poderiam ser mais frequentes, o que renderia novas anotações em meus diários, novas histórias e percepções dos ambientes tão ricos que formam e circundam Acervo da Laje, Casa Preta e Sarau da Onça. Aqui seria fácil [certamente] usar apenas o isolamento social decorrente da pandemia de Covid-19 como justificativa para as limitações de incursão nos bairros e nos lugares.

Por outro lado, para não desequilibrar demais e desfavorecer as percepções acerca destes três espaços, foi necessário usar com moderação [e sabedoria] a relação de proximidade que tenho com a ZAP 18. Lugar – como já dito aqui algumas vezes – que frequento ativamente e regularmente há duas décadas. Arrisco a dizer que pesquisar lugares com os quais tive-tenho relações tão distintas, corrobora a lógica de nossa cartografia artística, experimentada na rotina das práticas, sem fórmulas preconcebidas e com grande abertura para a adaptação ao que o campo pesquisado nos ofereceu. Depois de algum tempo, com alguma intimidade, o caminho nos ofereceu até alguns atalhos para chegar aos lugares. Antes, no entanto, foi preciso explorar rotas mais extensas, perder-se para depois se encontrar.

Não houve aqui a tentativa de enquadrar os quatro lugares em categorias pré-definidas, mas sim observá-los à luz de suas práticas, de modo a estabelecer pontes entre eles, pontes com a obra de outros autores, análises críticas, contextos sociais, econômicos e culturais que se adensam na complexidade dos fazeres culturais interessados na natureza pública coletiva. A pandemia, mencionada algumas linhas acima, foi (é!) bastante didática desvelando problemas e prioridades sociais em cidades tão desiguais, como as grandes metrópoles brasileiras. As medidas voltadas para a saúde pública e, posteriormente, a retomadas de atividades demonstram a precariedade de um Estado de direito falho e enviesado. Não se trata de defesa corporativista dos trabalhadores da cultura e espaços culturais, mas sim uma percepção mais complexa do valor dado à vida das pessoas no Brasil.

Especificamente pensando nos quatro lugares estudados [e projetando uma ideia mais ampla e abrangente], a pandemia deslinda algumas fragilidades na construção simbólica e prática de tais lugares. Explico. Embora, o dia-a-dia demonstre a importância e o potencial de cada um, a suspensão de atividades e sua consequente retomada, apontam para a dificuldade premente de formação de público para as artes [no Brasil]. Não se trata, obviamente, da discussão que travamos até aqui em nossa pesquisa, mas chama a atenção e vale destacar, que a pandemia abalou uma rede construída – **à sangue e suor** – há pelo menos uma década. Afinal, todos os lugares aqui estudados têm, no mínimo, dez anos de trajetória.

A suspensão de atividades esfria a relação direta com o público que os lugares desejam fidelizar. Por outro lado, vimos, no entanto, que os novos formatos podem ser interessantes para atrair um público que fisicamente está longe, mas que – não sejamos ingênuos – a concorrência de conteúdos criados para plataformas virtuais e os serviços de *streaming* é altíssima. Por fim, resta a esperança de um desejo de retomada da vida, de atividades que pareçam tão banais, mas que ganham contornos extraordinários depois de tantas mortes, tristeza e solidão advindas da pandemia. Talvez, o morador de

Salvador, de Belo Horizonte e de outras cidades passem a valorizar ainda mais a possibilidade de dividir o mesmo espaço com tanta gente desconhecida e que isso não seja apenas a praia, o estádio de futebol, o *shopping center* ou o supermercado. Que também seja em teatros, museus, saraus, em suma, lugares que busquem contribuir com a construção simbólica dos bairros onde estão inseridos e de suas cidades.

As poéticas políticas são fluxos de troca entre lugares, artistas, vizinhos. Encontros que se dão na miudeza das relações cotidianas incrustadas nos lugares, em seus bairros. Do jeito que aqui colocamos, é um processo de troca, que se retroalimenta. Um processo rizomático, onde não é possível saber de onde partem suas inspirações e fluências. Tratam-se também de processos horizontais [ou com desejos de práticas horizontais], ordenados por redes, conexões múltiplas que são proporcionadas nos lugares, mas que podem [e devem!] ganhar outras periferias, outras partes da cidade, equipamentos e espaços consagrados, outras cidades e [por que não?] o mundo. São desejos de mudança, de um novo tempo, de um novo mundo, de um novo país: menos racista, menos machista, menos LGBTfóbico, menos desigual, que discrimine menos suas populações minorizadas. Um Brasil que celebre sua riqueza multifacetada, seus diversos dizeres, suas raízes indígenas, afrodescendentes e outras tantas. Um país que olhe para a maior parte de sua população – e a maioria mora nas periferias das grandes cidades – e assegure seus direitos. À cultura, inclusive.

Diário 10: Desfazendo as malas

1.

Uma quitinete em Kreuzberg.

Berlin, 02 de outubro de 2021.

Se é apenas pela materialidade do que é uma mala, enquanto objeto, esse diário derradeiro não começa bem. Pois, a mala principal e mais pesada, se perde em uma conexão anterior à chegada em Berlim. Essa, com o grosso dos meus pertences, fica perdida em Frankfurt por alguns dias e minha primeira missão, no novo destino, é ligar para a companhia aérea [em alemão] para passar informações e resolver o imbróglio. Foi fundamental ter uma amiga brasileira, que fala alemão, nessa tratativa.

Se é pelo sentido conotativo da mala, cá estou em Berlim, na capital da Alemanha, desfazendo as minhas [sentimentais e metafóricas] e iniciando um ciclo que, em tese, duraria apenas um semestre. Com uma bolsa de apoio à pesquisa do DAAD [*Deutscher Akademischer Austauschdienst*], pude viajar para o velho continente na tentativa de encontrar rastros e conexões da pesquisa de doutoramento iniciada no Brasil, entre Belo Horizonte e

Salvador. No entanto, ainda são tempos de Covid-19 e, logo ali adiante, no início do próximo ano (2022), uma nova variante do vírus apareceria para impor novas restrições de circulação. Portanto, a tarefa de me conectar com ‘lugares de poéticas políticas’ aqui se torna ainda mais difícil.

Há, no entanto, antes, a maior das dificuldades: quais **elementos** devo observar? Que contextos, histórias, passados cercam esses lugares e pessoas que venham a interessar à pesquisa [aqui em Berlim]? A naturalidade do caminhar em Belo Horizonte (minha cidade natal) e em Salvador (cidade por onde já havia passado como turista e pude viver por aproximadamente um ano) não existia. Se em Salvador, eu fui estrangeiro, turista, não me lembro. Meus amigos baianos, inclusive, já me concederam o título de cidadão soteropolitano. Mas para além das brincadeiras, Berlim traz consigo uma aura de metrópole, terra de estrangeiros e – por que não? – de ninguém, onde as pessoas vieram fazer suas vidas em diferentes e intensos movimentos migratórios, especialmente durante o século XX. Isso não é falso, mas os processos de entrada, de enraizamento –

como já argumentamos aqui, aliás – tomam tempo. São construções que pedem paciência. A bolsa e a estadia de um semestre não me ocasionaram o vagar necessário para desenvolver nossa cartografia em Berlim.

E muito embora, no campo das ciências humanas [se comparado com as ciências exatas], seja mais comum expor as falhas, ruídos e incapacidades de uma pesquisa, considero importante destacar que um método não é infalível e/ou inabalável. Uma cartografia subjetiva, como a que proponho aqui, não é – na linguagem popular – receita de bolo [fazer bolos fui um dos meus prazeres domésticos adquiridos durante a pandemia], não é fórmula física ou matemática. Uma cartografia – como destacamos no capítulo 1 – é resultado de uma interação entre pesquisador e objetivos de pesquisa, em um determinado tempo e espaço. Outros pesquisadores, em outros tempos e/ou espaços, farão pesquisas diferentes. Mas sigamos.

É quase inverno no Norte Global e, se em Salvador, pude gozar de uma vida tropical com facilidade do mar logo ali, aqui as temperaturas baixíssimas nos levam a introspecção [não é demais

lembrar que são tempos de Covid, o que agrava ainda mais a sociabilidade]. A introspecção me traz para a tela do computador e me coloco a dar os encaminhamentos de um rascunho final de minha tese. Bertolt Brecht – por mera coincidência, encenador, pensador e dramaturgo alemão tão loquaz e importante para o teatro ocidental, no século XX – nos fala do efeito do distanciamento [esse termo meu parco alemão não deixou escapar: *Verfremdungseffekt* ou *V-Effekt*], quando é possível observar algo na distância para fazer daquilo melhor juízo. Foi assim que ele escreveu peças que se passavam em tempos e espaços distantes para criticar a atualidade do Capitalismo e do Imperialismo desenfreados, na primeira metade do século XX – especialmente no período entre as duas grandes guerras mundiais. E também para olhar criticamente para seu país, a Alemanha: derrotada duas vezes, a ascensão e queda de Hitler e o Holocausto. Assim é *Mãe Coragem e seus filhos*, que narra a Guerra dos 30 anos, no século XVI, mas que projeta a realidade crua e próxima das Guerras Mundiais.

Mas voltando ao apartamento frio em Berlim. Entre o fim de 2021 e o

início de 2022, pude voltar aos apontamentos de minha qualificação, repensar a estrutura da tese e me concentrar no distante e tropical Brasil para voltar às minhas elaborações sobre Acervo da Laje, Casa Preta, Sarau da Onça e ZAP 18. A memória tende à nostalgia e, conseqüentemente, a idealização. É importante dizer logo, pois é provável que o brasileiro, distante do seu país, sinta saudades por demais da terrinha. Por outro lado, reconhecendo a diversidade geográfica de minhas andanças, caminhar por Berlim me fez pensar em Salvador e em Belo Horizonte. Estar distante pode ser um desejo de estar perto por meio da escrita, da memória dos diários de bordos, das conversas que se mantiveram [virtualmente] com os representantes dos lugares aqui por mim pesquisados.

Cinco dias depois, o interfone toca e recebo minha mala perdida. É hora de dar lugar, na nova morada, ao que trouxe comigo. Começo a desfazer as malas.

Ainda quando preparava o projeto para me inscrever no programa de bolsas do DAAD, um lugar específico

me chamou a atenção em Berlim. Trata-se do Give Something Back to Berlin (GSBTB), uma organização da sociedade civil, que se propõe a acolher a diversidade multiétnica de Berlim, em diversas frentes: auxílio jurídico para os trâmites da burocracia alemã, moradia, cursos de música, canto coral, teatro, encontros para as pessoas cozinhareem juntas, rodas de conversa em inglês e alemão entre muitas outras coisas. O foco principal são os refugiados e estrangeiros que habitam ou passam pela cidade. Promover um espaço de acolhimento, integração e segurança para esses recém-chegados me pareceu ser a pedra fundamental do GSBTB.

Sempre fui disciplinado para aprender idiomas. Ainda adolescente gastei anos estudando inglês e depois, como um desses ofícios secundários para ajudar na renda de um “Artista de Fome” [livro de Franz Kafka (1922), autor tcheco, mas que considerava o alemão como sua língua materna], dei aulas em um curso particular. Neste mesmo lugar, enquanto dava aulas, me dediquei a aprender o espanhol. Quando soube da bolsa e que poderia vir para Berlim, comecei a praticar o alemão em cursos *online* para não chegar

à cidade sem nenhum repertório. Portanto, munido de algum [pouco] conhecimento da língua teutônica, arrisquei ir ao *Sprach Café* – *Sprach* é idioma em alemão - no salão principal do Give Something Back to Berlin. Ali, naquele microcosmo, é possível entender [e celebrar também] a multiculturalidade da cidade. Não consigo precisar com quantas pessoas de diferentes nacionalidades já compartilhei mesas nestes encontros.

A lista – ainda que incompleta - é extensa: Chile, Colômbia, Venezuela, Argentina, Uruguai, México, EUA, Síria, Irã, Iraque, Curdistão, Turquia, Ucrânia, Escócia, Inglaterra, Itália, França, Camarões, Senegal, Quênia, Portugal, China, Singapura, Egito, Marrocos, Tunísia, Kosovo, Sérvia, Lituânia, Rússia, Gâmbia, Romênia, Hungria, Canadá, Eritreia, Nova Zelândia.

Cabelos, fenótipos, formas de se vestir, de se comunicar imensamente variadas. Sentos de humor, abertura ou fechamento para novas pessoas também bastante variados. Estrangeiros vindos de várias partes do mundo, com diferentes repertórios e histórias de vida se organizam em mesas divididas pelo nível de conhecimento do idioma. As

conversas iniciais são sumamente triviais e envolvem se apresentar para os novos amigos. Mas é possível sim ir mais fundo.

Ir ao *Sprach Café* tornou-se parte fundamental de minha rotina na cidade. Religiosamente, minhas quartas-feiras à noite eram dedicadas a esse encontro. Gostei tanto e me senti tão acolhido, que passei a frequentar outra roda de conversa às sextas-feiras, também à noite. Meu conhecimento e desenvoltura com o idioma cresceram, conforme eu me tornava íntimo de algumas pessoas, especialmente os frequentadores mais presentes. Fiz amigos, integrei-me a uma comunidade que organiza *Grillpartys* [churrascos] quando a temperatura está agradável, faz visitas ao museu, à orquestra filarmônica da cidade. Passei minha noite de Natal com eles em 2021, aplacando a enorme saudade da família e dos amigos tão distantes, no verão do Brasil. Se de saída, minhas idas ao GSBTB eram para observar as relações entre seus frequentadores, com o verniz de pesquisador distanciado, eu próprio me senti integrado e acolhido naquele lugar. Afinal, eu também sou estrangeiro nessas terras do Norte

global, passo maus bocados para entender os processos de obtenção de visto e de outros tantos documentos, não sou fluente no alemão, conto com alguns conhecidos e nenhum amigo de longa data na cidade e não tenho nenhum familiar por aqui.

Passados os seis meses de bolsa, com a chegada da primavera, minha disposição de permanecer e ver a cidade se organizar com outro clima se concretizou com a obtenção de um novo visto. Agora, um visto de trabalho: artista autônomo. Soa bem, mas é bastante limitador porque só é possível trabalhar [oficialmente] nesse campo. Ainda assim, consegui viabilizar uma vida aqui, com trabalhos esporádicos e não-regulares, especialmente como figurante em produções audiovisuais e também fazendo alguns anúncios e publicidade. O desejo de encontrar outros artistas parceiros permanece.

2.

Aeroporto Internacional de Confins/MG.

08 de dezembro de 2022.

Hoje é feriado em Belo Horizonte. Dia da padroeira da capital:

Nossa Senhora da Boa Viagem. Não sou exatamente religioso, mas penso que ela me trouxe são e salvo novamente à minha cidade natal. Ao sair do avião, sinto o calor de dezembro, é verão. O tempo está úmido e quente. Encontro minha mãe novamente após mais de um ano fora do país. Nunca fiquei tanto tempo longe da cidade onde nasci, cresci e passei quase toda minha vida. Nós nos abraçamos demoradamente. Tomo café da manhã, na casa que construímos juntos. Pão de queijo. À tarde, embora seja feriado, vou até a ZAP 18 para trabalhar. Em alguns dias, nós voltaremos à cena com o espetáculo "O Gol não valeu!", em uma apresentação destinada a uma escola da vizinhança. Era preciso, portanto, separar cenários e figurinos. Observar se tudo estava em ordem. Abro as malas: cheiro de mofo, alguns cupins. Tudo em ordem. Dali, há dois dias, estamos todos reunidos para um ensaio. É sábado, de manhã, tomamos café juntos, matamos a saudade de estar na companhia um do outro. Conversamos bobagens, rimos...

Há 4 anos, não apresentamos este espetáculo e arrisco a dizer que, há quatro anos, não estamos em cena todos juntos. Reflexos da pandemia. Em seu

curso, até buscamos novas formas de criar, mas o olho no olho, a presença tão rica e potente do teatro – das artes da cena – faz toda a diferença e nos fez uma falta tremenda. Na terça, pela manhã, abrimos a ZAP 18 para os alunos e professores da escola. Muito gente presente. Precisamos improvisar alguns assentos no chão. Não me canso de falar e insisto: depois de tudo que passamos no Brasil, entre 2016 e 2022, é um sopro de vida estar novamente com o público. Algo que parecia tão simples, ganha uma conotação extraordinária.

No sábado seguinte, há uma festa de encerramento do ano, quando comemoramos os 20 anos de vida da ZAP 18. Recebemos parceiros, amigos, familiares. Há cenas das oficinas, um bazar com produtos variados, abrimos o bar e celebramos.

Após uma pausa de férias, em janeiro de 2023, voltamos com uma programação de verão na ZAP 18. Voltamos a apresentar “O Gol não valeu!”, em um domingo pela manhã. O espaço cheio novamente. Público espontâneo que veio nos ver. Começo a pensar que o otimismo de um novo tempo está realmente em curso. É tempo

de ir ao teatro, encontrar gente, sair de casa sem medo.

3.

São João do Cabrito, Acervo da Laje.

Salvador, 04 de fevereiro de 2023.

Há mais de três anos, eu não venho a Salvador. Lembro-me de pegar o avião, em uma terça-feira pela manhã, no dia 10 de dezembro de 2019, dizendo a mim mesmo que seria apenas um até logo. Em 2020, na esperança que a pandemia não duraria tanto, fiz e refiz planos de voltar a morar na cidade, o que obviamente deu errado. Era muito mais cômodo e seguro permanecer em Belo Horizonte. Assim o fiz até que surgiu a oportunidade de mudar-me para o Norte e ficar ainda mais distante da capital baiana. Parti para a Alemanha.

Mas cá estou novamente.

Dessa feita, vim passar uns dias de férias na casa de uns amigos que moram entre a Pituba e o Nordeste de Amaralina. Depois de mais de um ano na Alemanha, eu não me canso de exaltar a abundância que a cidade oferece: o calor, a claridade dos dias que chega a machucar os olhos e o trato fácil de [quase] todos. Em pouco tempo,

consigo estabelecer uma rotina: corro no calçadão em direção aos Jardins de Allah, faço amizade no Prato Feito da esquina e até apareço furtivamente para almoçar na casa da mãe de uma amiga que, por acaso, mora a uns quarteirões de onde estou hospedado. Salvador sempre me foi muito familiar. Desde a primeira vez que vim à cidade, senti que um dia poderia-deveria morar aqui.

Com dois amigos, Iuri e Lucas – respectivamente, da Paraíba e do Ceará, pegamos um carro de aplicativo em direção à Ribeira. De lá, um barco que atravessa alguns poucos quilômetros até Plataforma. Como os barcos só partem de hora em hora, tínhamos uns bons minutos vagos até o próximo. Sentamos em um bar pra comer algo e tomar uma cerveja. Sou desafiado a provar um Sarapatel pedido por Lucas. Era a primeira vez que comia carne de bode. “Esse povo do Sudeste não sabe o que é bom”, brinca ele. Achei o sabor exótico e intenso, mas lhe dou razão.

A travessia de barco traz a paisagem caótica e polifônica dessa cidade tão intensa que é Salvador. É possível observar uma panorâmica da cidade baixa. A beleza absurda [quase

abusiva] da natureza contrastada com o crescimento não menos absurdo da cidade. Atravessamos o mar verde translúcido e chegamos ao nosso destino. Do lado da estação, alguns moradores tomam banho e aproveitam o dia bonito, de calor. Ao fundo, o cenário são as ruínas de uma antiga fábrica de Tijolos, chamada São Brás. Instalada no Bairro, em 1875, mas que já não funciona há bastante tempo.

Ao subir a rua, vejo que a antiga estação de Plataforma, onde parava o trem do subúrbio, foi destruída. O Brasil insiste em apagar seus vestígios de memória. O trem parou de circular causando um enorme impacto para a população que dele dependia. Como disse anteriormente, o plano do poder público é construir um moderno VLT (Veículo Leve sobre Trilhos), mas a obra está atrasada e a população do subúrbio ferroviário tem que se virar com os outros meios de transporte. Antes de chegar, passamos na porta do famoso restaurante Boca de Galinha, que está, como de hábito, lotado. Além dos tradicionais pratos do cardápio, o lugar oferece a vista deslumbrante e panorâmica de Salvador. Talvez eu mencione o visual da cidade da Bahia

mais do que deva, mas eu venho de um estado desenhado no horizonte pelas montanhas [colocadas em risco pela mineração, diga-se]. A imensidão azul tão farta de Salvador sempre me causa espécie. Não me acostumo jamais com essa beleza tão vasta. Esse horizonte a perder de vista.

Chegamos. Por uma escada íngreme e estreita, subimos até o terceiro andar. É um novo pedaço de laje que se integra ao espaço. É dia de festa no Acervo da Laje. Vilma, Zé Eduardo e os muitos outros envolvidos preparam uma programação de abertura para o ano de 2023. É motivo de comemoração, sim. Afinal, a pandemia parece controlada e, conseqüentemente, há um otimismo no ar e possibilidades concretas para o Acervo fazer aquilo que melhor faz: fazer o seu público se encontrar e contemplar a beleza da arte presente no subúrbio ferroviário soteropolitano. A minha sensação de pesquisador e artista de teatro é de alívio. É como olhar para os pares e amigos e dizer:

- Sobrevivemos, estamos vivos, que bom te ver!

Após algumas falas, cerveja e um caldo de sururu são servidos. Um

animado samba de roda dá o tom. É mesmo dia de festa. É importante celebrar a vida, a presença, a existência desse espaço. Na saída do Acervo, Iuri faz um álbum de fotos de vários garotos e garotas, que ocupam animadamente um velha Kombi [quase caindo aos pedaços] estacionada na rua de trás do Acervo. Sou tomado pelo sentimento de que essa juventude vai crescer em uma periferia com um trabalho tão potente como o do Acervo da Laje. O que deveria ser um direito, em um país tão desigual feito o Brasil, aparenta ser um privilégio. Que eles façam bom uso dele. Trocamos afagos e sorrisos. E pegamos o caminho de volta.

Volto a desfazer as malas, alguns dias após a visita ao Acervo da Laje. Dessa vez, de uma maneira mais metafórica e simbólica, como pesquisador. Sinto que essa jornada chega ao seu fim e que é preciso olhar com cuidado e carinho para as coisas que trago na bagagem. Afinal, são mais de 4 anos de caminhada desde que tudo começou. A vida, a pesquisa, as pessoas que conheci no caminho impactaram meu olhar sobre o mundo, sobre o devir de pesquisador, ampliaram minhas

percepções, trouxeram várias questões que não haviam sido imaginadas quando comecei. Fui morar em Salvador, voltei pra Belo Horizonte, veio a pandemia, fui morar na casa de minha mãe, mudei-me para a Alemanha. Tudo isso ocorrendo enquanto fazia essa pesquisa.

Para mim, é bastante simbólico que a última incursão da minha pesquisa de campo tenha ocorrido em São João do Cabrito, no Acervo da Laje. É inegável [e não acho que devo ter vergonha de dizer] que a conexão com esse lugar e com Vilma e Zé Eduardo foi mais intensa e profícua do que com os outros dois espaços que pesquisei em Salvador. É importante ressaltar, justamente por essas afetações que a pesquisa me causou, o desejo de não [tentar] enquadrar os lugares em critérios e conceitos fechados, como se a relação entre eles pudesse ser equiparada ou mesmo se a relação entre pesquisador-objeto fosse totalmente equilibrada. É bom que se diga: os lugares pesquisados vertem por diferentes linguagens artísticas, se organizam de formas diferentes, se localizam em partes diferentes da cidade. Portanto, era importante tratar

os diferentes de maneiras diferentes. Na mesma tônica, minha relação com a ZAP 18 é totalmente outra porque passei metade de minha vida ajudando na construção simbólica [e física!] desse espaço, tendo assim uma intimidade com sua história, que é única, familiar, peculiar. Eu me fiz artista, pesquisador, sujeito enquanto frequentava e participava da trajetória do lugar e do grupo de teatro que ali está abrigado.

Se por um lado, a relação com o Acervo da Laje foi mais desimpedida, o contato com o Sarau da Onça foi mais custoso. Nós nos desencontramos em muitas tentativas de comunicação virtual. Embora não seja uma relação de causalidade direta, a coincidência me leva a destacar que – dentre os 4 lugares aqui pesquisados – o único que ocorria em um espaço parceiro era o Sarau da Onça. Como dito anteriormente, a relação de empréstimo do logradouro, onde os encontros ocorriam, teve diferentes fases. Não ter/ser uma casa própria impõe ao Sarau uma realidade diferente de Acervo da Laje, Casa Preta e ZAP 18. O enorme déficit

habitacional⁷⁵ existente no Brasil chega também aos espaços culturais. Francamente, é uma surpresa positiva que entre 4 lugares escolhidos, apenas 1 não disfrute da tranquilidade da casa própria. Ainda que a fluidez seja positiva para o Sarau [circular por onde bem entender e desejar], não se sentir em casa ou não ter a casa própria tem suas consequências. Por exemplo, nos anos de pandemia, os encontros deixaram de ocorrer. Haverá quem argumente que todos os lugares (sejam de arte ou não) tiveram períodos de fechamento em decorrência do agravamento da pandemia e das medidas públicas protetivas. Sim, é verdade. Também é fato que alguns editais – como já mencionado aqui – possibilitaram que artistas e seus projetos buscassem alternativas para se manter ocupados, criativos, vivos e experimentassem uma versão virtual/online de seus espaços e trabalhos. Mas a minha experiência, como pessoa que teve a sorte de se

refugiar na ZAP 18 em vários momentos durante a pandemia, me diz que o simples fato de ter a casa para onde voltar, fez toda a diferença. Ainda que fosse para atividades outras [alguém dirá: menos criativas], como organizar materiais e/ou o acervo do espaço, ir a ZAP 18, tornou-se uma espécie de ritual de resguardo da memória e preparação para outros tempos mais alvissareiros e prósperos. Também, durante o isolamento social, participei de *lives* e produzi conteúdos audiovisuais⁷⁶. Ter a ZAP 18 disponível foi fundamental para abrigar essas iniciativas e também por me proporcionar um sentido de que havia esperança, trabalho e possibilidades mesmo com toda a dificuldade.

A pandemia impactou os lugares, seus artistas, os respectivos públicos e as regiões onde eles estão de maneira diferente. No caso do Sarau, as atividades foram interrompidas. Uma rápida pesquisa nos mostra que o lugar até tem um número razoável de

⁷⁵ Para entender melhor a questão, recomendo a página: <https://habitatbrasil.org.br/deficit-habitacional-brasil/> Visita em 23 de maio de 2023.

⁷⁶ Como já mencionado no diário 09, o documentário “ZAP 18 anos: como chegamos até aqui” é um fruto da pandemia [os links estão disponíveis na Nota de Rodapé n. 64]. Além disso, com a oficina Levante Artístico 2.1.: Provocações Performativas para tempos de crise, produzimos dois vídeos como resultados de nossos encontros. Também disponíveis no YouTube: Ex. 01: Mascaramentos de Pijama - <https://youtu.be/8MlakeDTNwA> ; Ex.02: Pisando em Cacos <https://youtu.be/uFO9yizPJJaM>

seguidores em redes sociais, mas que sua produção de conteúdos virtuais não foi tão grande durante a pandemia. No perfil no *YouTube*, por exemplo, não há nenhum material postado entre 2019 e 2022.

Após enorme aflição e inúmeras restrições impostas pela pandemia em suas várias, perigosas e cansativas fases, a vida começa a retomar sua normalidade. Os ires e vires favorecem os lugares de arte, porque – mais uma vez! – a força deles provém justamente da presença e da troca. É possível dizer que a pandemia abalou o trabalho de formiguinha que os lugares sempre fizeram para manter seu público [sua base] próximo e interessado em suas atividades. Sabemos que foi importante – sobretudo, para os artistas – ter opções e financiamento de projetos remotos durante o período de total restrição do contato social, mas também sabemos que dificilmente seria possível emular o teatro, a dança, a performance, os saraus, os encontros realizados nos 4 lugares estudados e em tantos outros no Brasil e fora.

A Casa Preta – segundo Gordo Neto, em conversa, em junho de 2023 – teve dificuldades no movimento de

retomada de suas atividades presenciais. A timidez do público não era apenas em sua quantidade reduzida, mas também – segundo ele – nas possíveis interações entre as pessoas, depois de tanto tempo de isolamento. Ele relata que as atividades presenciais foram retomadas em maio de 2022, quando a Casa recebeu, em sua maioria, espetáculos teatrais com poucos intérpretes em cena. Monólogos ou encenações com dois ou três atores e atrizes. Por outro lado, a retomada das atividades reforçou a força da Casa Preta como espaço-palco para a música, o que se tornou carro-chefe de sua programação. Por exemplo, o Samba Síbi Dúdú, que acontece mensalmente, é hoje a atividade mais concorrida da Casa Preta.

Talvez a força da programação musical esteja relacionada com outra importante mudança legada dos tempos de pandemia: a saída dos grupos de teatro com trabalhos permanentes. O Vilavox, grupo que Gordo Neto ajudou a fundar, encerrou suas atividades e, conseqüentemente, deixou de ocupar a Casa. O grupo de teatro Aldeia – como já dito aqui – também deixou o lugar e foi procurar outro espaço para dar

sequência aos seus trabalhos. A Bogum Ambiente Criativo e o Atelier Maurício Pedrosa permanecem como residentes fixos. “Consequentemente, a Casa Preta tem menos produções artísticas próprias, já que os grupos não estão mais presentes na Casa”, comenta Neto (2023). “Nós nos voltamos mais para a acolhida de programações de terceiros. Sempre parceiros, grupos locais, iniciativas de artistas daqui. A estrutura [da Casa] está mais enxuta”, completa.

A demanda externa tem tomado conta da programação da Casa Preta. Vale destacar sua pluralidade de espaços: quintal, terraço e a Sala Ivana Chastinet – que pode ser considerada a estrutura mais formal, no entendimento mais clássico de teatro. Neto diz que a Casa está aberta para diferentes tipos de parcerias e programações. Trabalhos que ocupem espaços específicos pontualmente, outros que ocupem a Casa toda e assim por diante.

Os lugares vão retomando seus trabalhos – como já pontuamos aqui – algumas coisas de ordem prática, legadas pelo isolamento social, permanecerão. Como vimos acima, é o caso da Casa Preta e a utilização do

espaço para filmagem de shows e performances, também para a entrada de outras linguagens artísticas. Caso da música, que vem ocupando até mais espaço que o teatro, na Casa.

Não resta dúvida, contudo, que os 4 lugares aqui estudados desejam receber novamente seus artistas e público de portas e abraços abertos para dar continuidade a construção de suas poéticas compartilhadas. O tempo vai dizer o que a pandemia irá nos legar enquanto sociedade, quais os aprendizados dessa tormenta, o que depreendemos enquanto sujeitos, enquanto artistas, pesquisadores, enquanto cidadãos brasileiros.

O movimento de retomada aparenta ter um sabor agridoce. É o alívio de poder voltar às atividades corriqueiras com a perplexidade de um recomeço após algo inédito, trágico e desconcertante. Como nos fala Gordo Neto, da Casa Preta, há até uma certa timidez no trato ou na aproximação com outros corpos. Eu diria que algumas habilidades sociais de convivência podem ter ficado abaladas depois de tanto tempo gasto em relações mediadas pela tela (aulas, reuniões de trabalho, o

lazer por meio do *streaming*, festas de aniversário etc.).

A cultura, aliás, e seus lugares de enunciação são parte fundamentais para dar conta da dureza da vida. As diversas expressões artísticas nos ajudam na formulação sensível de temas difíceis, de tempos sombrios. E as artes da presença se balizam primordialmente pela relação que se estabelece com outrem: corpos habitando os mesmos lugares.

Depois de todo esse percorrido, de diletâncias entre diversas partes de Salvador – cidade que eu aprendi a amar em sua complexidade, beleza e inúmeras contradições – de minha cidade natal, Belo Horizonte, e as temporadas em Berlim/Alemanha, termino essa jornada como um otimismo de quem também sobreviveu a tudo isso que relato. Pois, sim, além do **dever pesquisador** que me coube especificamente aqui, passei pelos apuros e apertos que todo artista e/ou responsável por lugares de cultura no país passou. As inseguranças, medos e incertezas que marcam os anos da

pandemia – e mesmo antes dela, com um governo que odeia a cultura e fez questão de coloca-la no alvo de sua cruzada conservadora, negacionista e rasa – também foram ingredientes presentes nessa trajetória pessoal minha, equilibrando-me entre as funções de pesquisador e artista [mas também passando perrengue enquanto cidadão de um país governado por Jair Bolsonaro].

Depois de tudo que passamos, enquanto sociedade – coletiva e individualmente –, volto minhas esperanças para que dias melhores estejam próximos. Acervo da Laje, Casa Preta, Sarau da Onça e ZAP 18 – como tantos outros – são pontes do porvir, da novação, daquilo que ainda não chegou, mas que está prestes. Consequentemente, acredito que as grandezas, forças e potências dos quatro lugares aqui pesquisados voltarão a trazer contribuições importantes nas construções de poéticas políticas que denotem um mundo mais complexo, colorido, plural, como ele é.

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, A. T; PHILIPPI JR, A; *et al.*. Histórico, fundamentos filosóficos e teórico-metodológicos da interdisciplinaridade. In: *Interdisciplinaridade em Ciência, Tecnologia e Inovação*. Org. Arlindo Philippi Jr; Antonio S. Silva Neto. Barueri, São Paulo: Manole, 2011.
- ANDRES, CAROLINA REICHERT. *Cultmap_ cartografias artísticas urbanas*. 108 f. Dissertação de Mestrado, UFSM, 2013.
- BARBOSA, G. S. Diálogos entre cartografia e arte: desconstruções cartográficas na obra de Jorge Macchi. *Espaço e Cultura*. UERJ, RJ, n. 39, p.139-156, jan./jun. 2016.
- BAPTISTA, Isabel. *Para uma geografia de proximidade humana*. Revista Hospitalidade, São Paulo, ano 2, n. 2, p. 11-22, 2. sem. 2005.
- BECKER, M. E. *Diálogos habitados: cartografia de processos criativos em site-specific*. 117 f. Dissertação de mestrado. Unicamp, 2017.
- BENY, D. *Do terreiro ao teatro: em busca da gestualidade ancestral*. Artigos reunidos 2015-2020. São Paulo: e-Manuscrito, 2021. Edição do Kindle.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Tradução de Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BOETTCHER, C. M. E. A. *Cartografando memórias, vivências e sensibilidades: A Arte-Cidade-Universidade/UFRGS*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Porto Alegre, 2018.
- BOURCIER (Org.). *La Sérendipité dans les sciences, les arts et la décision*. Actes colloque. Paris, Éditions du CNRS, 2009.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo, Editora 34, 2000
- _____. *Estudos sobre o Teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.
- BUSQUET, Gregory; GARNIER, Jean-Pierre. *Un pensamiento urbano todavía contemporáneo. Las vicisitudes de la herencia lefebvriana*. p. 41-57. Urban, onde, 2011.
- CAQUARD, Sébastien. *Cartography I: Mapping Narrative Cartography*. Sage Progress Report. p. 135-144. Progress in Human Geography, Concordia University, Canada, 2011.
- _____. *Cartographies II: Collective Cartographies em Social Media Era*. Progress in Human Geography 38(1) 141–150 (doi: 10.1177/0309132513514005). Disponível em: <http://phg.sagepub.com/content/38/1/141>, 2014.
- _____. *Cartography III: A post-representational perspective on cognitive cartography*. Sage Report, p. 225-235. Progress in Human Geography, Concordia University, Canada, 2016.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

- CÉSAR, Marisa Flórido. *nós, o outro, o distante na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.
- COLLING, L. *A vontade de expor: arte, gênero e sexualidade*. Salvador: EDUFBA, 2021.
- COSGROVE, Denis. Art and Mapping: An Introduction. In: *Cartographic Perspectives*. Number 53, Winter 2006.
- CRAIB, Raymond B. *Cartography and Decolonization*. In: *Decolonizing the Map: from Colony to Nation*, Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- CRUZ, Lucas Ferreira da Costa. *Ensino de teatro épico brechtiano para adolescentes*. Monografia de graduação. Orientação: Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando. EBA/UFMG. Belo Horizonte, 2011.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2017.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalismo e Esquizofrenia, Mil Platôs, Volume 01*. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- _____. *Capitalismo e Esquizofrenia*. Mil Platôs, Volume 5. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- _____. *Mille Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, coll. "Capitalisme et Schizophrénie", 1980.
- DIBBIE, P. *La Passion du regard: essai contre les sciences froides*. Paris, Éditions Métailié, 1998.
- EVENO, C. L'hypothèse de la Ville. *Revue internationale de la pensée critique*, n.21, 2001, pp. 53-58.
- FABIAO, Eleonora; LEPECKI, André (orgs.). *Ações*. Rumos Itaú Cultural, Rio de Janeiro, 2015.
- FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: teatro performativo*. São Paulo, Revista Sala Preta/USP, 2009.
- FIALHO, D.M. I Seminário Arte e Cidade. Salvador. PPG-AU - Faculdade de Arquitetura / PPG-AV - Escola de Belas Artes / PPG-LL - Instituto de Letras UFBA, maio de 2006.
- FILHO, Kleber Prado. TETI, Marcela Montalvão. *A Cartografia como método para as ciências sociais e humanas*. In: *Barbarói*. n. 38. p. 45-59, Santa Cruz do Sul/RS. jan-jun 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987. 288p.
- _____. *Outros Espaços*. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1996.

GUATTARI, F. *Schizoanalytic Cartographies*. Translated by Andrew Goffey. New York: Bloomsbury, 2013.

HAESBAERT, Rogério. *O Mito da Desterritorialização*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2004.

HADDOCK-LOBO, R. *Arruaças: uma filosofia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HALBERSTAM, J. **In a queer time and place**: transgender bodies, subcultural lives. New York: New York University Press, 2005.

HARDMAN, Luísa. *Atar o Nó[s]: Estudos sobre práticas artísticas contemporâneas e vida coletiva*. Dissertação de mestrado, com orientação de Djalma Lima Neto, UFBA, Salvador, 2019.

HARVEY, David. *O direito à cidade*. In: *Lutas Sociais*, São Paulo, n. 29, p. 73-89, jul./dez. 2012.

HATZFELD, M. Zoner, une errance dans l'émergence. In: ANDEL, P. V. ; D.

INGOLD, Tim. *The Perception of The Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. London/NY: Routledge, 2000.

_____. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. São Paulo: Editora Vozes, 2015;

JACQUES, Paola B. *Cenografia e Corpografias Urbanas: Espetáculo e experiência na cidade contemporânea*, p. 47-57. In: *Revista Observatório Itaú Cultural/OIC*, São Paulo, n.5 (abril/junho de 2008), São Paulo/SP.

_____. *Elogio aos Errantes*. EDUFBA, Salvador, 2012;

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. *Cartografar é traçar um plano comum*. In: *Fractal, revista de Psicologia*, v.25 - n.2, p. 263-280, Maio/Agosto, 2013.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana. [org.] *Pistas do Método Cartográfico: Pesquisa-Intervenção e produção da subjetividade*. Rio de Janeiro: Editora Meridional, 2015

LATOUR, Bruno. *Reagregando o Social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede*. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador/Bauru: Edfba/Edusc, 2012, 399p.

_____. *Imaginar gestos que barrem o retorno da produção pré-crise*. Onde, 2020?

LAVAL, Christian. *Comum: a revolução no século XXI*. Segunda aula de um trio de conferências intitulado "Do neoliberalismo ao Comum", na Unisinos, 2018. Disponível em: <https://youtu.be/zWO5bwFGrJE> (Acesso em 21 de março de 2020).

LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000), 2006.

_____. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro Editora, 2008a.

_____. *Critique of Everyday Life*, London: Verso, 2008b.

LOPES, Elisabeth Silva. *Ações de Eleonora Fabião*. In: Hemispheric Institute, 2021: <https://hemisphericinstitute.org/pt/emisferica-14-1-expulsion/14-1-book-reviews/acoes-de-eleonora-fabiao.html> [acesso em 13 de maio de 2021].

MARQUEZ, Renata Moreira. *Geografias Portáteis*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte, IGC/UFMG, 2009.

_____. *O mapa como relato* – artigo da revista Ra' e Ga – O espaço geográfico em análise. Curitiba, v.30, p.41-64, abr/2014

MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço*. Tradução: Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MATA-MACHADO, Bernardo. N. *Do Transitório ao Permanente: Teatro Francisco Nunes*. Belo Horizonte, editora PBH, 2002.

MATURANA, Humberto & Varela, Francisco. *A árvore do conhecimento*. Campinas: Editorial Psy II, 1995.

MENDES, Júlia Guimarães. *Teatralidades do Real: significados e práticas na cena contemporânea*. Dissertação de Mestrado, EBA-UFMG, 2012.

135

_____. *As Teatralidades do Real No Espetáculo Esta Noite Mãe Coragem*. In: Pós: Belo Horizonte, v.3, n.6, p.8 – 22 de novembro de 2013.

MOURA, C.B.; HERNANDEZ, A. Cartografia como método de pesquisa em arte. *XI Seminário de História da Arte*, n.2, 2012.

NASCIMENTO, W. F. do. As filosofias vagabundas. In: SIMAS, L. A.; RUFINO, L.;

NAVARRO, Lúcia. *Esquizoanálise*. In: <https://www.ufrgs.br/ep psico/subjetivacao/espaco/esquizoanalise.html>. Acesso 05 mar 2021.

NUNES, Rodrigo. *Liderança Distribuída*. PISEAGRAMA. Belo Horizonte, número 09, p. 10-19, 2016.

PERES, R. S; BORSONELLO, E. C.; PERES, W. S. A esquizoanálise e a produção da subjetividade: considerações práticas e teóricas. *Psicologia em Estudo*, v. 5 n. 1, 2000, p. 35-43.

PINTO, Davi de Oliveira. *A Música-Gestus nos espetáculos Esta Noite Mãe Coragem, Um Homem é um Homem e Nossa Pequena Mahagony*. Tese, EBA-UFMG, 2008.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina*. Buenos Aires: Clacso, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Editora 34: São Paulo, 2ª ed., 2009.

_____. *A política tem sempre uma dimensão estética*. Revista Cult, 2010.

Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-jacques-ranciere/>

RENA, N. S. A.; SÁ, A. I. J. A.; LOPES, M. S. B.; FRANZONI, J. Á. *Grupo de Pesquisa Indisciplinar: Método, Ativismo e Tecnopolítica na Defesa dos Bens Comuns Urbanos*. In: Congresso Internacional Contested_CITIES, 5., 2016, Madrid. In: <http://contested-cities.net/working-papers/wp-content/uploads/sites/8/2016/07/WPCC-165524-Rena%C3%A1BrandaoFranzoni-GrupodePesquisaInterdisciplinar>. Acesso em 11 de março de 2021.

RIBEIRO, Ana Clara Torres et al. *Por uma cartografia da ação: pequeno ensaio de método*. Cadernos IPPUR. v. 15, n. 2 e Ano XVI, N.1, 2001-02.

RIFFAUD, Thomas. *Flânerie sociologique une méthodologie adogmatique*. SociologieS. 15 novembre 2018. In: <http://journals.openedition.org/sociologies/8673>. Acesso em 11 março de 2021.

ROCHA, Carlos. Entrevista concedida a Gustavo Falabella Rocha, oralmente em Belo Horizonte/MG, março de 2021.

ROCHA, Gustavo F. *Levante artístico: diverso e disperso*. In: Urdimento, v. 3, n. 36, 134-144, nov/dez 2019. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/15798> (Acesso em 02 de novembro de 2019).

ROCHA, Maria Aparecida Vilhena Falabella. *De Sonho & Drama a ZAP 18: a construção de uma identidade*. Dissertação de Mestrado, EBA-UFMG, 2006.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, editora da UFRGS, 2011.

ROSA, J.G.O Espelho. In: *João Guimarães Rosa – Primeiras Estórias*. Editora Comemorativa 40 anos, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SALAS, Javier. *Cientistas alertam sobre evidências “avassaladoras” de transmissão de Coronavírus por via aérea*. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/ciencia/2020-10-05/cientistas-alertam-sobre-evidencias-avassaladoras-de-transmissao-de-coronavirus-por-via-aerea.html> Acesso 28 de nov. de 2020

SANTOS, Antônio Bispo. Modos quilombolas. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 09, página 58 - 65, 2016.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) *Epistemologias do Sul*. São. Paulo; Editora Cortez. 2010. 637páginas

_____. *A cruel pedagogia do vírus*. Grupo Almedina, Biblioteca Nacional de Lisboa: Abril, 2020.

SANTOS, João. *Teuda Bara: comunista demais para ser chacrete*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2016.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da USP, 2006.

_____. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. São Paulo, Editora Record, 15a edição, 2008.

SENNET, Richard. *O capitalismo quer agora colonizar nosso imaginário*. Entrevista concedida a Anatxu Zabalbeascoa, do portal da BBC Brasil, seção Outras Mídias. Disponível em: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/o-capitalismo-quer-agora-colonizar-o-imaginario/> (Visita em 07 de janeiro de 2021).

SILVA, Renata Patrícia. *Teatro em comunidades: o encontro da Cia ZAP 18 e a comunidade do bairro Serrano e entorno*. Dissertação de Mestrado, EBA-UFMG, 2012.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro, Mórula, 2018.

SOCHA, Eduardo. *Pequeno Glossário da Teoria de Bourdieu*. Edição online da Revista Cult, acesso em 21 de março de 2020: <https://revistacult.uol.com.br/home/pequeno-glossario-da-teoria-de-bourdieu/>

THÜRLER, D.; WOYDA, D. Os efeitos marginalizadores da heteronormatividade em “The boys in the band”. *Revista Apotheke*, v. 6, n. 3, p. 128-142, dezembro 2020.

WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971.