



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - UFBA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

MILENA GUIMARÃES ANDRADE TANURE

ARTE NA CIDADE
SUJEITOS E NARRATIVAS EM SALVADOR

Salvador
2023

MILENA GUIMARÃES ANDRADE TANURE

**ARTE NA CIDADE
SUJEITOS E NARRATIVAS EM SALVADOR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para a aprovação no curso de Doutorado do Programa de pós-graduação em Literatura e Cultura.

Linha de Pesquisa: Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais

Orientadora: Luciene Azevedo

Salvador
2023

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

Tanure, Milena Guimarães Andrade.

Arte na cidade: sujeitos e narrativas em Salvador / Milena Guimarães Andrade Tanure. -
2023.

150 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Luciene Almeida de Azevedo.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2023.

1. Arte e literatura. 2. Arte e sociedade - Salvador (BA). 3. Literatura e sociedade - Salvador (BA).
4. Arte de rua - Aspectos sociais - Salvador (BA). 5. Arte de rua - Aspectos políticos - Salvador (BA).
6. Rabinovitz, Karina, 1977- - Crítica e interpretação. 7. Rezende, Felipe, 1994- - Crítica e interpreta
ção. 8. Nunes, Davi - Crítica e interpretação. 9. Mandingo, Fábio - Crítica e interpretação. 10. Simões,
Alex - Crítica e interpretação. 11. Salomão, Helen - Crítica e interpretação. 12. Terça-Nada, Marcelo -
Crítica e interpretação. I. Azevedo, Luciene Almeida de. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto
de Letras. III. Título.

CDD - 801.308142

CDU - 821(813.8).09

MILENA GUIMARÃES ANDRADE TANURE

**ARTE NA CIDADE
SUJEITOS E NARRATIVAS EM SALVADOR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para a aprovação no curso de Doutorado do Programa de pós-graduação em Literatura e Cultura, na área de concentração Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais.

Aprovada em 14 de dezembro de 2023

BANCA EXAMINADORA

Luciene Almeida de Azevedo – Orientadora _____
Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Universidade Federal da Bahia

Mônica de Menezes Santos – Examinadora Interna _____
Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia.
Universidade Federal da Bahia

Suzane Lima Costa – Examinadora Interna _____
Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia.
Universidade Federal da Bahia

Florencia Garramuño – Examinadora Externa _____
Doutora em Romance, Languages and Literatures pela Princeton University
Universidad de San Andrés, Buenos Aires.

Washington Luis Lima Drummond – Examinadora Externa _____
Doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia
Universidade do Estado da Bahia

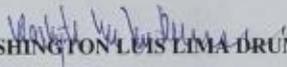


Universidade Federal da Bahia

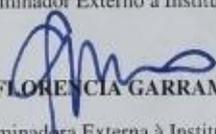
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
(PPGLITCULT)

ATA Nº 14

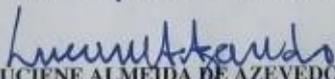
Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA (PPGLITCULT), realizada em 14/12/2023 para procedimento de defesa da Tese de DOUTORADO EM LITERATURA E CULTURA no. <numAta/>, área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, do(a) candidato(a) MILENA GUIMARAES ANDRADE TANURE, de matrícula 218122671, intitulada ARTE NA CIDADE : SUJEITOS E NARRATIVAS EM SALVADOR. Às 14:00 do citado dia, ufba, foi aberta a sessão pelo(a) presidente da banca examinadora Prof. que apresentou os outros membros da banca: Profª. Dra. LUCIENE ALMEIDA DE AZEVEDO, Profª. Dra. MONICA DE MENEZES SANTOS, Profª. Dra. SUZANE LIMA COSTA, Prof. Dr. WASHINGTON LUIS LIMA DRUMMOND e Profª. Dra. FLORENCIA GARRAMUÑO. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo(a) presidente que passou a palavra ao(à) examinado(a) para apresentação do trabalho de Doutorado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo candidato, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo(a) presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.


Dr. WASHINGTON LUIS LIMA DRUMMOND, UNEB

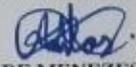
Examinador Externo à Instituição


Dra. FLORENCIA GARRAMUÑO

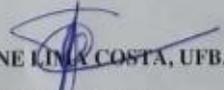
Examinadora Externa à Instituição


Dra. LUCIENE ALMEIDA DE AZEVEDO, UFBA

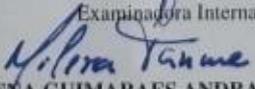
Examinadora Interna


Dra. MONICA DE MENEZES SANTOS, UFBA

Examinadora Interna


Dra. SUZANE LIMA COSTA, UFBA

Examinadora Interna


MILENA GUIMARAES ANDRADE TANURE



Universidade Federal da Bahia

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
(PPGLITCULT)

Doutorando(a)

A tese da visibilidade a novas vozes e
novas materialidades literárias e artísticas,
expandindo o que é pensado como produção
contemporânea. Faz uso da primeira pessoa,
questionando ^o distanciamento crítico do formato
de tese. Ressalta-se ainda a competência
do desempenho oral da doutoranda no
diálogo com a banca. A banca ^{aprimor} aprova a
tese e a indica para publicação.

Inuene A. Guedes

Aos encontros, embora haja tantos desencontros pela vida, e aos poetas e artistas
que alimentam a minha alma e a cidade.

AGRADECIMENTOS

A minha família pelo suporte e encorajamento constante para que eu possa realizar meus sonhos.

Aos professores e amigos da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), da graduação e do mestrado (PPGEL), por terem me dado régua e compasso para a formação da professora e pesquisadora que sou hoje e serei amanhã. Em especial, destaco, pelo exemplo, amizade e orientações, Márcia Rios, Conceição Reis, Sayonara Amaral, Verbena Rocha, Socorro Carvalho, Gilberto Sobral e João Antônio de Santana Neto. Agradeço, ainda, às “contemporâneas”, Lilian Almeida, Luciana Moreno, Andrea Mascarenhas e Ilmara Valois, por me permitirem fazer parte da pesquisa “(Des)locamentos: retratos da literatura baiana contemporânea”. Pelo que pudemos pensar e construir, pelos risos, angústias e aprendizados, agradeço sempre.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia pela qualidade de seu corpo docente e técnico que possibilitam uma formação de excelência. Em especial, agradeço por ter tido a oportunidade de, ao longo do curso, ter feito disciplinas provocativas e que se propuseram a pensar e construir saberes, não os reproduzir, com incríveis professores, como Suzane Costa, Lívia Natália, Evelina Hoisel e Sandro Ornellas.

A Luciene Azevedo, pela competência e dedicação como professora da graduação e da pós-graduação, mas, em especial, pela sensibilidade na condução dessa pesquisa e encorajamento que tornaram possível essa trajetória. Jamais terei palavras suficientes para falar de minha gratidão e admiração pela professora, orientadora e mulher sensível que é.

Aos colegas do grupo “Leituras Contemporâneas- Narrativas do século XXI”, sobretudo Davi Lara e Nivana Silva, pelos encontros, trocas e torcida.

Aos professores Washington Drummond e Suzane Costa pelos comentários precisos no momento da qualificação e, sobretudo, pelos questionamentos que em muito auxiliaram para que eu problematizasse alguns pontos e desse a forma final a esse trabalho.

A Mônica Menezes e Florencia Garramuño por aceitarem fazer parte dessa banca, ler generosamente os resultados dessa pesquisa e tecerem considerações e diálogos tão produtivos no momento da arguição.

Aos meus amigos de longas datas e aos mais recentes. Agradeço, especialmente, a Lucas Macedo, Nathália Farjala, Gabriela Sady,, Liliane Aquino, Taise Teles, Moisés Alves, Eliana Sales (e Bia), Gilberto Vieira, Tiago Correia, Hildália Fernandes, Bianca Pravatti, Érica Rocha e Cândida Moraes.

Por fim, aos meus alunos, por alimentarem todos os dias o meu desejo e prazer em trabalhar com a formação de leitores.

“Nasci sujeito como os outros a erros e a defeitos,
Mas nunca ao erro de querer compreender demais,
Nunca ao erro de querer compreender só com a inteligência.”

(“Destino”, Alberto Caeiro)

“Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.
A vida apenas, sem mistificação.”

(“Sentimento do mundo”, Carlos Drummond de Andrade)

“É preciso que haja alguma coisa
alimentando o meu povo;
uma vontade
uma certeza
uma qualquer esperança.

É preciso que alguma coisa atraia
a vida [...]”

(“Poema do aviso final – Torquato Neto)

RESUMO

A tese se propõe a pensar a produção contemporânea de alguns autores que atuam na cidade de Salvador e que tensionam o espaço da cidade e o campo artístico na medida em que ocupam esteticamente e politicamente o espaço urbano, expandindo e tensionando também as margens da literatura (GARRAMUÑO, 2014, p. 36). No ato de “fazer um rolê”, os jovens pichadores saem para aproveitar a cidade que conhecem em detalhes a fim de deixar suas marcas nos muros, superfícies e topos dos prédios (CALDEIRA, 2014). Não estariam alguns de nossos artistas e escritores contemporâneos fazendo o mesmo dentro dessa lógica de uma ocupação que envolve o risco e o desejo de construir narrativas? Nesse sentido, a tese também propõe e tenta colocar em prática uma maneira de repotencializar teorias e definições e se debruça sobre produções que não cabem confortavelmente na literatura e/ou na estética. Para tanto, tomamos para discussão obras como O LIVRO de água e as demais intervenções de Karina Rabinovitz, Territórios Movediços e Paisagens Ensolaradas de Fabio Rezende, as narrativas de Davi Nunes, Fábio Mandingo e as produções fotográficas de Helen Salomão e Marcelo Terça-Nada, bem como a produção poética de Alex Simões. Assim, pensamos o modo como estas produções se imbricam à cidade, espaço também heterogêneo, a partir de práticas artísticas (poemas e narrativas, performances, peças teatrais e produções audiovisuais) que se insurgem como resistência no espaço urbano e provocam também um questionamento do próprio entendimento de literatura.

Palavras-chave: inespecificidade, cidade (Salvador), artes/literatura

ABSTRACT

The thesis proposes to think about the contemporary production of some authors who work in the city of Salvador and who tension the space of the city and the artistic field as they aesthetically and politically occupy the urban space, also expanding and tensioning the margins of literature (GARRAMUÑO, 2014, p. 36). In the act of “going for a ride”, young taggers go out to enjoy the city that they know in detail in order to leave their marks on the walls, surfaces and tops of buildings (CALDEIRA, 2014). Wouldn't some of our contemporary artists and writers be doing the same within this logic of an occupation that involves the risk and the desire to construct narratives? In this sense, the thesis also proposes and tries to put into practice a way of repowering theories and definitions and focuses on productions that do not fit comfortably into literature and/or aesthetics. To this end, we take for discussion works such as O livro de água, as well as other interventions by Karina Rabinovitz; Território Movediços e Paisagens Ensolaradas, the narratives of Davi Nunes, Fábio Mandingo and the photographic productions of Helen Salomão and Marcelo Terça-Nada, as well as the poetic production of Alex Simões. Thus, we think about how these productions imbricate themselves with the city, which is also a heterogeneous space, based on artistic practices (poems and narratives, performances, plays and audiovisual productions) that emerge as resistance in the urban space and also provoke a questioning of the very understanding of literature.

Keywords: non-specificity, city (Salvador), arts/literature

RESUMEN

La tesis propone pensar en la producción contemporánea de algunos autores que trabajan en la ciudad de Salvador y que tensan el espacio de la ciudad y el campo artístico en la medida que ocupan estética y políticamente el espacio urbano, ampliando y tensando también los márgenes de la ciudad. .literatura (GARRAMUÑO, 2014, p. 36). En el acto de “dar un paseo”, los jóvenes grafiteros salen a disfrutar de la ciudad que conocen en detalle para dejar sus huellas en las paredes, superficies y cimas de los edificios (CALDEIRA, 2014). ¿No estarían haciendo lo mismo algunos de nuestros artistas y escritores contemporáneos dentro de esta lógica de una ocupación que implica riesgo y el deseo de construir narrativas? En este sentido, la tesis también propone e intenta poner en práctica una forma de repotenciar teorías y definiciones y se centra en producciones que no encajan cómodamente en la literatura y/o la estética. Para ello, tomamos para discusión obras como EL LIBRO DEL AGUA y las otras intervenciones de Karina Rabinovitz, Território Movediços y Paisagens Sololaradas de Fabio Rezende, las narrativas de Davi Nu-nes, Fábio Mandingo y las producciones fotográficas de Helen Salomão y Marcelo Terça- Nada, así como la producción poética de Alex Simões. Así, pensamos en la forma en que estas producciones se superponen con la ciudad, un espacio también heterogéneo, a partir de prácticas artísticas (poemas y narrativas, performances, obras de teatro y producciones audiovisuales) que emergen como resistencias en el espacio urbano y también provocan. un cuestionamiento de la comprensión de la literatura misma.

Palabras clave: inespecificidad, ciudad (Salvador), arte/literatura

LISTA DE FIGURAS

1. Adriana Varejão / Mapa de Lopo Homem II, 1992-2004	22
2. Muniz (2021)	29
3. Poesia no olho [da rua]. poesia atravessada [na garganta da cidade]	34
4. Poesiamobília de vento ou móbilepoesia . móbile_plan[t]ar.....	34
5. Imagens das exposições das <i>Incubadora de Publicações Gráficas I e Incubadora de Publicações Gráficas II</i>	35
6. Imagem da exposição de <i>O LIVRO de água</i> no MAM da Bahia em 2013	36
7. Folder da exposição <i>O LIVRO de água</i>	40
8. Créditos das imagens: Imagem do livro “Territórios movediços”, de Felipe Rezende e Luma Flôres (Crédito: Caixa de Fósforo).....	41
9. O livro de água, de Karina Rabinovitz e Silvana Rezende.....	44
10. Imagens disponíveis em: https://olivrodeagua.tumblr.com/	47
11. (RABINOVITZ; REZENDE, 2013).....	50
12. Cena da peça <i>Ruína de anjos</i> . Créditos da imagem; Créditos: Diney Araújo	52
13. Imagens disponíveis no Instagram a partir da pesquisa pela <i>hashtag</i> #experimentoscomletrasurbanas.....	55
14. Publicação do #experimentoscomletrasurbanas disponível no Instagram do poeta Alex Simões.	56
15. “As paredes tinham ouvidos, agora elas têm a palavra”	57
16. “A política passa-se nas ruas, e não nas urnas”	57
17. Imagens disponíveis em: https://rvculturaearte.com/	58
18. Helen Salomão - Imagem 1.....	69
19. Helen Salomão - Imagem 2.....	69
20. Helen Salomão - Imagem 3.....	70
21. Helen Salomão - Imagem 4.....	70
22. Helen Salomão - Imagem 5.....	71
23. Helen Salomão - Imagem 6.....	71
24. Helen Salomão - Imagem 7.....	71
25. Helen Salomão - Imagem 8.....	72
26. Helen Salomão - Imagem 9.....	73

27. Helen Salomão - Imagem 10.....	73
28. Helen Salomão - Imagem 11.....	74
29. Helen Salomão - Imagem 12.....	76
30. Helen Salomão - Imagem 13.....	76
31. Imagens do livro <i>Salvador em suspensão</i> 1 e 2 (TERÇA-NADA, 2021, p. 25).....	97
32. Imagens do livro <i>Salvador em suspensão</i> 3, 4 e 5 (TERÇA-NADA, 2021).....	103
33. Imagem do livro "Casca" (DIDI-HUBERMAN, 2017).....	104
34. Imagem do curta <i>Muros</i> , de Camele Queiroz e Fabrício Ramos.....	110
35. Revista Miolo v.2 (2019).....	113
36. Poema de Raiça Bonfim publicado na Revista Miolo v.2 (SOUSA, 2019).....	114
37. Imagens retiradas do vídeo de divulgação da intervenção “Kombi do mal” da Lambes do mal	122

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. INESPECIFICIDADE, CRÍTICA E CIDADE	17
2.1 ESPAÇO CRÍTICO	17
2.2 CIDADE: ESPAÇO INESPECÍFICO	29
2.3 INESPECÍFICO: FORMAS	39
3. CIDADE E CORPOS: LUTAS POLÍTICAS	63
3.1 UMA CARTOGRAFIA AFETIVA: SUJEITOS E CIDADE.....	65
3.2 A FOTOGRAFIA DE HELEN SALOMÃO.....	67
3.3 OUTROS SUJEITOS NA CIDADE: ZANGA DE DAVI NUNES	78
3.4 DISPUTANDO ESPAÇOS NA CIDADE: DOIS LIVROS DE FÁBIO MANDINGO	88
4 CIDADE E ARTE: POLÍTICAS DA OCUPAÇÃO	97
4.1 OCUPAR COM ARTE A CIDADE.....	108
4.2 OCUPAÇÃO DE UM CAMPO LITERÁRIO	123
4.3 O MERCADO EDITORIAL	127
5 CONCLUSÃO	13535
REFERÊNCIAS	139

1. INTRODUÇÃO

Essa é uma escrita que a princípio ensaia uma espécie de linearidade, mas que é marcada também por desencontros, deslizamentos e errâncias. De algum modo, trata-se de uma escrita que se coloca como espaço de reflexão que entrecruza minhas vivências e desnuda um pouco mais minhas escolhas literárias, acadêmicas e teóricas. Início essa apresentação com esse tom pessoal porque, em alguma medida, a escrita da pesquisa é atravessada constantemente por uma reflexão sobre meus encontros e desencontros ao longo do seu processo, como será possível identificar já na primeira seção do texto. Além disso, as escolhas da pesquisa não falam de mim? Não tenho dúvidas de que sim. Talvez não seja por outro motivo que Paul Valéry (1991, p. 204) afirma que “na verdade, não existe teoria que não seja um fragmento cuidadosamente preparado de alguma autobiografia”.

De alguma forma, assumi essa pesquisa como um espaço de experimentação e isso já vai dando o tom de algumas das escolhas metodológicas aqui empreendidas. De logo, já me denuncio dizendo que, em alguma medida, experimento na tese uma espécie de dicção que até então não havia ousado utilizar nos meus escritos acadêmicos. Um processo de subjetivação no qual as marcas do “eu” têm se presentificado como se a construção do meu objeto, as reflexões teóricas e as análises acadêmicas estivessem sempre atravessadas por um entrecruzar de forças e leituras diversas que, ficam à vista, expostas, evidentes.

A escrita, e a pesquisa como um todo, me levou a questionar: como reprimir a vida e os afetos que nos atravessam ao colidir com o texto literário no momento de fazer a crítica? Como me excluir da teorização? Tais colocações parecem símbolo de uma tola inocência, sugerindo, talvez, que não me desse conta de que toda escrita é marcada por um si mesmo, ou seja, que toda escrita, mesmo a acadêmica e, portanto, científica, são também uma escrita de si. Na verdade, tal reflexão não representa uma percepção recente. Trago-a neste momento não no intuito de explicá-la ou pensá-la como uma reflexão original, mas no intuito de sinalizar o modo como uma percepção mais madura disso me fez ousar mais na pesquisa em relação aos meus modos de dizer.

A presente pesquisa sofreu muitas modificações ao longo desse processo de amadurecimento, como acredito que seja próprio de todo fazer científico, mas o ponto central se manteve: o interesse pelo urbano e o modo como muitos artistas investem em provocações e

dobras da cena literária e artística da contemporaneidade. Entendo que a minha pesquisa se move no presente. Ela experimenta a errância e as experimentações estéticas, artísticas e políticas de uma urbanidade do agora, razão pela qual outros movimentos teóricos e artísticos são trazidos para o interior de uma pesquisa que não se propõe a inventariar cenas estáticas, mas sim experimentar os borrões do contemporâneo. Para explicar, ou minimamente tentar expor os propósitos, recortes e escolhas da pesquisa, inicio com algumas reflexões sobre a trajetória recente que foi forjando essa pesquisa.

* * *

Em um dos prédios de aulas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), pouco antes de entrar no Doutorado, li a seguinte pichação: “A que(m) serve o seu conhecimento?”. Em alguma medida, isso me mobiliza na medida em que questiono rotineiramente o lugar do meu corpo político na Universidade Pública. Para além disso, desde que iniciei as disciplinas do Doutorado, me vi em um lugar de crise pelo desejo e dever de assumir uma dicção ainda mais autoral, por entender uma tese como uma escrita que se deseja mais madura e consistente. O que passei a perceber, no entanto, foi que o lugar de excelência no qual coloquei uma tese que estava por vir requeria uma espécie de envolvimento e maturidade que aparentemente não tinha. Logo em seguida, no início de 2020, já sem disciplinas a cursar e com o dever da escrita a cumprir, experimentamos o isolamento e os medos que só uma pandemia foi capaz de oferecer.

A escrita da pesquisa, que desde o início da minha vida acadêmica representava momento de desejo e prazer, se resumiu quase inteiramente a um dever, o que ainda mais me angustiava pela percepção de uma mudança na forma de ver as coisas. Como eu podia ver aquilo que era o meu lugar de desejo como obrigação? Sentia que a tese me pedia um outro jogo de corpo, outros movimentos, outros ritmos e, até mesmo, uma lentidão. Lembro-me de uma fala de minha mãe no sentido de que o ritmo só existe, na melodia, em razão da pausa...e talvez fosse isso que estivesse faltando. Não parei para descansar ou refletir. Me exauri e me esgotei em um embate frenético entre o dizer sobre o que se tinha de fazer e a falta da ação que fosse capaz de gerar o produto a ser entregue. Nesses movimentos dilacerantes e internos, fui me encontrando em alguns lugares e me percebendo. Na volta aos meus movimentos na pesquisa, ainda na angústia por me sentir parada, fui percebendo que isso nunca acontecera. Fui aceitando

os meus fluxos, os atravessamentos e silêncios. Minha pesquisa, feita de trânsitos e cartografias, já ia se fazendo na medida em que vivia...o que nunca deixei de viver. Já que não queria o caminho fácil de uma escrita engessada e o caminho da reprodução, restava oferecer espaço para dar forma a essa experiência.

* * *

Uma consulta ao dicionário Houaiss (HOUAISS, VILLAR, 2001) indica que o adjetivo “ex.cên.tri.co” diz respeito ao que se desvia ou se afasta do centro, ao que está situado fora do centro ou aquilo que se diz “de atitudes e pensamentos fora dos padrões comuns, extravagante”. A pesquisa que aqui se apresenta delinea suas curvas nesse sentido, tanto no que diz respeito ao que se propõe pensar quanto ao modo como foi se reinventando ao longo do seu trânsito de escrita.

Assim, a tese apresenta-se como um esforço de compreensão de alguns experimentos artísticos e a relação que mantém com a vida cultural da cidade de Salvador no presente. A princípio, interessavam como chaves de leitura as representações de cidade nas narrativas literárias baianas contemporâneas, no entanto, outros dispositivos têm se colocado como indispensáveis para pensar o literário e produzir uma crítica das imagens contemporâneas do urbano. Mercado editorial, campo literário e o que há de político no estético passaram a inquietar minhas leituras.

Quero pensar o corpo que cartografa, como ele lê/vive a cidade, que cidade é essa e que corpo é esse que se representa. Assim, se antes o foco era o literário, hoje, me inquieta o político do literário, e nisso incluo não só as representações literárias e o engajamento do estético, mas, também, o político da crítica acadêmica. Sendo assim, não questiono simplesmente qual o tema do meu trabalho, o *corpus* ou o referencial teórico que me dão lastro, mas penso qual a razão de ser do meu corpo político dentro do espaço acadêmico. Com isso pretendo dizer que, se a representação da cidade não me escapa, passa a me interessar o espaço periférico que é projetado por novos autores com vozes que passam a (e precisam) ser ouvidas. A discussão do periférico surge a partir da ocupação dos espaços excêntricos nessas narrativas literárias que projetam certas imagens de Salvador, mas dizem respeito, ainda, à escolha de uma produção excêntrica dentro do cenário das produções literárias contemporâneas. Dessa forma, a

inquietação me leva a ocupar fisicamente espaços excêntricos e deslocar não só o corpo físico, mas também epistemológico. A periferia urbana me importa, mas me interessa também a periferia no processo editorial.

Dessa forma, vai se delineando o modo pela qual a inquietação se constitui como matéria da tese. Não quero caixas, estruturas e fixidez. Quero rasuras, dobras e fluidez...porque o que procuro pensar não está sedimentado como um monumento pelo qual todos passam em uma praça, mas poucos sabem do que se trata. O que procuro não está em estruturas sólidas como antigas construções, mas em processos de feitura, no trânsito entre o processo e a obra.

No interior da minha pesquisa, fui aceitando os fluxos e a errância. Em busca de uma lógica nômade, Paola Berenstein trafega a partir das errâncias e pela errantologia. Em especial, Jacques (2014) propõe uma crítica à espetacularização das cidades e uma apologia às errâncias urbanas e às experiências participativas das cidades. Em um percurso labiríntico como nos diz Stella Bresciani (JACQUES, 2014, p. 14-15)

[...] surgem andarilhos urbanos, nômades da cidade. Sem lugar definido, sem endereço, esses ‘homens lentos’, pessoas que para nosso olhar se localizam de modo difuso, desconcertante [...] porém criativos desbravadores de formas de sobrevivência, pouco submetidas ao padrão de excelência, à rotina disciplinada dos habitantes da cidade no seu ir e vir de casa à escola, ao trabalho, às áreas de lazer preparadas para essa finalidade. São caminhantes em direção a insuspeitos poros, portos-portas de saída-entrada das cidades, personagens portadoras conscientes ou inconscientes de uma outra possibilidade de conhecimento.

Diante dos processos de errâncias urbanas que Paola Berenstein propõe a partir do entrelace entre as experiências urbanas e as narrativas contemporâneas, proponho pensar as experimentações artísticas que envolvem a malha urbana e processos de subjetivação dos autores aqui comentados para esboçar uma possível cartografia simbólica tanto dos artistas, quanto das obras e também dessa cidade inespecífica.

Talvez o intento mesmo dessa pesquisa não seja tanto o de fotografar o contemporâneo, mas de pensar o modo como artistas de uma dada contemporaneidade têm inventado formas de viver juntos, de ocupar, de criar uma cidade se não menos cindida, mais plural. Apostando no esboroamento de fronteiras e nos atritos potentes, dialogo com artistas que se sentem dispostos a jogar no campo do experimental. Assim, essa é uma tese que quer mostrar-se atenta a um modo de fazer arte envolvendo o espaço urbano de Salvador.

A fim de atender ao propósito da pesquisa, a primeira seção, denominada “Inespecificidade, crítica e cidade”, destina-se a apresentar os recortes, delimitações e as errâncias da pesquisa. Nela apresentamos o modo como a investigação desenvolve-se a partir de uma discussão sobre o espaço físico, literário e crítico. Trata-se de uma seção na qual são apresentados os investimentos feitos no processo de construção da pesquisa e que refletem uma preocupação com o modo como a crítica responde à experimentação de novos sujeitos e objetos que circulam na arte e na cidade.

É por tal motivo que, em muitos momentos, a escrita segue como em uma espécie de trânsito aparentemente errante no intuito de esquadrihar aquilo que não se quer, ou que não mais interessa para a investigação que se propõe, para que vá se tornando mais claro aquilo que dá forma à pesquisa. É nesse sentido que a produção artística contemporânea vai se apresentando a partir do esfacelamento de certas fronteiras e limites, razão que faz com que a pesquisa se proponha a pensar a cena artística contemporânea, não apenas literária. Embora a literatura e o campo literário constituam-se como mote da investigação e *locus* de proposição da pesquisa, as literaturas que aqui vão sendo desveladas não se sujeitam a fáceis classificações, daí a aposta na inespecificidade, noção que conjuga a cidade plural e a expansão das fronteiras entre o artístico/literário e o não artístico/não literário.

Dessa maneira, acreditamos que pensar os sujeitos e objetos das pesquisas sobre literatura e cultura nos conduz a refletir sobre os novos rumos que se impõem à área. Por isso, investimos em uma análise detalhada de obras como *O LIVRO de água* e a produção estética, da Karina Rabinovitz, *Territórios Movediços* e *Paisagens Ensolaradas*, ambos produzidos por Felipe Rezende, e a performance poética de Alex Simões. As análises, de certa forma, estabelecem um diálogo com uma possível teoria que é tecida em diálogo com o próprio experimento, e levam a tensionamentos sobre categorias como produção estética e política, ocupação do campo literário e ocupação do espaço urbano. É por isso que pensamos estes trabalhos como formas inespecíficas.

A segunda seção, intitulada “Cidade e corpos: lutas políticas”, embora coloque em cena uma espécie de escrita da sobrevivência, destina-se a pensar uma estética da ginga que fala muito mais sobre potência de vida e uma lógica inventiva do que sobre morte. Em alguma medida, trata-se de uma seção que lança uma espécie de olhar mais aguçado para a cidade como espaço de disputa e as lógicas contemporâneas não de mera sobrevivência, mas de ocupação e

potência a partir dos objetos literários e artísticos do contemporâneo. Aqui, na mesma medida em que figuram escritores de prosa como Fábio Mandigo e Davi Nunes, nos aproximamos da proposta estética da fotógrafa Helen Salomão. A partir dessas projeções se revelam outras imagens da cidade com suas mazelas, exclusões e com as marcas da violência a partir de outro prisma, além de outras lógicas de afetividade, bem como outras formas de experimentação estética e artística do urbano.

A terceira seção, por sua vez, desenvolve-se no intuito de aprofundar uma reflexão sobre as escolhas feitas para a pesquisa, assim como sobre as implicações e atravessamentos políticos que marcam as produções estéticas que vão compondo a tese. Em especial, é problematizada uma ideia de ocupação, a ocupação do espaço público pela profanação (AGAMBEN, 2007) e a ocupação do campo literário na medida em que tais artistas forjam espaços para certos temas, estéticas e corpos. Essa reflexão se inicia a partir de uma leitura da obra *Salvador em suspensão* (TERÇA-NADA, 2021) para pensar seu entrelaçamento com temporalidades distintas e outras produções. A partir dos objetos artísticos que vão compondo o capítulo, pensamos o modo como a cena contemporânea da arte tem performado um intenso embate entre política e estética, já que as práticas artísticas aqui analisadas propõe uma ocupação do espaço público por sujeitos e experimentos que vieram para ficar. Criando um paralelo com o contexto pandêmico, toma-se como hipótese a premissa de que estamos tratando de modos de sobrevivência e testemunho que não se materializam em virtude de um contexto pandêmico, mas que se estruturam em razão de uma existência de um estado que beira à barbárie e que encontra na arte uma maneira de reivindicar e assegurar a vida. Nesse sentido, obras como o curta *Muros* e os livros *Salvador em Suspensão* (TERÇA-NADA, 2021), além dos *Pensamentos Supérfluos* de Evanilton Gonçalves colocam em cena elaborações no campo do estético que vão se propondo a, de algum modo, ressemantizar a cidade.

Adentrando em outra discussão sobre a ideia de ocupação, essa seção do trabalho se propõe a problematizar, ainda, o modo como as produções que compõem esta pesquisa provocam uma reflexão sobre a própria lógica de ocupação do campo literário e o mercado dos bens simbólicos (BOURDIEU, 1992). Assim, a tese lança um olhar sobre a cadeia produtiva que tem dado espaço, mas também negado a devida projeção ao que se tem produzido em Salvador. Problematizando o processo de construção e circulação das obras, propomos uma discussão sobre as vias de produção, publicação e circulação dos objetos artístico-literários na cena cultural soteropolitana contemporânea dentro de uma lógica da ocupação que forja espaços

antes inexistentes ou negados a certos autores, obras e narrativas. Desse modo, a seção se dedica a pensar como tais obras e práticas artísticas forjam fendas em um espaço não necessariamente aberto a certos temas, estéticas e autores.

Assim, essa tese se constitui como uma reflexão sobre o literário e o artístico no contemporâneo, mas também sobre a crítica e a maneira com a qual lida com a inespecificidade dos próprios meios de criação das artes hoje capazes de criar verdadeiros “objetos estranhos”. Poderia dizer, então, que a tese constitui-se como uma reflexão sobre a relação entre arte e política contemporâneas, tomando como foco privilegiado a observação sobre uma forma de a literatura e as artes ocuparem a cidade e provocarem um tensionamento não apenas com seus próprios campos (o que são literatura e arte hoje?), mas também com seu entorno.

2. INESPECIFICIDADE, CRÍTICA E CIDADE

O pensamento [...] não é fruto da vontade de um sujeito já dado que quer **conhecer** um objeto já dado, **descobrir** sua verdade, ou adquirir o **saber** onde jaz esta verdade; o pensamento é fruto da violência de uma diferença posta em circuito, e é através do que ele **cria** que nascem, tanto verdades quanto sujeitos e objetos. Pensar assim concebido e praticado se faz por um misto de acaso, necessidade e improvisação: **acaso** dos encontros, onde se produzem as diferenças; **necessidade** de criar um devir-outro que as corporifique; **improvisação** das figuras deste devir. Assim, neste tipo de trabalho com o pensamento o que vem primeiro é a capacidade de se deixar violentar pelas marcas, o que nada tem a ver com subjetivo ou individual, pois ao contrário, as marcas são os estados vividos em nosso corpo no encontro com outros corpos, a diferença que nos arranca de nós mesmos e nos torna outro. (ROLNIK, 1993, p. 5)

2.1 ESPAÇO CRÍTICO

Essa é uma escrita de fluxos. De uma pesquisadora que há algum tempo tem se interessado não só pelos seus campos e linhas de pesquisa, mas também pelos diálogos e, sobretudo, por pensar o pensamento.

Há muito me interessa não apenas o objeto cultural ou literário que estudo, mas os estudos realizados pelo meu campo. Qual a relevância da minha pesquisa? Em que medida a minha pesquisa diz algo de novo ou, minimamente, impõe a reflexão e não a reprodução? Acho que não é por outro motivo que os teóricos e críticos me interessam do mesmo modo como os autores de literatura. Tudo está no campo da invenção, na construção de discursos que se propõem a algo...na tentativa de implicar no outro uma espécie de desorganização.

Esse fluxo de pensamento, desde o princípio do doutorado, tem representado um peso e criado uma certa angústia. Além da relevância do que desejo pesquisar, me deparo com o desejo de assumir uma dicção que até então não ousei assumir. Embora estude e reflita sobre o jogo da linguagem, e sobretudo o quanto de si é revelado pelo discurso, há muito tenho me empenhado em assumir uma objetividade e certo distanciamento nos meus textos acadêmicos. O início do doutorado, no entanto, me colocou diante de outras formas de escritas acadêmicas que, sem deixar de revelar um profundo labor intelectual, teórico e crítico, se constituem a partir

de um performar que flerta com a intimidade, com um falar em voz alta e com uma dicção extremamente autoral...e isso me instigou.

De algum modo, hoje, me sinto tentada a entender o que é minha pesquisa a partir da fala. Assim como alguns dos escritores/artistas e personagens das obras com as quais tenho me relacionado, penso que a minha escrita vai surgindo do contato, dos zunidos, das gambiarras, das deambulações e errâncias (JACQUES, 2014).

É um pouco como se estivesse perdida por entre as ruas na busca pelos objetos e isso me angustiava, mas, por outro lado, parece que essa é a única forma que tenho não para capturar isso que se faz nas borras, esquinas e transbordamentos entre o urbano, o ficcional e o campo literário, mas para estar com eles e flagrá-los. Qualquer estruturação mais densa e sólida me traz a certeza de que meu objeto escapa, se esvai...É como se a tentativa de capturar isso que acontece enquanto movimento e ação me desse uma imagem que não é o que pretendo ter (ou ver) e dele resta somente uma espécie de rastro, algo que borra a imagem.

A angústia parece surgir de uma necessidade ou dever de capturar o incapturável, dominar aquilo que não tem forma, catalogar aquilo que não sei ao certo o que é, mas existe e acontece. Na mesma medida em que é angústia, as indagações e reflexões me colocam diante de uma impressão de que apenas essa via é possível...apenas esse desafio pode me levar ao confronto com aquilo que, de fato, me coloca diante da potência de uma reflexão mais profunda sobre a literatura contemporânea.

Em um evento sobre topografias literárias percebi que, embora muitas das discussões me interessassem, algumas pesquisas e incursões teóricas me levaram a refletir sobre uma discussão sobre espaço que não mais me interessa – muito por não dar conta de uma dada percepção que tenho me instado a construir. Há um algo mais do espaço, e da própria literatura que se faz a partir dele e o constitui, que parece não mais ser capturável por certos aportes teóricos. Naquela oportunidade, recordo-me que a reflexão que mais me mobilizou tratava sobre um texto de Jean-Luc Nancy (2011) denominado “Espaço contra Tempo”. Por vezes, nos mergulhos para a pesquisa, fazemos grandes esforços na busca de grandes conceitos, mas são pontos muito singulares que nos colocam diante de reflexões capazes de organizar (ou desorganizar) toda a nossa investigação. Nesse ponto, registro a fala da professora da Escola de Dança da UFBA, Fabiana Dultra Britto, no sentido de que, para a dança, diferente do que pode ocorrer para algumas correntes da Arquitetura, por exemplo, o espaço só passa a existir na

medida em que há um corpo que, com seus movimentos, o constitua. O espaço não existe previamente. Um corpo precisa criá-lo com seus gestos.

Os movimentos dos corpos que quero analisar são gestos de artistas que ousam forjar os seus próprios espaços na cidade, na cena cultural contemporânea e em um mercado de bens simbólicos que, na mesma medida em que alça objetos ao título de literários e artísticos, exclui tantos outros. Nesse ponto, desejo pensar os fluxos, a tentativa de ocupar o espaço urbano e, ao mesmo tempo, o espaço cultural. O primeiro conto do livro de Davi Nunes, *Zanga* (2018), analisado no segundo capítulo, sugere tudo isso. O escritor que aparece na narrativa desenvolve, no fluxo da consciência, a profunda reflexão sobre o desafio de ser escritor dentro de um sistema que o expelle, que o rejeita, que o rechaça. Não por outro motivo, em dado ponto da narrativa, em total sintonia com o sentimento de nojo que um certo engodo literário-acadêmico lhe gera, ele urina no portão da Academia de Letras da Bahia, o que é muito simbólico e sugestivo do gesto que a publicação da obra propõe. Na medida em que o campo o empurra para fora e a angústia se avoluma dentro de si, o nosso escritor-personagem, sai às ruas da cidade em completa errância e nos coloca diante da percepção de que o fluxo do pensamento e o andar pela cidade se articulam como formas de gerar movimento...movência.

Assim como a personagem do conto de Davi, sinto que minha pesquisa só conseguirá seguir enquanto andança na medida em que se assumir errante como meus autores e personagens, quando aceitar o incerto e entender que talvez esse seja o método. O meu objeto não aceita a catalogação que até então eu sabia fazer. Da mesma forma, entendo que o meu objeto não existe enquanto elemento externo a mim. Ele surge da relação entre o eu e a cena que tento enxergar. Não é à toa que me vêm à cabeça textos como “A construção do objeto”, de Pierre Bourdieu, ou o próprio modo de feitura do “Edifício Master”, de Eduardo Coutinho...a narrativa que advém do aparente caos.

Meu objeto é como o ruído que escutamos nas ruas. A tentativa de capturar um único som não é capaz de me ofertar o todo, o que os ruídos reunidos constituem. Acho que talvez o exercício seja exatamente esse: sair pelas ruas com uma espécie de gravador que se arvora por captar e registrar os sons das ruas. Esse exercício de pesquisa me leva a revisitar a produção audiovisual da professora Ana Lígia Leite e Aguiar cujo título é “Avenida Sete, mon amour” (2007). No “vídeo sentimental”, como consta na descrição do *youtube*, tem-se o olhar de uma moradora da Avenida Sete – uma das mais antigas e movimentadas do centro antigo de

Salvador— que apresenta, pelas cenas e sons, a sua visão sobre a rua e sua dinâmica. Apesar de tudo ser narrado por meio de uma voz em *off*, não há o apagamento dos sons exteriores para se destacar a narração, ao contrário, tais sons constituem o narrar e aquilo sobre o qual se quer narrar. Os ruídos se avolumam ao longo do curta e a narração se sobrepõe ou se cola aos demais sons captados pela câmera. A pluralidade da Avenida, desde o seu valor a depender do ponto em que se está até os tipos humanos que ocupam os dias e as noites desse pedaço da urbe, se deixa ver pelas cenas de uma câmera aparentemente tão desordenada quanto a própria “babilônia” que se deseja registrar. Aos três carros de som que passam ao mesmo tempo se relacionam as imagens de uma câmera que quase nunca se faz parar a fim de registrar uma pessoa ou edificação. Ela está em trânsito. Assim como o transeunte de uma rua movimentada, a câmera não para em nenhum momento, pois o que ela registra é a movência.

É desses sons que eu tiro um poeta que performa e que, em voz alta, coloca o seu corpo como livro pelo qual espalha a sua poesia. Na mesma cidade, acesso os becos, ruas e vielas ocupados pelas experiências literárias e estéticas de uma artista que tensiona o espaço entre o literário e não literário a partir do registro dos seus textos poéticos nos postes, asfaltos e museus da cidade. Por outro lado, os ruídos da cidade também me conduzem a um livro de contos que produz uma certa sonoridade e um outro que impossibilita qualquer aprisionamento em um gênero narrativo específico, que é como analiso neste capítulo a produção de Karina Rabinovitz.

Se estou pensando a literatura e seus transbordamentos contemporâneos, poderia, com muita tranquilidade, selecionar diversos autores que têm borrado as fronteiras entre o literário e não literário, como Ricardo Lísias, Aline Bei, e tantos os autores-artistas que têm performado dentro e fora da escrita literária e/ou produzindo um tensionamento no limite entre os gêneros. Escolho os autores que ocupam a cena baiana não mais no desejo de criar uma certa categorização do que entendo por literatura baiana. Não mais isso. Penso que esses escritores são trazidos ao trabalho como um gesto político que opta por trazer para o ambiente acadêmico aquilo com o qual me deparo frontalmente em minhas errâncias pela urbe. Assim como acabo fugindo de uma ideia clássica de representação da cidade, sinto que meus autores colocam em cena corpos que se movem na luta por ocuparem uma dada cena literária que lhes é estranha. É nesse caminho que me levo a pensar uma ocupação física e simbólica que passa pelo espaço urbano, mas também pelo espaço literário e artístico enquanto campo. São artistas que, ao lerem e produzirem a cidade, coletivizam o espaço público e, em momentos politicamente tão nefastos, operam novas formas de sociabilidade e cidadania pela via da arte.

Não quero me ater a uma imagem folclórica ou caricata de Bahia forjada, sobretudo, pelas agências de turismo e por uma dada produção literária de um tempo. Não desejo, ainda, problematizar uma dada tradição literária que tem se valido de um texto da cidade como via de criação de memórias e de denúncia ou pesar por uma imagem do espaço urbano que se perdeu, sobretudo em razão das ondas de modernização. Idilva Maria Pires Germano (2009) afirma que a crítica literária brasileira que tem se voltado para uma produção do final do século XX, e cujo tema central é a cidade, cunhou a noção de “literatura de subtração”, cabendo destacar, nesse grupo, Alexandre Faria e Renato Cordeiro Gomes. Segundo Germano (2009), tal conceito compreende uma literatura na qual figura a perda da cidade ideal (racionalizável, controlável e unificável) e do discurso moderno. Isso ocorre “seja descrevendo caleidoscopicamente as cenas da vida urbana, sua heterogeneidade, as cruzes da violência e do medo e os fragmentos do presente avassalador, seja revisitando nostalgicamente a cidade perdida e o trabalho da memória e do sonho” (GERMANO, 2009, 427). Assim, “os textos evocam a distopia, o sentido penoso de se viver na metrópole e de dizê-la” (GERMANO, 2009, p. 427).

Muito embora algum memorialismo e as agruras do viver urbano possam aparecer nos objetos a serem analisados, deixo de lado a cidade cartão postal que talvez tenha sido, em certo sentido, forjada por artistas como Jorge Amado, Pierre Verger, Caymmi e Carybé. Abandono, ainda, uma cena literária urbana que flerta com uma cidade nostálgica dos anos de 1960 a 1990. Quero pensar o agora. A cidade que se faz no hoje. A cidade que se produz no discurso do presente a partir de um outro estar no mundo que não a dos autores professores universitários sobre os quais vinha me debruçando. Tentarei montar uma gravura que se preocupe com outras imagens da cidade com suas mazelas, exclusões e com as marcas da violência a partir de outro prisma, além de outras lógicas de experimentação afetiva, estética e artística do urbano (outro olhar sobre a cidade que dialoga com formas outras de construção das narrativas).

Acredito que o trabalho não busca uma catalogação de mapas feitos pela via literária e pelas intervenções propostas por esses artistas, mas uma espécie de produções que rasurem o espaço cartográfico assim como a artista plástica Adriana Varejão propõe em *Mapa de Lopo Homem II*.



© Adriana Varejão / Mapa de Lopo Homem II, 1992-2004

Fonte: www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2017/Eduardo%20Augusto%20Alves%20de%20Almeida.pdf

Nesta obra, por meio de um jogo entre fissura e sutura, Varejão desestabiliza uma falsa sensação de estabilidade do mundo colonial, imposta pela cena estática do mapa, e nos impele a sentir as ainda viscerais feridas abertas de um passado muito recente e cujas consequências ainda reverberam entre nós. Varejão, em *Mapa de Lopo Homem II*, se apropria de uma cartografia portuguesa do século XVI e, propondo nela algumas intervenções, faz ascender na superfície aquilo que se parecia querer escamotear pela frieza do mapa enquanto registro histórico, em tese, inquestionável. Tem-se, assim, a arte visual como via de se problematizar as próprias narrativas hegemônicas por meio de uma contra narrativa. Eduardo de Almeida (2017), fazendo a leitura da obra de Varejão e sinalizando o caráter híbrido do mapa que faz dialogar a realidade do território e aspectos de invenção e criação, afirma que “a ficção é o mapa que se traça sobre o território: uma sistematização, síntese, representação necessariamente parcial, insuficiente, faltosa. Que não consegue ser viva como a experiência, mas a revive, recria, interpreta, representa e rerepresenta[...]”.

Assim como a obra de Varejão faz um uso outro do mapa e impõe uma reflexão sobre o político no estético, desorganizando ou confrontando a própria ideia clássica de representação, os artistas que compõem a presente pesquisa profanam o espaço público ao lhe fazerem um uso outro, ou, melhor, ao reassumirem o uso comum das coisas (AGAMBEN, 2007). Seja em suas intervenções artísticas ou em suas produções em prosa ou poesia, os artistas contemporâneos dessa pesquisa colocam em xeque um uso binário do urbano, questionam o *status quo*, desautomatizam a experiência urbana e devolvem o aspecto público da urbe. Pela via da arte literária, parece se buscar uma multiplicidade, uma ocupação absoluta do campo das batalhas contemporâneas que se experienciam no urbano e uma compreensão de que o aspecto cindido

da cidade, e do próprio campo literário, só pode ser pensando pelo campo artístico contemporâneo a partir de uma espécie de ocupação.

Essa lógica da ocupação do espaço urbano parece ser um movimento do presente e em diferentes esferas. Ao se pensar as últimas manifestações que mobilizaram o país, não há como não perceber o modo como a ocupação da cena urbana se revela ato de confronto e de luta, como podemos perceber ao recordar as manifestações com apelo político que ocuparam as ruas do país nos últimos anos e a própria ocupação das escolas públicas pelos estudantes.

De algum modo, a minha pesquisa pensa mesmo o contemporâneo, a cena de produção e circulação de uma cultura contemporânea. Sem dúvida, isso é um motivo que joga a pesquisa em um lugar impreciso. Nesse ponto, recordo-me de uma fala da professora Beatriz Rezende no “II Seminário do Projeto CAPES/PROCAD-Escritas contemporâneas: desafios teórico-crítico”, no Museu de Arte da Bahia, em 2018, no qual ela sinalizou que o contemporâneo surge quase sempre como uma pergunta. Não há um marco temporal. Schøllhammer (2011, p.10), por sua vez, pensando a produção literária contemporânea e a partir da leitura do Agamben (2009), irá identificar que “[...] o contemporâneo não é aquele que se identifica com o seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. É aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem, ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo”. Esse olhar, contudo, não se dá por mera identificação, dessa forma, vai surgindo, também, a possibilidade de se enxergar zonas marginais e obscuras do presente, que não podem ser destacadas como parte de sua trama oficial. Nesse sentido, “[...] ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir”.

Não quero cair na ilusão do ineditismo ou da autenticidade de um autor ou projeto estético específico, mas tenho o desejo de pensar o estado da arte e os desafios contemporâneos que cortam o urbano na literatura e a própria cena literária. Nesse jogo, entram na pesquisa as pequenas editoras que têm agenciado formas de promover a publicação e circulação do livro literário em solo baiano e para além dele, assim como maneiras outras de escrita e publicação que dizem respeito à inscrição de determinados espaços, temporalidades e possibilidades de existência na cena literária, urbana e política pela via de uma produção artística. Nesse ponto, caberá pensar o movimento de expansão da literatura para fora dos moldes tradicionais e refletir não apenas a partir da literatura que forja uma imagem de cidade

tendo o livro com suporte, mas a produção literária que se reconhece como intervenção urbana e que forja espaços urbanos e estéticos para novos corpos. A cidade, nessa perspectiva, não pode ser pensada aqui apenas como espaço de suporte para exposição das produções, pois atua como elemento constitutivo da performance artística ou chave de leitura que ajuda a atribuir sentidos ao texto, o que se atrela ao próprio fato de a cidade já se constituir, pelas relações humanas nela travadas, um texto a ser interpretado. Pensando a construção do lugar, Fábio Duarte (2002, p. 75) afirma:

A construção dos lugares é rica pois não diz respeito às pedras, mas às suas escolhas, sua organização, sua finalidade e sobre o amálgama etéreo que as une. Assim como a casa pode ser vista como síntese do processo de construção de um lugar e sua similaridade com a construção psicológica de seu construtor, a apropriação de espaços urbanos, potencialmente constituídos por um número maior de elementos, e, principalmente vivido coletivamente, faz-se pela vivência de seus lugares, que são construídos pelo uso.

Ao falar dessa relação entre cidade e literatura por meio das representações, Gomes (1999, p. 24) afirma que pensar sobre as representações do urbano é ler textos que fazem a leitura da cidade é, basicamente, ler textos que leem a cidade a partir não apenas dos dados físico-geográficos (a paisagem urbana), mas também “os dados culturais mais específicos, os costumes, os tipos humanos, mas também a cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a memória da cidade e a cidade da memória”.

As reflexões aqui feitas apontam não caminhos prontos ou um norte, mas o lugar fragmentado das fronteiras contemporâneas das artes. A literatura que se faz na cidade e que também a constitui surge, em especial, pelo transbordamento dos campos artísticos, revelando-se um desafio para a crítica. Nessa pesquisa de fluxos, o andar vai se confundindo com o gesto da escrita e projeta imagens contemporâneas do urbano que dão a ver uma cidade-texto. Por esse motivo, o desejo da pesquisa é, como fazem os artistas que penso, borrar o mapa e produzir fissuras, ler no contrafluxo, perceber ecos e ruídos como poesia, assim como o contemporâneo enquanto estilhaços.

As problematizações mais atuais sobre os sujeitos e objetos das pesquisas sobre literatura e cultura nos levam a pensar os novos rumos que se impõem a área, mas, para tanto, precisamos partir da discussão de Canclini (2005) sobre o que é ser sujeito depois da desconstrução estruturalista, marxista e psicanalítica. A partir de tal discussão, Canclini (2005) determina a necessidade de que se modifiquem as exigências quanto ao controle do conhecimento por ter se modificado a noção básica de sujeito e o modo de estudá-la. Em seus

dizeres, os séculos XIX e XX experimentaram a inutilidade da noção de sujeito em razão do desprestígio da consciência. Em razão de tal desconstrução tem-se o fim das pretensões dos sujeitos individuais de falar e atuar a partir de uma ilha, de um eu soberano. Após tratar das perspectivas estruturalistas que, opondo-se às ideias de consciência, sujeito e liberdade introduziram as ideias de regras, estruturas e códigos, Canclini (2005) nos coloca diante das concepções de Paul Ricoeur e Bourdieu. A partir do primeiro, apresenta a ideia de uma teoria dos sujeitos coletivos e, do segundo, a perspectiva de como o social interioriza-se nos indivíduos. A partir de tais discussões e da própria problematização de Bourdieu sobre um campo estético que é construído, Canclini (2005) nos faz pensar sobre a necessidade contemporânea de falarmos de sujeitos interculturais e entender a interculturalidade ampla como fator constituinte da configuração atual do sujeito.

Se a discussão sobre sujeito nos leva a pensar, com a leitura de Canclini (2005), na formulação de novas configurações de subjetividade e interação entre indivíduo e sociedade, sobretudo a partir da globalização, não há como pensar que os sujeitos cognoscentes e sobre os quais se lança o olhar, bem como os objetos, mantêm-se os mesmos no campo das pesquisas literárias e culturais. Nesse sentido, é válido colocar em cena as discussões promovidas pela professora Regina Dalcastagnè (2012) no sentido de pensar o campo literário como um território contestado, não apenas no campo do cânone literário, mas também da crítica especializada. Dalcastagnè (2012), partindo de Barthes, coloca em cena que o escritor é o que fala no lugar do outro. A partir disso, ela problematiza o modo pelo qual, dentro de uma tradição literária brasileira, o “outro”, subalterno e marginalizado, tem aparecido sobretudo a partir de um discurso que pinta o exótico com tom de superioridade e marcas preconceituosas. Em seus dizeres, “não reproduzimos o outro, mas o modo como queremos vê-lo”. Dessa forma, Dalcastagnè (2012) critica uma literatura nacional que, sendo a classe média olhando a classe média, exclui formas de expressão e pinta uma imagem homogeneizada de literatura e da própria cena nacional.

Há que se perceber, contudo, que, sobretudo com a inserção dos estudos culturais, a partir de 1960, no campo dos estudos literários, novos sujeitos ganharam vozes e espaços passaram a se representar como elementos simbólicos. Nesse sentido, é válido citar as pesquisas e escritas literárias que se voltaram, com autoridade e legitimidade, a questões de gênero, raça e territorialidades a partir de discursos descentralizados. Hoje, impõem-se ao campo da literatura e da cultura mais do que problematizar o que entendem por literário e não literário,

abrir espaço para vozes há muito silenciadas. Nesse sentido, é possível citar novos objetos e sujeitos a partir do estudo (não marginalizante) das escritas marginais, como os próprios Saraus.

O que se vai revelando é o modo pelo qual novos sujeitos e objetos têm ganhado espaço na pesquisa em literatura e cultura, no entanto, se como afirma Dalcastagnè (2012), “representar é sempre um ato político, às vezes legítimo, frequentemente autoritário”, o mesmo se pode dizer das pesquisas que se voltam para esses novos sujeitos. Isso se deve, em especial, ao fato de que a crítica cultural e literária é dotada de um caráter regulador que, na mesma medida em que categoriza, exclui e silencia.

O que se quer problematizar com isso é o fato de que os sujeitos e objetos que hoje se impõem a uma crítica especializada exigem não apenas que se forjem novos conceitos, mas que se realize uma autocrítica do fazer acadêmico. Isso passa por questionar categorias, como os próprios conceitos de cultura erudita e cultura de massa, mas, mais do que isso, pensar de que modo o sistema uníssono do campo literário que Dalcastagnè (2012) nos apresenta se reproduz no espaço da pesquisa e, por vezes, é refratário à presença de grupos sociais diferenciados, assim como de manifestações artísticas que borram as fronteiras do literário.

A defesa de um multiculturalismo dentro do campo literário também se faz presente no espaço da crítica e não surge como mera fetichização da diversidade por si mesma, mas como meio de, por autores/teóricos outros, ler o “outro” de forma mais honesta e menos etnocêntrica. Said (2007. p. 69), a partir de Frantz Fanon, afirma que estamos no sentido correto, uma vez que “a estátua greco-romano [do humanismo] está se esboroando nas colônias. Mais do que nunca é verdadeiro afirmar que a nova geração de estudiosos em humanidades está mais afinada do que antes com as estratégias e correntes não-europeias, de gênero, descolonizadas e descentralizadas de nossos tempos”. Por óbvio, essa nova forma de pensar o outro é necessária e se relaciona com os novos olhares da pesquisa, no entanto, há um longo percurso a se percorrer a fim de tornar a crítica, como o cânone, menos marginalizante e silenciadora.

Olhar esses novos sujeitos e objetos requer, ainda, um deslocamento. Nesse sentido, Jacques Leenhardt, em palestra proferida na Casa de Rui Barbosa no Seminário Internacional Cultura, Ciência e Democracia, em 2017, destacou que a descentralização do conhecimento, do olhar, também se coloca como um desafio democrático. Nesse sentido, citando os novos objetos de pesquisa, e inclusive as pesquisas sanduiche, Leenhardt questiona até que ponto o deslocamento no espaço muda a nossa forma de pensar e construir um relacionamento

democrático com o outro. Assim, ele sugere que esse deslocamento deve ser mais do que físico, mas uma busca pela empatia com o outro. Para ele, é preciso “reconhecer o outro, arrancar a minha forma de ver e perceber” e isso passa por um duplo jogo de empatia e distanciamento.

O que se impõe reconhecer aqui é de que de nada adianta inserirmos no campo da literatura e da cultura sujeitos e objetos outros se o nosso olhar sobre eles se mantiver o mesmo. Se assim fizermos, nos manteremos na apatia acadêmica que se sustenta em um consenso teórico que, comodamente, não tensiona fronteiras, falas, objetos e discursos. Assim, às pesquisas em literatura e cultura impõe-se, de logo, entender que, como afirma Foucault (2002), a partir de Nietzsche, o conhecimento não faz parte, no fundo, da natureza humana, sendo luta e combate.

Diante de novas vozes, olhares, espaços e, até mesmo silenciamentos no campo literário contemporâneo, não há como se supor e até mesmo desejar que a crítica e teorias literárias mantenham-se estáticas ou alheias a esses novos processos. Em razão disso, é preciso se pensar de que modo a literatura que se tem tentado sistematizar tem engendrado uma autocrítica e potencializado novas perspectivas às próprias teorias contemporâneas.

Em “Literatura fora de si”, Garramuño (2014) coloca em cena o modo pelo qual a literatura contemporânea encontra-se em ebulição e constante instabilidade. Em seus dizeres, essa produção atual “atenta até contra a própria noção de campo como espaço estático e fechado”. Pensando esse transbordamento, “campo expandido” e tensionamento de margens, Garramuño (2014) nos leva a pensar em novas formas e traços de uma produção mais contemporânea que revela novas fissuras e, até mesmo, uma reflexão sobre uma mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea. Ela propõe, a partir disso, que para uma produção literária com essas formas “uma leitura estritamente ‘disciplinada’ ou disciplinar pouco parece poder captar” (GARRAMUÑO, 2014, p. 36). Por tal razão, essa escrita literária repotencializa as teorias e definições e, se não invalida, deixa de lado certas definições que, sendo muitos formalistas, não dão conta do literário e do estético que se tem hoje. Assim, o que se revela é que essa produção coloca em uma cena uma ruptura da noção de campo como espaço estático e fechado.

A partir da discussão de Garramuño (2014) do texto literário como uma prática discursiva entre outras, vai se percebendo dentro do campo da pesquisa literária e cultural uma abertura, tímida ou não, para outros discursos que também passam a ser pensados como

literários ou não, como a própria música, as narrativas orais e as artes plásticas. Diante disso, o próprio conceito de literário surge como algo (des)construído ou posto em questão. Em razão disso, não cabe mais à crítica e à teoria jogarem com os mesmos conceitos, teorias e aportes teóricos.

Essa repotencialização das teorias frente às novas escritas literárias exige que se engendrem e forjem novos conceitos, mas, mais do que isso, que se revisem antigos preconceitos, tais como os próprios conceitos de cultura erudita e cultura popular. Em verdade, o que se percebe é que, se as discussões no âmbito literário têm imposto se (re) pensar o cânone literário, imperioso também tem se feito pensar o próprio lugar da crítica e o seu papel ético e político, uma vez que, se o cânone marginaliza e silencia, a crítica, além de fazer isso com os textos literários, legitima silenciamentos e, por vezes, não se abre para vozes dissonantes e contra-discursos.

As novas formulações e aspectos éticos e estéticos da escrita literária contemporânea têm exigido das teorias da literatura que mobilizem novos olhares e conceitos, pensando, assim, novos sujeitos e objetos que antes não haviam formulado seu espaço nesse campo simbólico. Tal reviravolta teórica, contudo, nem sempre é bem vista. Nesse sentido, é válido citar a própria inserção dos estudos culturais, a partir da década de 1960, nos estudos literários. Por muito tempo, e talvez até hoje, os estudos culturais eram vistos como via de se corromper o objeto de análise e distorcer a teoria da literatura. Defendia-se que eles diluíam o objeto e não tinham rigor teórico e sistematização metodológica. Tal discussão, elaborada por Eneida de Souza (1998) no texto “Teoria em crise”, revela o caráter regulador da crítica cultural, e do próprio campo da teoria e crítica literária. A crítica se fazia ainda mais feroz ao se promover a interdisciplinaridade. Eneida de Souza (1998), contudo, nos permite percebê-la como aglutinação de diferenças e pulverizadora de limites. Além disso, coloca em cena a necessidade de se reconheça a tradição como força, não como modelo, e completa dizendo: “A defesa de uma teoria que poderia se impor como única e exclusiva não se sustenta mais no atual espaço acadêmico pela natureza plural das tendências críticas”. Podemos dizer ainda mais ao afirmar que não só as novas tendências críticas se impõem ao campo da teoria literária, mas, ainda, um próprio fazer literário que interpela o sujeito crítico, conforme nos afirma Garramuño (1998) sobre os desdobramentos de limites.

Eneida de Souza (1998), ao citar uma crítica reacionária às mudanças, cita nomes como o da professora Leyla Perrone Moisés a qual, em que pese a relevância para esse campo teórico, afirmou a necessidade de, diante da inserção dos estudos culturais, no campo dos estudos literários, “impedir o desvario eclético da prática analítica dos estudos culturais”. Colocações como essas evidenciam uma ainda intransigente ausência de percepção da necessidade de uma autocrítica do campo diante de novas formulações e objetos. Nesse sentido, é necessário se pensar de que modo a crítica precisa se pensar e se formular diante de novas escritas, além de impor a necessidade de se perceber que o discurso teórico e crítico, além de político, pode ser também autoritário, razão pela qual se impõe perceber, a partir de Foucault (2002), que, para pensar o conhecimento, nos aproximamos dos políticos, e não dos filósofos.

O espaço da crítica e da teoria literária vão se apresentando, assim, como territórios de disputas e, na mesma medida, outra espacialidade se coloca igualmente cindida e provocadora ou oriunda de atritos: a cidade. É sobre essa espacialidade sobre a qual se colam os textos e objetos artísticos da pesquisa que perceberemos o jogo de pertencimentos e deslocamentos na cena do contemporâneo.

2.2 CIDADE: ESPAÇO INESPECÍFICO



Imagem disponível em Muniz (2021)

17. Corpo a corpo, lado a lado ou face a face, alinhados ou confrontados, mais frequentemente apenas mesclados, tangentes, com pouco a ver entre si. Mesmo assim, os corpos que não trocam propriamente nada enviam

uns para os outros uma quantidade de sinais, advertências, piscadelas ou gestos sinaléticos. Uma pose relaxada ou altiva, uma crispação, uma sedução, um descaimento, um pesadume, um brilhar. E tudo o que podemos meter em palavras como “juventude” ou “velhice”, como “trabalho” ou “tédio”, como “força” ou “trapalhada”... Os corpos se cruzam, se roçam, se apertam. Tomam o ônibus, atravessam a rua, vão ao supermercado, entram nos carros, esperam sua vez na fila, se acomodam no cinema depois de passarem diante de dez outros corpos (NANCY, 2012, p. 46)

Olho o mapa da cidade
 Como quem examinasse
 A anatomia de um corpo...
 (E nem que fosse o meu corpo!)
 O Mapa- Mário Quintana

A espécie de colagem que abre a presente seção traz uma tentativa de materializar a experimentação estética que provoca essa pesquisa. A sobreposição de textos, leituras e gestos se coaduna à maneira como a experiência urbana se constitui: de modo difuso, heterogêneo, provocativo, friccional, atritante e pelas dobras. É nesse sentido que, aqui, ainda que haja um mergulho nas leituras teóricas que pensam o urbano, o intuito de reflexão passa não necessariamente pela figura do *flaneur* da modernidade ou da representação do urbano no literário, mas do urbano como literário, da cidade como texto, do literário que se faz não apenas a partir da cidade, mas também nela.

As provocações (ou inquietações) que aqui vão ganhando forma de modo até mesmo desforme são endereçadas à própria cidade e surgem também dela. Trata-se de uma percepção da rua não como *locus* estático e localizável em uma estrutura plana como a de um mapa, mas enquanto movência, espaço de fruição, experimentação, errância, encontro e desencontros. Começo a pensar, talvez de forma mais sistematizada, o modo como os corpos contemporâneos são, sobretudo, urbanos, mas, em especial, como o urbano surge não das edificações e curvas que vão se formatando mecanicamente, mas a partir dos contatos entre os corpos. Nancy (2012, p.46), em um dos seus indícios sobre o corpo, nos sugere como “os corpos se cruzam, se roçam, se apertam. Tomam o ônibus, atravessam a rua, vão ao supermercado, entram nos carros, esperam sua vez na fila, se acomodam no cinema depois de passarem diante de dez outros corpos.” A produção literária que ocupa as ruas, o campo literário e essa pesquisa originam-se, em especial, desses trânsitos, cruzamentos e esbarrões, mas também das ausências e ruídos quase que imperceptíveis.

Essa pesquisa, dialogando com os textos artísticos que se propõe analisar, deseja construir uma espécie de pichação para borrar a imagem de uma dada cena literária, cultural e de existência. Seguiremos com tal discussão, mas, pensando a cena baiana, é possível observar que a literatura sobre a qual a pesquisa se volta coloca em cena um espaço urbano que surge do jogo, da ginga, dos movimentos de corpos muitos específicos, e plurais, que, em contato, forjam uma dada espacialidade, outras discursividades sobre urbano e, conseqüentemente, uma outra cidade e imagem de Bahia. A presente seção quer pensar se não uma outra espacialidade, uma outra forma de pensar o urbano e as suas representações não mais enquanto cópias, materializações do real, tão pouco uma Salvador que compõe os cartões postais e discursos turísticos. Aqui cabe pensar o urbano a partir de escritas plurais e que precisam ser lidas em sua pluralidade e multisensorialidade.

Não há mais como se manter alheio à formulação de novas questões e novos olhares a sujeitos, vozes, objetos e espaços não antes pensados por uma dada crítica literária e cultural, sobretudo por, até então, não serem eles entendidos como literatura e cultura. Pensar os caminhos da pesquisa em literatura e cultura exige nos entendermos contemporâneos, na concepção de Agamben (2013), para movermo-nos no escuro do presente e relacionar o nosso tempo com outros tempos como exigência própria para entendermos a nossa contemporaneidade. Nesse sentido, nos movemos, agora, para pensar a presença da noção de espaço e, em especial, da cidade na literatura contemporânea.

As narrativas literárias como estruturas textuais não prescindem das representações dos espaços. Neste sentido, o espaço urbano talvez seja um dos mais recorrentes na literatura brasileira contemporânea. Assim é que a cidade, ora é o pano de fundo das representações dos atos e emoções do sujeito, ora é tomada como personagem e centro de onde se irradia a força da narrativa. Desse modo, reiteradas têm sido as reflexões sobre a cidade a partir da ótica da representação literária. Assim, é possível “[...] pensar a literatura como uma leitura específica do urbano, capaz de conferir sentidos e resgatar sensibilidades aos cenários citadinos, às suas ruas e formas arquitetônicas, aos seus personagens e às sociabilidades que nesse espaço têm lugar (PESAVENTO, 1999, p. 10).”

Enquanto importante nome do estudo das representações literárias do espaço urbano, o professor Renato Cordeiro Gomes (1999) destaca o modo houve um crescimento dos estudos sobre a cidade devido a uma série de fatores. Como elemento propulsor, não se pode ficar alheio

ao fato de que, com a modernidade, a cidade torna-se um fenômeno novo. Apresentando novas dimensões, o redimensionamento da cidade afeta as relações entre os homens e entre esses e o espaço urbano. Desse modo, “essa cidade da multidão, que tem a rua como traço forte de sua cultura, passa a ser não só cenário, mas a grande personagem de muitas narrativas, ou a presença encorpada em muitos poemas” (GOMES, 1999, p.23).

Ao falar dessa relação entre cidade e literatura por meio das representações, Gomes (1999, p. 24) afirma:

[...] indagar sobre as representações da cidade na cena escrita construída pela literatura é, basicamente, ler textos que leem a cidade, considerando não só os aspectos físico-geográficos (a paisagem urbana), os dados culturais mais específicos, os costumes, os tipos humanos, mas também a cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a memória da cidade e a cidade da memória.

A discussão que se engendra parte, obviamente, da percepção de todo um substrato teórico e crítico que tem se ocupado com pensar a relação entre literatura e a cidade, sobretudo os esforços empreendidos no intuito de refletir sobre a representação do urbano na matéria literária: o texto. No entanto, os objetos que povoam a discussão aqui proposta vão no sentido de refletir, muito mais, sobre uma textualidade que se corporifica na cidade e a partir dela do que a partir de uma lógica tradicional que por vezes se atém à discussão da espacialidade numa perspectiva tradicional da narratologia.

Ao se pensar as representações literárias do espaço urbano, a pesquisa que aqui se vai desenhando passa pela reflexão do literário como via de construção de uma imagem do urbano ou de uma urbanidade possível.

Como refere Odile Marcel, a literatura, como representação das formas urbanas, tem o poder metafórico de conferir aos lugares um sentido e uma função. É nessa medida que as obras literárias, em prosa ou verso, têm contribuído para a recuperação, a identificação, a interpretação e a crítica das formas urbanas. Acrescentaríamos que essa potencialidade metafórica de transfiguração do real não apenas transmite as sensibilidades passadas do 'viver em cidade' como também nos revela os sonhos de uma comunidade, que projeta no espaço vivido as suas utopias. (PESAVENTO, 1999, p.13).

Em versos do seu célebre *Poema Sujo*, Ferreira Gullar afirma: “O homem está na cidade como uma coisa está em outra/e a cidade está no homem/que está em outra cidade/ mas variados são os modos/ como uma coisa/está em outra coisa [...]”. Nos versos que se seguem, Gullar articula homem, cidade, pássaro e árvore e nos leva a pensar os modos como o homem está na cidade e a cidade está no homem de modo intrincado, subjetivo, avassalador, indissociável e,

acima de tudo, único. É notável que há uma tradição literária que desde a modernidade vem pensando o homem e a cidade. Desde Baudelaire e seu *Flâneur*, passando por Poe e o *Homem na multidão* e adentrando na cena brasileira para revisitar *A alma encantadora das ruas*, de João do Rio, o *Passeio Noturno*, e demais produções urbanas, do Rubem Fonseca, e a própria produção dos autores baianos que tradicionalmente têm se ocupado de projetar o espaço urbano, e sobretudo uma imagem de Bahia, na produção literária, como Jorge Amado, Carlos Ribeiro, Adonias Filho, Aleilton Fonseca, Jeovah de Carvalho, Tom Correia e tantos outros.

Há que se perceber, no entanto, fazendo esse movimento constante entre o estético, teórico e crítico, que pensar a literatura inespecífica que se projeta no contemporâneo requer que pensemos, também, uma crítica inespecífica. Nesse sentido, retomo a professora Florência Garramuño, no evento *Leituras do contemporâneo: literatura e crítica no Brasil e na Argentina*¹, e sua reflexão sobre a urgência e emergência de novos procedimentos da crítica literária. Trata-se de uma crítica que, coadunando-se aos objetos literários, artísticos e culturais do seu tempo, entenda-se mutante, transdisciplinar ou indisciplinar. Uma crítica mutante. Crítica inespecífica que não tem métodos específicos e que se vale de técnicas diferentes. Trata-se de uma produção afinada mesma com o seu tempo e disposta a não aprisionar *corpus* e objetos, mas forjá-los, pensá-los, degluti-los. Na cena da literatura que performa o espaço ou no espaço da cidade, essa é uma crítica que vai performando ela também um espaço dentro do campo da teoria e da crítica literária. Ou seja, se a produção sobre a qual se debruça essa pesquisa ousa num gesto provocativo de construção de narrativas, obras, literaturas, cenas, espacialidades outras, a crítica que aqui se propõe, também é ela uma provocação, uma vez que, não tendo o intento de destituir um campo, busca ela mesma as suas formas de ocupação.

Esgarçando limites, Karina Rabinovitz², e suas parcerias com a artista visual Silvana Rezende me interessam em especial por seus gestos estéticos que me levaram a pensar a ideia

¹ Evento online organizado por Felipe Charbel (UFRJ), Ieda Magri (UFRJ/FAPERJ) e Gabriel Gutierrez (UFRJ) que ocorreu entre 18 e 20 de agosto de 2021. Mais informações em: <https://www.poesiaficcaoecritica.com/leituras-do-contempor%C3%A2neo>

² Graduada em Jornalismo (UFBA), Karina Rabinovitz tem sido Coordenadora de Literatura da Fundação Cultural do Estado da Bahia e atuado na área de realização, produção e gestão cultural, com administração de projetos e espaços culturais, trabalhos com implementação de políticas públicas para a cultura e artes. Para a presente pesquisa, interessa, em especial, seu trabalho de criação e realização de produção artística, com destaque para a pesquisa-livro-exposição de arte *O LIVRO de água*, produzido em parceria com Silvana Rezende.

política de ocupação dentro da literatura e da cidade. No texto “Entre palavras e imagens, o espaço híbrido na poética de Karina Rabinovitz”, Mila Araujo Fonseca (2017) nos apresenta a perspectiva múltipla dessa poeta-artista que experimenta o lugar fragmentado das fronteiras contemporâneas das artes e a ideia de hibridismo vai se revelando chave necessária para compreender suas produções.

Agenciando formas de estar/ocupar a cidade com sua poesia, Karina realiza intervenções poéticas nas ruas, seja colando lambe-lambe em postes, deixando bilhetes poéticos nos pontos de ônibus ou colocando versos em muros da capital baiana. Tais produções nos colocam diante de uma artista que performa dentro e fora da linguagem literária a partir da ocupação do espaço urbano e diálogo com outras artes, sobretudo as plásticas, estabelecendo uma correlação indissociável entre fazer literário e outros modos de produção artística.

Entre as suas produções que borram as fronteiras entre o literário, o performático e a fotografia, é possível citar “poesia atravessada [na garganta da cidade]”, na qual são colados poemas em faixas de pedestres (imagem abaixo); “lambe-lambe poesia”, instalação audiovisual montada em praça pública; “poesia: intimidade pública ou poemas *toylete*”, stickers com trechos de poemas a serem colados em banheiros públicos, e “poesiamobília de vento ou móbilepoesia”, mobiles de palavras flutuantes no céu da cidade.



Créditos da imagem: poesia no oino [da rua]. poesia atravessada [na garganta da cidade] (Imagem disponível no blog da escritora: <https://karinarabinovitz.blogspot.com/p/na-rua-meus-poemas-fragmentos.html>)



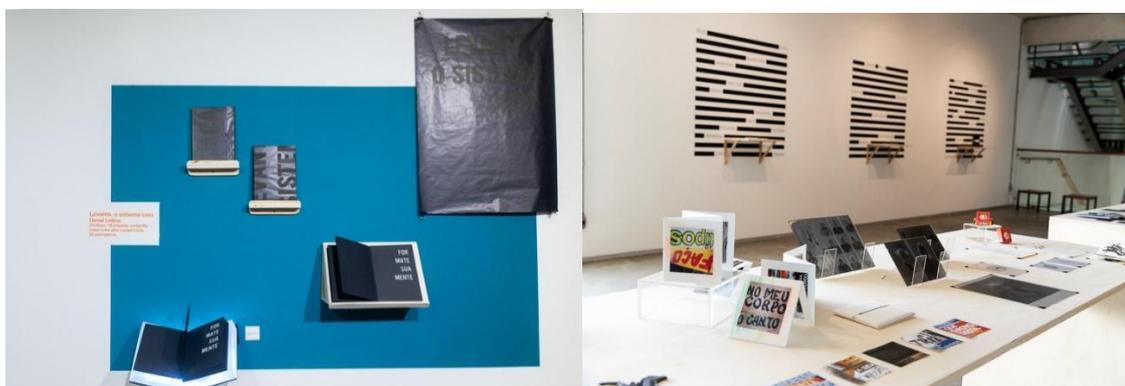
Créditos da imagem: poesiamobília de vento ou móbilepoesia . móbile_plan[t]ar (<https://karinarabinovitz.blogspot.com/2012/09/poesiamobilia-de-vento.html?q=poesiamob%C3%ADlia>)

Tem-se, então, outras formas de produção que tornam mais fluidas as fronteiras entre o processo de feitura e a circulação do objeto literário. A cidade, por sua vez, não pode ser pensada aqui apenas como espaço de suporte para exposição das produções, pois atua como elemento constitutivo da performance artística ou chave de leitura que ajuda a atribuir sentidos ao texto poético. Nesse sentido, tomaremos especificamente a produção *O LIVRO de água* a partir da compreensão de que se trata de uma produção artística que surge nos espaços da cidade e nela se projeta antes mesmo de se constituir enquanto o objeto livro, fazendo parte, portanto, de um amplo projeto estético que mescla o urbano com o poético e as artes plásticas.

* * *

Se por um tempo a relação entre literatura, espaço e, sobretudo, o urbano tem sido pensada a partir de lógicas um tanto quanto estruturalistas que se mostram ainda signatárias de uma tradição que se atém aos conceitos da narratologia, a produção do contemporâneo nos afina com as ideias de inespecificidades, estranhamentos, campo expandido. É nesse sentido que, como modo de agenciar a discussão a partir do objeto mesmo da pesquisa, trago para o centro da reflexão a produção artístico-literária da Karina Rabinovitz em parceria com a artista visual Silvana Rezende, *O LIVRO de água*.

Nesse momento, convido a pensarmos o contemporâneo, o campo expandido (KRAUSS, 1984), a literatura contemporânea, a ocupação do espaço estético e urbano a partir das publicações da Incubadora de Publicações Gráficas, iniciativa que buscou estimular a criação e desenvolvimento de livros de artista em Salvador e que contou, em sua primeira edição, com a exposição coletiva entre novembro de 2018 e janeiro de 2019 para a divulgação das publicações oriundas do projeto na RV Cultura e Arte, Galeria de arte contemporânea e selo editorial localizado em Salvador.



Imagens das exposições das *Incubadora de Publicações Gráficas I* e *Incubadora de Publicações Gráficas II* que aconteceram entre novembro de 2019 e janeiro de 2020 e dezembro de 2020 e janeiro de 2021. Imagens disponíveis em: <https://rvculturaearte.com/>



Imagem da exposição de *O LIVRO de água* no MAM da Bahia em 2013. Disponível em: <https://olivrodeagua.tumblr.com/>

Entre as publicações da Incubadora de Publicações Gráficas, tem-se o livro *Levante, o sistema caiu*, de Daniel Lisboa (Lambes do Mal)³ que se trata de “um manual de desobediência urbana. Nas páginas negras desse tratado pessimista encontramos o anti-fluxo, um atalho para lugar nenhum que pode nos levar a todos os lugares.” Ainda entre os livros da Incubadora estão *Multidão*, de Lucas Moreira e Gris, que inventaria um rol de sujeitos que caminham pelas ruas de Salvador e que são deslocadas para o interior do livro em processo de subjetivação; o livro-objeto *Marear* de Taygoara Aguiar que propõe um trânsito marítimo por embarcações pesqueiras e de passeio dos portos da Baía de Todos os Santos através de uma cartografia afetiva e o livro *Territórios Movediços*, de Felipe Rezende e Luma Flôres que, como constava no release do evento,

[...] aborda realidade, espaço e simulação a partir de mapas da cidade de Salvador. De caráter labiríntico, tal como a velha cidade, suas dobras e traçados urbanos são caminhos por onde se desenrola um diálogo imaginário entre trechos de Jorge Luís Borges e Jean Baudrillard, protagonizado por personagens que transformam de maneira imediata o espaço [...] Funciona simultaneamente como território, livro e objeto escultórico, proporcionando diferentes possibilidades de leitura.

³ “Daniel Lisboa é multiartista. Em 2016 lançou o projeto ‘Lambes do Mal’, que tem como proposta a criação de armadilhas semióticas e labirintos gramaticais através da exposição de palavras desmembradas. Coladas nos muros, postes e viadutos da cidade, utilizando o formato lambe-lambe, a poética antissistema tem como principal objetivo produzir ruído, desobedecer, desconcertar o leitor, ressignificar a norma, expandir possibilidades cognitivas.”(informações disponíveis em: <https://bencao.casarosasalvador.com.br/daniel-lisboa/>. Acesso em 17 nov. 2023)

Colocando em cena algumas temáticas sobre o viver na urbe contemporânea, o projeto impõe a seus leitores questionamentos sobre a própria sacralização do suporte livro tal qual o conhecemos e tensiona as já problemáticas fronteiras entre o literário e não literário, bem como a expansão da literatura por diferentes caminhos do universo da arte.

Como uma cidade pode caber em um mapa? Como uma fotografia do espaço urbano capta uma cidade? Ouso supor que, embora tenhamos a tendência a considerar os modos de representação dos espaços de maneira realista, temos apenas acesso a simulacros, mas não me refiro aos simulacros platônicos, pois a narrativa literária, sobretudo, após a crise da representação, não mais se equipara às idealizações platônicas de imitação do real, razão pela qual, falar das imagens do urbano nas literaturas contemporâneas impõe pensar para além da mera falsidade das representações.

Pensei nisso ao assistir ao curta *Nunca é noite no mapa*, de Ernesto de Carvalho⁴ (2016). Nele, acompanhamos um deslocamento feito pelo mapa ali representado pelo carro da Google responsável pelas imagens do *Google Maps*. Construída a partir das imagens capturadas pelo automóvel, a narrativa fílmica problematiza o encontro frontal entre aquele que narra e o próprio mapa, bem como entre o mapa e as transformações das cidades. Carvalho (2016) está interessado em Recife e em pensar questões como especulação imobiliária, desapropriação, violência, pobreza, o capitalismo na era digital e a própria constituição dos mapas. Por meio de frases curtas que duram o tempo da captura da imagem, como versos de um poema, o narrador desenha seu próprio mapa com palavras e imagens e possibilita a reflexão sobre seu próprio projeto cartográfico: "O mapa não anda, nem voa, nem corre, não sente desconforto, não tem opinião. Pro mapa não há governo, não há golpe de estado, não há revolução. Nunca é noite no mapa". Por meio de uma crítica ao próprio ato cartográfico, capaz de congelar uma cena e o próprio tempo, vai se delineando no filme uma dimensão política e estética sobre o espaço urbano, simultaneamente a uma crítica ao poder público e um questionamento sobre as representações da cidade.

O curta compõe uma cartografia política na medida em que revela cenas cotidianas da violência. É o caso das "batidas policiais" registradas e expostas no curta a partir das imagens captadas pelas câmeras do próprio Google e de sua viatura às quais se sobrepõe a voz narrativa: "Todos são iguais perante a lei. Todos são iguais perante o mapa". Ou ainda quando assistimos

⁴ Disponível em: <https://vimeo.com/175423925>

ao aparato policial abrindo caminho para que o próprio carro da Google possa “fazer seu trabalho”: “cidade bem policiada. Cidade bem mapeada”.

Aí surge uma outra dimensão da representação: o que fica fora do quadro, pois qualquer um que já lançou mão de um aplicativo de localização digital por mapas para se deslocar na cidade tem a experiência concreta de que o mapa delimita um território.

No curta, tal delimitação torna-se perceptível pela repetição de um quadro, em datas diferentes, que evidencia uma rua ao fundo que, por ser de barro, não é alcançada e, portanto, não é registrada pelo mapa da Google até que por ali passe o poder público com seus tratores tornando-a acessível (ou interessante) ao mapa. Assim, na medida em que as viaturas do poder público vão dando uma forma, asséptica e higienizada, ao espaço urbano, é possível constituir imagens para o mapa que registrem e congelem aquele tempo/espaço.

O apagamento de determinados espaços e sujeitos não ocorre apenas em função de sua aparente inacessibilidade e conseqüente exclusão do mapa. Na medida em que o carro passa várias vezes em um mesmo local, vão se projetando as imagens dos espaços, casas e um bar, que desaparecem para a passagem dos tratores e vias. Assim, a exclusão, demolição e desaparecimento de sujeitos, casas e espaços associam-se a uma ideia de modernização que passa a ser reproduzida e capturada pelo mapa.

Há que se destacar, ainda, que o mapa parece registrar, para além das marcas da violência contemporânea e as desapropriações e modificações urbanas, os rastros da perda de um universo íntimo. A captura daquele que narra pela viatura-mapa da google nos revela que ele está dentro do mapa, mas nós todos também, levando-nos a pensar, assim, que esse movimento pela viatura simula as perambulações de um cidadão comum que nos interpela pelas esquinas, no entanto, como nos diz o narrador, “o mapa é um olho desincumbido de um corpo”.

Retomo o livro-objeto *Territórios Moverdiços*, de Felipe Rezende e Luma Flôres, e nele me deparo com essa espécie de cartografia das ruas de uma dada Salvador que é atravessada pelos diálogos possíveis entre Jean Baudrillard e Jorge Luis Borges. Em uma das suas passagens-ruas, há a seguinte colocação extraída da obra de Baudrillard: “este imaginário da representação, que culmina e ao mesmo tempo se afunda no projecto louco de cartógrafos de uma coextensividade ideal dos mapas e do território, desaparece na simulação”.

Se em Platão se tem uma rivalidade entre Real e Ideal, e em Aristóteles podemos pensar uma teatralização do real, para Deleuze (1998), em *Lógica do sentido*, essa oposição não mais

parece caber: o simulacro nos leva a pensar em gestos, movimentos que constroem representações, contribuindo, portanto, para uma *certa* ideia de cidade, de realidade.

Na leitura deleuziana (DELEUZE, 1998), o simulacro se constitui a partir da disparidade, da diferença, da dissimilitude, não pretendendo, portanto, derivar do modelo. Para Deleuze (1998), o simulacro não se trataria da cópia infinitamente degradada, uma vez que se constitui pela singularidade, diferença e “potência positiva que nega tanto o original quanto a cópia, tanto o modelo como a reprodução”.

Deleuze (1998) evidencia a necessidade de combater o primado da identidade para pensar a diferença nela mesma e, dessa forma, propõe a reversão do platonismo a partir de uma leitura outra do simulacro. Na sua percepção, o simulacro não possui um apego ao modelo ou desejo de ser cópia, abrindo margem para o surgimento de múltiplas imagens. Se para Platão o simulacro representa a corrupção da imagem, pois deveria prevalecer a cópia, Deleuze (1998) propõe que reverter o platonismo significa afirmar os direitos dos simulacros entre os ícones e as cópias a fim de combater a primazia da identidade para pensar a diferença nela mesma.

Nesse bojo, cabem os textos e práticas artísticas cujas fronteiras não são facilmente identificáveis e que relacionam produção estética e política, bem como atrelam a ocupação do campo literário a uma ocupação do espaço urbano. Nesse contexto, percebe-se uma produção que nos leva a refletir a maneira como esses textos questionam as formas institucionalizadas de literatura e da representação da cidade.

2.3 INESPECÍFICO: FORMAS

O LIVRO de água é um livro-objeto construído em coautoria com Silvana Rezende, parceira de Karina Rabinovitz em muitas de suas propostas artísticas, que esgarça os limites entre produção e exposição da obra. Este livro surge não apenas como livro-objeto, mas também como instalação artística que ocupou o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM) em 2013, e nisso percebemos um indício do que Ludmer (2010) nos sugere sobre textos que apresentam uma ambivalência de se posicionar ao mesmo tempo dentro e fora do que tradicionalmente se considera literatura e ficção. A exposição no MAM contou com a leitura pública de poemas, projeção de slides e vídeo-poemas. O livro-objeto, por sua vez, é formado por 96 cartões numerados nos quais figuram ilustrações, fotografias e poemas. Nas páginas, vão se

intercalando desde poemas escritos à mão e com rabiscos que sugerem o processo de escrita a suportes outros nos quais se materializam o texto verbal, como paredes e muros. Além disso, algumas das imagens parecem ser capturadas dos vídeo-poemas que compunham a exposição e vão gerando esse trânsito cíclico entre exposição e livro em que não se sabe ao certo quem deu origem ao que, o que resta sugerido no próprio convite do *happening* poético de abertura da exposição em que figura uma frase que parece não ter fim e se reiniciar:



Disponível em: http://1.bp.blogspot.com/-pQJUWhja6qk/USQumlfBcqI/AAAAAAAAACZM/A638VzhZdAE/s1600/happening_blog.jpg. Acesso em 19 set. 2021

Na frase “um livro que é uma exposição que é um livro que” a primeira e a última palavra se colam à margem e geram, imagética e semanticamente, a impressão de retorno ao início e uma repetição cíclica em que não é possível separar o objeto livro da exposição, como se estivéssemos a tratar de um livro que é uma exposição que é um livro que é uma exposição e assim sucessivamente.

Vai se delineando, assim, o modo pelo qual Karina vai me interessando por ser essa autora baiana que se aproxima de muitas das propostas e inquietações mais contemporâneas no campo da literatura. A produção literária por ela proposta quebra as lógicas tradicionais e coloca em cena textos/instalações que não respondem às categorias tradicionais de análise. Nesse ponto, retomo o ensaio “Objetos verbais não identificados” da professora Flora Süssekind (2013) e sua reflexão sobre alguns textos contemporâneos que trabalham com uma lógica coral aos quais pode se associar

[...] a expressão “objetos verbais não identificados”, empregada por Christophe Hanna ao tratar dos processos, dos contextos e do funcionamento crítico de certos experimentos literários de difícil classificação. De difícil enquadramento, sobretudo, quando o seu campo de inserção parece reforçar não a especulação, mas a classificação, e os dispositivos institucionais, as normatividades, eixos conceituais ou interpretativos que privilegiem homogeneização, estabilidade, expansão controlada. Contrastem-se a essa preferência pelo identificável os deslocamentos operados por essas formas corais

No ensaio, Süssekind (2013) cita *Delírio de Damasco*, de Verônica Stigger, que nasce como exposição e materializa-se, em seguida, em um objeto livro, produção que em muito dialoga com *O LIVRO de água*, mas também com outras produções baianas que têm esboroadado as fronteiras entre o literário e as artes plásticas, ocupando, por exemplo, os museus e galerias.

Faço aqui uma espécie de corte, trânsito ou teia e interligo *O LIVRO de água* e a produção estética, da Karina Rabinovitz, com os livros *Territórios Movediços* e *Paisagens Ensolaradas*, ambos produzidos por Felipe Rezende na Incubadora de Publicações Gráficas e expostos na galeria RV Cultura e Arte.



Créditos das imagens: Imagem do livro “Territórios movediços”, de Felipe Rezende e Luma Flôres (Crédito: Caixa de Fósforo).

O *Territórios Movediços*, de Felipe Rezende e Luma Flôres, me provoca pela sua proposta estética, pela sua forma, mas, sobretudo, pelo uso da categoria do mapa enquanto elemento político de apreensão e/ou criação do espaço da cidade, das zonas literárias inespecíficas.

O LIVRO de água se apresenta como uma produção literária e artística que carrega em seu título a condição de “livro”, no entanto, brinca e embaralha as convicções mais sólidas que permeiam a percepção do que corresponde ao objeto livro desde a modernidade. Sem princípio

ou fim cuja leitura pode seguir o ritmo da numeração das páginas ou se desenvolver pela mistura e desordem de textos e imagens a serem lidos na ordem e desejo do leitor que organiza e desorganiza as páginas soltas, a materialidade que o leitor tem em mão desconserta por completo uma ideia sacralizada de livro e, por consequência, de literatura. Nos dizeres de Garramuño (2014, p. 26-27) sobre tal cenário e produções, “nessa mistura ou não pertencimento residiria o potencial crítico da arte, já que na desconstrução das hierarquias entre autor e espectador, entre a ação e a contemplação, esse tipo de arte estaria propiciando um ‘cenário de igualdade’”.

O acabado, o insolúvel, o estanque, o racional e racionalizável não mais parecem ser o objeto central de uma produção literária contemporânea. As produções que perpassam essas reflexões ou sobre a qual se debruça essa pesquisa em muito podem ser lidas como os *Frutos estranhos* sobre os quais nos fala a professora Florencia Garramuño (2014) a partir de uma instalação de mesmo título de Nuno Ramos que esteve em exposição no MAM do Rio de Janeiro em 2010. Garramuño (2014) analisa o modo pelo qual uma série de textos, instalações, filmes, obras de teatro e práticas artísticas do contemporâneo têm questionado a especificidade da linguagem artística. Tratam-se de

frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros – em todos os sentidos do termo – e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se (GARRAMUÑO, 2014, p. 11-12).

Sobre tais obras paira não uma semelhança exclusivamente formal, mas sim um compartilhamento de um “modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos (GARRAMUÑO, 2012, p. 13). Tais produções questionam a especificidade de um meio ao se valerem de vários suportes que se cruzam, como a literatura, a fotografia, o cinema, a música e o mapa. Dessa percepção advém a compreensão de que “na aposta no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade, é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção (GARRAMUÑO, 2012, p. 15)”. Por óbvio, tais produções são responsáveis por forjar ou gerar uma reflexão sobre outras formas de pertencimento que entrelaçam a própria problematização sobre as especificidades dos campos, as propriedades das

linguagens e o pertencimento ao espaço urbano que se dá por outras lógicas do sentir, habitar e coexistir. É ainda Garramuño (2014, p. 27) quem nos levará a refletir, em referência ao texto *A comunidade inoperante*, de Jean-Luc Nancy e a partir de tal implosão do específico no interior de uma mesma linguagem estética, o modo como “esse entrecruzamento de fronteira e essa aposta no inespecífico podem ser pensados como práticas de não pertencimento que propiciam imagens de comunidades expandidas”.

Aqui, estou tratando sobre a produção artística de Karina, suas opções estéticas, suas produções poéticas, a sua refletida escolha pelo esgarçamento de fronteiras e a materialização da poesia em espaços, em tese, não usuais a partir de uma compreensão do suporte também como objeto estético. É nessa medida que elementos materiais em que em teoria apenas se colam as palavras, como as listras que compõem a faixa de rua, são suportes, mas também elementos da produção poética, assim como os postes e pontos de ônibus. Estamos nos relacionando, pois, com “uma literatura que parece haver incorporado em sua linguagem e em suas funções uma relação com outros discursos em que ‘o literário’ mesmo não é algo dado ou construídos, mas antes desconstruído ou pelo menos posto em questão” (GARRAMUÑO, 2014, p. 35).

Em *O LIVRO de água*, nos interessa a forma como o processo de feitura, a ocupação de um espaço como o Museu de Arte Moderna da Bahia e a construção de um livro-objeto vão ganhando, se não a mesma relevância, protagonismos muito semelhantes, o que, em alguma medida, desautomatiza a percepção do objeto livro como suporte último do literário ou produto sacralizado do fazer artístico.

Nesse momento, cabe observar o objeto-livro como um dos resultados de uma pesquisa mais profunda das artistas e o modo como ele se materializa.



Imagem disponível em: <https://karinarabinovitz.blogspot.com/p/o-livro-de-agua.html>.

O objeto artístico provoca um leitor de livros tradicionais já pelo seu título que se vale de um artigo definido, “o”, para demarcar a especificidade do objeto. É ainda no título, que nos deparamos com a palavra livro em letra maiúscula, o que, em alguma medida, parece materializar um confronto que vai se operar na relação entre o leitor e o objeto: em que medida esse produto corresponde a um livro? O leitor que tem em mãos o objeto artístico pode estranhar a estrutura material que em muito se distancia da forma livresca com a qual estamos acostumados. Aqui, não há, necessariamente, uma capa nos moldes tradicionais. No mesmo sentido, muito embora se tenha em mãos um objeto retangular, palpável e com densidade semelhante à de um livro comum, a falta de lombada ou miolo, bem como, a ausência de uma capa com imagem, cor e textura desautomatiza a percepção tradicional do leitor. O estranhamento pode se tornar ainda maior ao se perceber que as páginas, quase que como cartões, encontram-se soltas e passíveis de nova organização ou desorganização pelo leitor que, por esse gesto, torna-se, também, autor ou curador dos poemas e imagens dispostas nas folhas. É de se observar, ainda, que, o apagamento do miolo e da capa dão origem a uma caixa de acrílico transparente, incolor como a água, na qual estão depositadas as folhas de modo não necessariamente organizado, mas fluido, novamente como a água que dá título ao livro e ao

projeto estético das artistas. Podemos refletir, assim, que o desejo não é pela apreensão, mas pela fruição, pela experiência.

Em uma das folhas que compõem a publicação, é possível ter acesso ao modo de feitura do livro em uma espécie de apresentação da obra em que se lê:

As páginas, luzes, palavras e texturas que compõem este livro são resultado de dois anos de pesquisa, experimentados, trilhas, agonias, contemplações, leituras, conversas. Partimos para um desconhecido, com algumas pistas. Criamos trilhas próprias, por ilhas diversas. Por nós mesmas. Assim começamos a fazer cadernos, desenhar palavras e ca[n]tar imagens. O desejo, um mundo outro, mínimos, amor, sutilezas e solidão nos guiaram.

Inquietações explodiram e foram além do livro e da videoarte. A vontade de desplanificar a palavra – fazê-la voar do plano do papel – torná-la quase palpável e presente fisicamente em nossos dias; a vontade de desacelerar a imagem, experimentar um outro tempo [...]

O resultado é um ‘livro expandido’, o livro que transcende as páginas e toma conta do espaço e dos corpos. Instalações, fotografias, videoarte, cadernos, poemas escritos à mão e toda esta poética transbordada numa exposição (RABINOVITZ; REZENDE, 2013).

O desejo de “desplanificar a palavra” dá origem ao “livro expandido” que não se materializa apenas nas folhas que compõem a caixa de acrílico, mas também em instalações, como *Navegar*, em que se tem um “balanço como os de parques de praça, com um fone onde se ouve som ambiente de ilha, poemas do livros oralizados e histórias” ou *Banho de poesia*, em que “uma projeção do teto para o chão, palavras-poemas- em movimento sobre o corpo, criam um banho de poesia” (RABINOVITZ; REZENDE, 2013). Há que se perceber, ainda, que a obra nos coloca diante dos poemas que nos são apresentados como nos cadernos de pesquisa da poeta, escritos à mão, dando acesso à caligrafia e intimidade do fazer poético. Isso se materializa tanto nas imagens-poesias que aparecem nas folhas do objeto livro como na exposição, em que se tem contato com os “cadernos confeccionados manualmente com diversos tipos de papéis, produzidos durante o processo de pesquisa e criação” (RABINOVITZ; REZENDE, 2013).

O processo de feitura se materializa no objeto livro, na exposição do MAM e em sites disponibilizados na rede destinados a mostrá-lo, o que, de algum modo, revela uma relevância ofertada ao percurso criativo e ao compartilhamento da experiência com um leitor com quem acaba por dividir a autoria e os caminhos de produção. Em um desses sites é possível se deparar com diversos vídeos que são uma espécie de recortes de errâncias das artistas-escritoras e a seguinte definição:

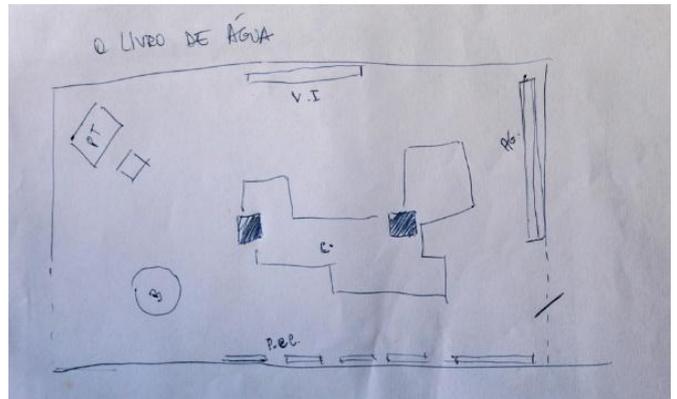
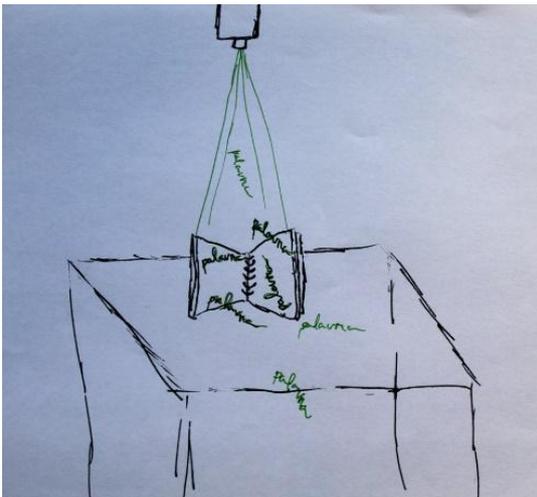
um livro que é uma exposição. as imagens, páginas, luzes, palavras, obras e texturas que compõem este livroexposição são apreensões e expressões de dois anos de pesquisa, experimentos e trilhas. aqui dentro solidão, anônimos, isolamentos, acessos, microuniversos, ilhas. muitas ilhas, incluindo as da contemporaneidade, espalhadas no mar de dados da rede.⁵

O site dedicado ao livro⁶ apresenta o título *Diário trans_bordo* que já sugere dois percursos adotados pelas artistas: o registro memorialístico da produção da obra, perceptível já na nomenclatura *Diário*, o que revela certo valor ofertado ao percurso e ao processo de feitura em detrimento do protagonismo exclusivo do produto final, e o espaço do site como espécie de transbordamento (*trans_bordo*) que extrapola as bordas do objeto livro e da própria exposição e, assim como a água, se liquefaz e ocupa outros espaços na medida em que escorre para além dos suportes tradicionais, como o livro, para a literatura, e o quadro em um museu, para as artes plásticas.

Ao longo do site, é possível se deparar com uma série de registros dos processos de pesquisa e experimentação vivenciados pelas artistas. Nas imagens, é possível ver tanto os mergulhos realizados nas ilhas e diferentes espaços pelos quais circularam como, também, o processo de captura de imagens pela câmera filmadora, o processo de escrita e o planejamento para a exposição no espaço do Museu.

⁵ <https://vimeo.com/user15491848>

⁶ <https://olivrodeagua.tumblr.com/>



Imagens disponíveis em: <https://olivrodeagua.tumblr.com/>

Uma produção como essa coloca em cena o percurso criativo e produtivo, ofertando a ele um valor nesse gesto de desvelar ao leitor os bastidores. É quase que como se esse leitor fosse convidado a extrapolar (ou transbordar) do suporte do livro para outros espaços (e plataformas) a fim de verificar o processo mesmo de feitura e o labor do artista. Não se trataria, aqui, de ver os andaimes pelos andaimes. Sobretudo em função de estarmos tratando de textos poéticos e de uma produção que diz respeito à captura das poesias das esquinas, e não apenas materialização de poemas, percebe-se um valor poético nesse inacabamento e trânsito metalinguístico. Trata-se do valor mesmo do processo de construção que não deve ser escondido e que não é revelado para dar conta do produto final, mas em razão do valor artístico do processo como percurso, experimentação e, ele também, enquanto poesia.

Em *A um poeta*, Olavo Bilac coloca em cena o labor do artista e o fazer poético, mas a partir de uma lógica outra que em muito se distancia do processo de feitura de *O LIVRO de água*. Na poesia parnasiana se lê:

Longe do estéril turbilhão da rua,
 Beneditino escreve! No aconchego
 Do claustro, na paciência e no sossego,
 Trabalha e teima, e lima, e sofre, e sua!

Mas que na forma se disfarce o emprego
 Do esforço: e trama viva se construa
 De tal modo, que a imagem fique nua
 Rica mas sóbria, como um templo grego

Não se mostre na fábrica o suplício
 Do mestre. E natural, o efeito agrade
 Sem lembrar os andaimes do edifício

[...]

Em *A um poeta*, apesar de se ter um discurso claramente metalinguístico, há uma espécie de endereçamento do discurso lírico ao poeta que deve se imbuir de características e envolvimento tal com o processo de escrita que, como um ourives (para remeter a outro poema de Bilac), deve lapidar a palavra na busca pela excelência de um produto poético a ser ofertado ao leitor. O poema, por sua vez, materialidade do belo e do equilíbrio, deve mascarar o suor, andaimes e o labor artístico. Na produção de *O LIVRO de água*, e dos demais elementos que com ele dialogam, como os sites e a exposição no Museu, há outra percepção do processo criativo e as experiências são colocadas não apenas em evidência, mas em destaque. Trata-se não do desvelamento do trabalho como esgotamento, exaustão, mas como experiência a ser partilhada.

O que se vai percebendo é o contato direto entre o leitor e o processo, o inacabado. A isso Laddaga (2013, p. 13) vai caracterizar como “visita ao estúdio”, a possibilidade de o próprio texto desvendar sua “casa de máquinas” para o leitor (AZEVEDO; MOLINA, 2018), uma vez que tal produção contemporânea aparenta investir em uma espécie de desnudamento do artista entre suas máquinas, “incorporado à rede de seus dispositivos” (LADDAGA, 2013, p. 15). O que se pode pensar a partir disso é um próprio questionamento de autoridade da figura do autor, bem como do produto como detentor do sentido último da produção, o que sugere uma fragilidade de estatutos e elementos caros ao campo literário e artístico desde a modernidade, mas que, por outro lado, sugere uma aproximação do leitor do espaço de autoria e de escritura. Pensando a própria produção de *O LIVRO de água*, bem como a exposição e os sites que dão conta do processo criativo, se vai percebendo o modo pelo qual o leitor não tem acesso ao espaço da coxia, enquanto espaço dentro do campo teatral, mas fora de cena, mas do

próprio campo da encenação, uma vez que a atribuição de sentido se dá dentro de uma lógica de contatos entre o livro-objeto, a exposição e o espaço de feitura disponibilizado nas redes.

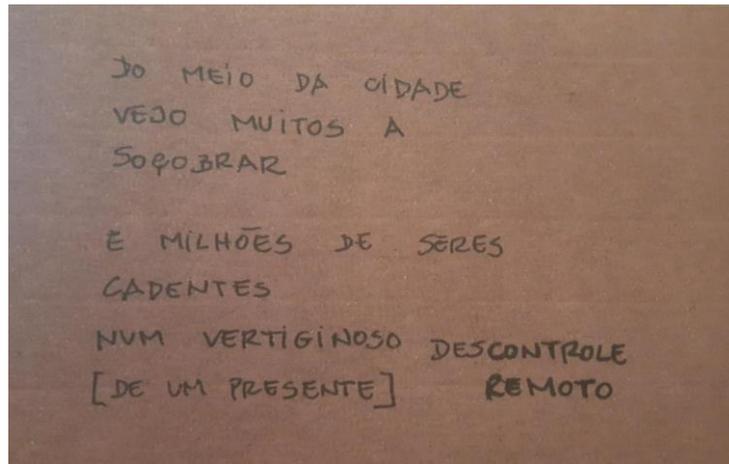
O LIVRO de água joga no campo do inespecífico, no campo de uma liquidez que se coaduna com a própria presença da água que permeia a fluidez poética da obra. Trata-se de produção estética que se dá na feitura, e não necessariamente em uma materialidade que apaga o processo de labor da artista ou que reduz o espaço de liberdade e criação daquele que lê. Um pouco como aquele que passa pelos núcleos e penetráveis das instalações de Hélio Oiticica ou que veste o seu Parangolé, o leitor das produções de Karina, e aqui penso nas suas demais produções, se vê não apenas instado a interpretar as palavras, imagens e elementos que compõem o livro-objeto ou as instalações que ocupam o espaço urbano, ele próprio, com o seu corpo e gestos, organiza e desorganiza, numa espécie de coautoria, a produção que brinca com as fronteiras entre o literário e o não literário. Construções estéticas como essas estão no espaço da deriva, dos devires, do inapreensível, como o próprio campo do contemporâneo. É nesse ponto que pensamos com Azevedo (2019, p. 733) no sentido de que:

Talvez em um mundo em que os relatos proliferam e estão sob a condição do desentendimento, às artes, à literatura caiba o papel de reimaginar formas de vida, novos pactos entre leitores e escritores sobre a maneira como podemos representar o que chamamos de contemporâneo, oferecendo-nos “formas para as quais não há formas de antemão” (NANCY, 2013, p. 67).

Retomo *O LIVRO de água* e a sua poética fluida a fim de refletir sobre o modo mesmo como tal produção nos leva a pensar a apropriação dos espaços que ultrapassam a estrutura rígida do livro e põe em xeque a ocupação do literário e do urbano, convidando-nos, talvez, a reflexões outras sobre a própria noção não apenas de específico, mas de pertencimento.

Uma desapropriação da especificidade, portanto, caracterizaria essas práticas de não pertencimento. Se propõe que se caracterize o efeito dessa aposta no inespecífico como a elaboração de práticas de não pertencimento mais do que como novos modos do pertencimento, é porque me parece que nesse movimento de invenção do comum como inespecífico e impessoal – ainda que único – elas nos estão propondo outros modos de organizar nossos relatos e, por que não?, também nossas comunidades” (GARRAMUÑO, 2014, p. 29).

O LIVRO de água e as propostas literárias, artísticas e estéticas de Karina e seus contemporâneos nos instam a pensar mesmo a noção de comunidade a partir de uma reflexão que extrapola a percepção da forma. No mesmo sentido em que nos levam à reflexão do lugar e fronteiras do literário, nos levam a refletir a ocupação dos espaços urbanos, como as ruas, praias, pontos de ônibus, esquinas e vielas.



(RABINOVITZ; REZENDE, 2013)

No poema acima, que compõe *O Livro de água*, o verbo soçobrar pode ser interpretado em seu sentido metafórico de fracassar, arruinar-se. Os versos nos colocam diante de um espaço urbano marcado pela presença de sujeitos em queda, como estrelas cadentes, que deambulam “num vertiginoso descontrole/ [de um presente] remoto”, tal como os espectadores de uma peça teatral sobre a qual trataremos agora, *Ruínas de Anjos*, antes do convite por ela proposto para enxergar. Estamos diante, pois, de experiências estéticas que convidam à experiência urbana de modo provocativo, desautomatizado, simbólico.

* * *

A grande aposta da arte inespecífica está para além de uma essência que se constitui coletivamente, mas em uma construção de um comum que se opera a partir de um radical deslocamento das noções de propriedade e pertencimento (GARRAMUÑO, 2014). Penso mesmo, sobre o modo como essa literatura contemporânea e, talvez de modo mais tímido a crítica, em diálogo com a arte que se produz no agora e no trânsito, não convida a um questionamento apenas do seu status e campo, mas, sobretudo, das ideias de propriedade e pertencimento para além do artístico.

A produção de Karina, desde *O LIVRO de água* às instalações urbanas por ela propostas, me colocam diante de tais questões na medida em que abre o espaço do agir literário para o leitor que constrói o objeto livro que tem em mãos, ou que passeia e toca nas palavras e objetos que compunham a exposição no Museu de Arte da Bahia. No mesmo sentido, me sinto instada a pensar o político do estético a partir da apropriação do banal em *Nunca é noite no mapa* ou

na desautomatização do ato de ver pelo espectador que assiste e constrói as cenas ao se mover nas ruas do centro de Salvador em *Ruína de Anjos*. Em todas essas análises, estamos diante de produções que provocam não apenas o campo ou a discussão da arte no contemporâneo, mas o próprio contemporâneo.

Deveríamos contar essa renovação dos poderes da arte para intervir naquilo que não é arte como um dos resultados mais evidentes – e promissores – dessa arte inespecífica. Práticas do não pertencimento, como as obras de Nuno Ramos, fazem de uma área importante da arte contemporânea um laboratório de ideias e de inspirações para pensarmos e imaginarmos, como dizia o último Barthes, *como viver juntos* (GARRAMUÑO, 2014, p. 102-103).

As pesquisas, como a vida, são feitas de atravessamentos, talvez por isso, não só os objetos literários interessam como vias de inquietação e de repensar os aparatos teóricos (e vice-versa), mas também as próprias vias de encontros e desencontros acabam auxiliando no processo de dar forma a um *corpus*/corpo. Na busca pelas produções literárias contemporâneas que se projetam a partir da Bahia e que colocam em cena formas de experimentação e representação do urbano, discussão que começo a forjar como pesquisa, deparei-me com a peça teatral *Ruína de Anjos*. Sendo um misto de teatro de rua, intervenção urbana e *performance*, em *Ruína de Anjos* temos a cena teatral que sai do espaço do teatro enquanto espaço fechado, estabelecimento físico, e ocupa as ruas problematizando a própria cena cultura do Brasil de hoje – em que espaços culturais e companhias artísticas são fechadas por falta de incentivo e respeito público – e a ocupação urbana, com os processos de gentrificação e marginalização de narrativas.



Cena da peça *Ruína de anjos*. Créditos da imagem; Créditos: Diney Araújo

A montagem do grupo *A outra companhia de teatro* rompe os limites do espaço teatral, borra as bordas, assim como as demais produções que permeiam a pesquisa, e nos leva para as vias urbanas à noite. A experiência urbana tem o poder de surpreender os espectadores que experimentam as espacialidades e trafegam pelas narrativas que se desenrolam na rua ao longo da peça. As cenas, personagens e leitores se entrelaçam entre os carros, lojas e transeuntes que povoam as ruas do Politeama, bairro do centro antigo de Salvador. Mas um aviso prévio é dado pela personagem do vendedor de cafezinho antes que se comece o trânsito: “Fiquem atentos. Não há a nada a assistir. A palavra de ordem é ENXERGAR”.

Ruína de Anjos, criação de Vinícius Lírío e Luiz Antônio Sena Jr, desenvolve-se a partir da possibilidade da reabertura de um antigo cinema de rua e a esperança de retorno a um passado de efervescência do centro antigo. Nesse cenário, as personagens vão saindo de suas sombras por entre os transeuntes/espectadores ao longo do trajeto que faz um percurso pelas ruas do bairro. Ou, em sentido contrário, os transeuntes/espectadores adentram as sombras para acessar aquilo que não era visto com atenção. Em um jogo entre realidade e ficção, nos deparamos com figuras muito possíveis nos centros antigos das cidades: uma artista de rua que solta fogo nas

sinaleiras, uma velha moradora de rua, um cadeirante vendedor de “cafezinho”, um jovem homofóbico opressor que impõe um discurso burguês, uma travesti que faz ponto nas esquinas e um jovem pastor que, com sagacidade, prega e trafica drogas.

As cenas se desenvolvem na possibilidade de se pensar o abandono dos espaços públicos, a mendicância, a gentrificação, as violências urbanas, a ausência de acessibilidade e os atos de homofobia. No caminhar, quase que não há cenas prontas ou estanques, uma vez que não há a alteração do cenário urbano para a realização da produção cênica, assim, é preciso, por exemplo, esperar o sinal fechar para seguir o trajeto e a encenação. Do mesmo modo, algum dos materiais usados pode cair pelo chão e ser pego por um dos espectadores, sendo ele próprio chamado a atuar/experimentar a errância urbana que é ali teatralizada. O espectador é convidado a partilhar e testemunhar a intervenção desses personagens que passam por um processo de invisibilidade no dia a dia, mas que, dentro da obra, extrapolam suas barreiras e se mostram a um leitor/espectador que não sabe o que esperar ao se deparar com aquilo que sempre vê ao transitar pela cidade, mas, por vezes, não enxerga. Entra em cena a produção de sentidos de alteridade na trama da encenação e a própria ideia de experiências contemporâneas.

Contrapondo-se à ideia proposta por Agamben de estarmos vivendo a expropriação da experiência na contemporaneidade, Paola Berenstein Jacques (2014) problematiza que talvez estejamos vivenciando um processo de esterilização da experiência, e, em especial, da experiência da alteridade na cidade. Tal processo de esterilização não geraria a total destruição da experiência, mas a domesticação, o anestesiamiento oriundo, sobretudo, de uma espetacularização da cidade e pacificação do espaço público por meio de falsos consensos que escamoteiam as tensões inerentes a esses cenários. É nesse contexto que se torna mais relevante a valorização da alteridade urbana e desse Outro urbano que resiste à construção dos “pseudoconsensos publicitários”. Segundo Jacques (2014, p.23),

São sobretudo os habitantes das zonas opacas da cidade, dos ‘espaços do aproximativo e da criatividade’, como dizia Milton Santos, das zonas escondidas, ocultadas, apagadas, que se opõem às zonas luminosas, espetaculares, gentrificadas. Uma outra cidade, opaca, intensa e viva se insinua assim nas brechas, margens e desvios do espetáculo urbano pacificado. O Outro urbano é o homem ordinário que escapa – resiste e sobrevive – no cotidiano, da anestesia pacificadora. Como bem mostra Michel de Certeau, ele inventa seu cotidiano, reinventa modos de fazer, astúcias sutis e criativas, táticas de resistência e de sobrevivência pelas quais se apropria do espaço urbano e assim ocupa o espaço público de forma anônima e dissensual.

Extrapolando bordas de representação, a peça teatral nos fala de degradação social, espacial e humana, mas nos leva a pensar, ainda, o trânsito urbano e as formas de experimentação urbanas e artísticas. É pelas vielas, esquinas e paralelepípedos, no meio do que vive ou agoniza, que experienciamos, pela arte, a vida urbana. Nesse sentido, a experiência estética com a narrativa cênica-dramatúrgica coloca-me diante do fato de que, para pensar o urbano no literário, preciso experimentar linguagens e, mais do que isso, tal como um cartógrafo, ser, antes de tudo, uma antropófaga, que a tudo devora pela potência e os atravessamentos que tais experiências podem gerar no meu corpo, e conseqüentemente, no corpo da pesquisa que proponho.

* * *

É diante de objetos como os que desfilam ao longo desse capítulo que pensamos com Josefina Ludmer (2010b) sobre a necessidade de uma crítica literária que deixe de se concentrar em um texto para se converter em uma “tela ou tarô para ler o mundo”. Não é por outro motivo que na mesma medida em que me debruço sobre *O LIVRO de água*, levo a obra para dialogar com produções audiovisuais, outros livros de artista ou livro-objeto, encenações teatrais e experiências do contemporâneo que estão esboroando as fronteiras do literário, do artístico.

A partir de agora, então, gostaria de pensar a escrita-performance de Alex Simões, que tanto dialoga com a produção de outro poeta performático do contemporâneo, Wally Salomão, no intuito mesmo de pensar o modo como seu corpo-literatura se inscreve sobre a cidade e sobre ela escreve. Insisto na reflexão sobre o modo como há um trânsito, aqui, entre o corpo do artista, sua obra e a cidade na qual ela se origina. Talvez o intento mesmo dessa pesquisa não seja tanto o de fotografar o contemporâneo, mas de pensar o modo como esses artistas de uma dada contemporaneidade têm inventado formas de viver juntos, de ocupar, de criar uma cidade se não menos cindida, mais plural. Apostando mesmo no esboroamento de fronteiras e nos atritos potentes, dialogo com artistas que se sentem dispostos a jogar no campo do experimental.

Formado em Letras pelo Instituto de Letras da UFBA, Alex Simões é poeta e performer. Além de figurar em antologias, coletâneas, festivais literários e outros eventos, o poeta já publicou os livros *no meu corpo o canto: #experimentoscomletrasurbanas* (Tanto, 2020), livro de artista em coautoria com o Coletivo Tanto Criações Compartilhadas, *trans formas são* (Organismo, 2018), *assim na terra como no selfie* (Paralelo 13s, 2021) e *minha terra tem ladeiras* (Caramurê, 2022). Além das publicações, tem performado artisticamente na cena do

Imagens disponíveis no Instagram a partir da pesquisa pela *hashtag* #experimentoscomletrasurbanas. Imagens no Instagram do poeta Alex Simões. Disponível em:
https://www.instagram.com/alexsimosimos/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igshid=OGQ5ZDc2ODk2ZA==

Noticiando a construção desse projeto de poesia visual selecionado pela Incubadora de Publicação Gráfica, também pela RV Cultura e Arte, o poeta registrou o processo de escolha das imagens que passaram a formar o livro e narrou a sua experiência de construção de um trabalho coletivo (imagem abaixo). É possível refletir, portanto, que a rede social funciona tanto como via para divulgação de suas produções como laboratório para registro e reflexão do fazer artístico, tal qual o blog construído pela Karina Rabinovitz.



Imagem 1



Imagem 2

Publicação do #experimentoscomletrasurbanas disponível no Instagram do poeta Alex Simões. Disponível em:
https://www.instagram.com/alexsimosimos/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igshid=OGQ5ZDc2ODk2ZA==. Acesso em 8 nov. 2023

Desperta a atenção, ainda, o fato de a produção se originar de fotos que capturam cartazes, pichações, anúncios e letreiros encontrados nas ruas de Salvador (ver imagem 2 acima). Em uma dessas publicações, uma das hashtags utilizadas pelo poeta é #readymade, fazendo alusão à técnica dadaísta do início do século XX que, tendo Marcel Duchamp como grande referência, representa manifestação radical de questionamento da própria noção de arte ao se apropriar do objeto utilitário que teria utilidade prática e não artística (como o urinol que origina *A fonte*, do Duchamp) e o eleva à categoria de arte. Esse deslocamento nos coloca, na obra de Simões, diante de uma poesia imagem que joga com o campo expandido e que evidencia a potência provocadora dos muros e os discursos que neles se manifestam pelas ruas da cidade, tal como experimentado durante a ocupação de Sorbonne, na França, em maio de 1968, por

estudantes que, pichando os muros da Universidade, materializam no espaço sólido seus anseios políticos e culturais, bem como a postura de insubmissão e o desejo de ocupar diferentes espacialidades (Imagens abaixo).



“As paredes tinham ouvidos, agora elas têm a palavra”



“A política passa-se nas ruas, e não nas urnas”

Imagens disponíveis em:

<https://razaoinadequada.com/2013/06/16/os-muros-da-sorbonne/>. Acesso em 8 nov. 2023

Se o experimento com letras urbanas surge da captura fotográfica de textos que se colam à cidade, qual a produção do poeta? Alex Simões impõe o questionamento sobre a própria noção de autoria na medida em que percebemos esse artista como alguém que, como um curador, captura textualidades no espaço urbano e constrói uma nova discursividade por meio de práticas estéticas performativas que se operam por um deslocamento.

O livro-objeto *no meu corpo o canto: #experimentoscomletrasurbanas*, registra a autoria de Alex Simões e do coletivo TANTO Criações Compartilhadas, formado pelos arquitetos-urbanistas e artistas gráficos Patricia Almeida, Fabio Steque e Daniel Sabóia. Em apresentação no site da RV Cultura e Arte, conhece-se o formato e propósito da publicação: “Sobrepondo camadas cartográficas, poéticas e tipográficas, a publicação convida o leitor a se perder em um labirinto dobrável de haikais envolvido por uma cartografia poética que reflete sobre o diálogo entre os autores, a poesia, a performance, a arquitetura, o urbanismo e outras linguagens”.



Imagens disponíveis em: <https://rvculturaearte.com/>

Em uma das suas páginas-cartelas há o letreiro “aqui...HÁ sangue”. E, de modo igualmente provocativo e irônico, nos deparamos com a jocosa expressão “agradecemos sua compreensão”. O agradecimento, remetendo a um tom cordial e hospitaleiro, em muito poderia ser associado a uma receptividade que caracteriza o discurso turístico de uma cidade-cartão postal em que se tem constituído historicamente Salvador. No entanto, a frase se contrapõe a isso e se coloca como investida crítica em oposição a uma necropolítica que naturaliza as violências e derramamentos de sangue.

Na folha que reveste o livro, como uma capa, mas que também se constitui como página da obra, nos deparamos com alguns aforismos, versos ou passagens que dão conta de reflexões sobre o urbano e apontam a metodologia mesma de construção do livro-objeto. Assim, em uma das suas dobras nos deparamos com as seguintes inquietações:

deriva incessante nos muitos modos de ser-estar neste espaço-tempo. coletar imagens e áudios de palavras, frases, ruídos sonoros e imagéticos. apropriar-se deles para escrever-performar na arte-vida. copiar, cortar e colar os cacos espalhados de uma cidade em forma de pixels. só a errantologia nos une. socialmente, economicamente e filosoficamente. “nada que se aproxima/nada me é estranho” (SIMÕES, 2020).

Com uma espécie de releitura do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, a experimentação do urbano, assim como a coleta dos rastros da cidade para a construção de uma escrita-performance que torna indissociáveis arte e vida, se impõe como estratégia metodológica que articula viver, escrever e performar. Isso não se dá, no entanto, sem criticidade ou reflexão sobre o que atravessa o corpo do artista e o corpo da cidade que são forjados a partir desse trânsito.

narro o erro. deambulo pela cidade, fazendo botânica no asfalto. as palavras me guiam porque não sei ler mapas. sou todo olvidos. ciclovia para o talvez último abraço em mainha e olho tudo ao redor sem me perder na batida oca do peito. atravesso, do centro a itapagipe, uma ítica de onde não vim. pratico ordinariamente a cidade: sou um homem preto, gay e lento. salvador ora me estranha, ora é minha (SIMÕES, 2020).

Na passagem, para além da experimentação do urbano, há uma espécie de manifesto que dialoga com as produções de Fábio Mandingo e Davi Nunes (que serão analisadas no próximo capítulo) na medida em que reflete sobre uma cidade que, embora marcada pela heterogeneidade de corpos que por ela circulam, se revela território de disputas e tensões. Isso se presentifica em versos de outras produções de Alex Simões, demonstrando o modo como a ocupação política do estético se faz presente na forma e no conteúdo do seu fazer poético, seja por meio das suas performances, nos mais diferentes espaços da cidade, seja por meio de uma poesia que não se furta à problematizar a cidade. É possível perceber isso, por exemplo, nos versos do poema *quilombo in verso* no qual se lê:

bem no meio da marinha do brasil,
atrapalhando a segurança dos naval,
está o Quilombo Rio dos Macacos.

não seria o contrário?
(SIMÕES, 2021, p. 35)

Nos versos, estabelecendo uma espécie de diálogo com os modernistas da primeira geração, Simões (2021) provoca uma releitura da história nacional e das territorialidades em disputa, o que se percebe a partir da alusão ao conflito entre o Quilombo Rio dos Macacos, em Salvador, e a força militar nacional que com ele rivaliza, historicamente, pela posse da terra. Aproximando-se de Oswald de Andrade e seus poemas-piadas, como *Erro de Português*⁸, Alex

⁸ Quando o português chegou
debaixo duma bruta chuva
vestiu o índio

Simões propõe uma releitura crítica que questiona centralidades e marginalizações na historiografia, literatura e territorialidades nacionais.

O mesmo se observa no poema *soneto armado* (SIMÕES, 2021, p.32) no qual se estabelece, na forma clássica, um diálogo entre temporalidades e espaços distantes, como a Palestina, o Haiti e Salvador.

soneto armado

a Palestina fica ali do lado
desce o primeiro salto do sapato
desce o segundo salto em staccato
tem Congo na sua rua, nos sobrados

O Haiti é mais perto que o supermercado
logo depois vem o Irã e vem o Iraque
há mais japas e chinos que shitakes
e a Palestina fica ali do lado

esta terra é sem lei mais as fronteiras
são marcados a ferro e a fogo aceso
em cada esquina tem um homem preso

a cada quadro uma mulher à beira
de uma explosão de craque e gravidez
sacis pu(lu)lam onde o sem-perna é Rei.

(SIMÕES, 2021, p.32)

É possível observar, na leitura dos textos poéticos de Alex Simões, o gesto desse poeta-performer que captura os ruídos da cidade e brinca com eles, seja fazendo-os parte de suas performances urbanas ou elementos constitutivos dos seus textos poéticos, como se percebe em versos do poema *as buzinas em Salvador me fazem lembrar*, no qual se lê: “as buzinas em Salvador me fazem lembrar dos modos de ser e estar em sociedade,/dos conflitos de classes,/da tensão gerada na contradição do cronotoposentrelugarejo que [faz alguém se sentir em casa estando na rua, [...]” (SIMÕES, 2021, 15).

que pena!
fosse uma manhã de sol
o índio tinha despido o português
Oswald de Andrade (1927)

Na leitura dos versos dos poemas de Simões, nos deparamos com a captura e construção de uma cidade que se constitui a partir da poesia e que é nela problematizada, como se percebe, ainda, em *Soneto à Rua da Forca* (SIMÕES, 2021)

Soneto à Rua da Forca

eu não quero morrer com medo, nem viver
achando que pisar na merda é natural
medo de andar na rua medo et cetera e tal
com medo de morrer de medo de morrer

[...]

ou vai ou racha, aqui, nesta cidade escrota
feita pra andar de carro e com vidro blindado

[...]

(SIMÕES, 2021, p. 19)

Como se vai vendo, temos na produção de Alex Simões o poeta que reflete na rua, sobre ela e que pensa essa cidade marcada por uma política de morte e de opressão, o que faz da poesia não apenas espaço de materialização de um contradiscurso, mas ela mesma um discurso crítico de permanência, existência, sobrevivência e ocupação. A força propulsora dessa escrita, em alguma medida, encontra vulto em seus versos e no seu corpo performativo dando a ver uma cena do contemporâneo na qual “todo poeta é experimental/ou não é poeta [...] todo poeta e toda poeta é/transgênero por vocação/híbrido por definição [...]” (SIMÕES, 2018, p. 80).

É nesse ponto que Garramuño (2016) nos provoca a pensar três percursos indóceis que nos sugerem, talvez, críticas inespecíficas, assim como são as linguagens dos artistas comentados. Nesse ponto, ela afirma:

Se hoje a arte já não é o local onde o mundo se organiza, mas só onde as coisas aparecem – como entre outros, postula Mammì -, é evidente que a crítica também deveria perfazer um caminho entre essas coisas e esse local, se transformando em uma cartografia capaz de atravessar as fronteiras que separam mundo, coisas e arte (GARRAMUÑO, 2016, p. 83)

A percepção é a de que a própria transformação da arte sobre a qual nos debruçamos coloca em evidência a emergência de um outro modo de relação entre crítica e arte que não mais seja especular (para tal arte, tal crítica), mas, um outro tipo de posicionamento, outro tipo de cumplicidade (GARRAMUÑO, 2016). Se o que se tem é a mudança não apenas da forma de arte, mas a sua própria função e o espaço que ocupa na sociedade, não caberia apenas uma alteração na forma de se fazer a crítica, mas sim a função e o posicionamento da crítica no que tange ao olhar que lança sobre a arte. Está se tratando, portanto, de outras formas de cumplicidade entre crítica e arte (GARRAMUÑO, 2016).

Garramuño (2016, p. 84) afirma que “o certo é que ao percorrer alguns textos contemporâneos, uma nova instabilidade de fronteiras entre críticas e práticas artísticas se faz evidente, tanto na crítica, quanto na literatura ou em outro tipo de práticas artísticas”. Vai se delineando o modo pelo qual as instabilidades do campo artístico vão se espalhando para o próprio campo da crítica e aí se vai encontrando o próprio trânsito cada vez mais imbricado e menos polarizado entre prática artística e prática crítica. Talvez não seja por outro motivo que nos seja possível encontrar artistas que performam uma crítica dentro da própria arte (e aqui cabe a referência a um conceito de crítica-escritura, da Leyla Perrone Moisés e a pesquisa sobre o escritor e seus múltiplos, coordenada pela professora Evelina Hoisel), assim como críticos que não mais se estendem nas reflexões teóricas de modo afastado da análise literária ou artística.

Sobre a inespecificidade que se opera no cenário artístico e crítico da contemporaneidade, é importante observar que:

Entre a narração que perdeu a confiança na formalização estrita, nos narradores distanciados e na sua separação do que Foucault designou como “la pensée du dehors”, e a crítica ou a análise que perdeu a confiança na posição exterior e supostamente objetiva de um crítico que exerceria a autoridade de seu saber sustentada nessa distância, um novo tipo de inespecificidade habita a paisagem contemporânea; a paisagem da arte e também a de sua crítica. Trata-se de uma inespecificidade na qual, amiúde, autor e criador ou crítico e analista já não sempre se distinguem, não porque crítica e arte tenham morrido, mas porque ambas, arte e crítica, se erigem como modos de um discurso que se resiste a capitular e busca uma forma de conhecimento sensível e material ao mesmo tempo que insiste em observar, perguntar e elaborar formas para o mundo e para imaginar outros mundos possíveis (GARRAMUÑO, 2016, p. 87)

Como se vê, o que se propõe aqui passa pelo deslizamento por formas inespecíficas, mas, talvez, mais do que isso, por um jogo entre potência, arte, vida e afetação em quem o deslizamento exige revisitar conceitos, borrar as bordas, e pensar a literatura como “lente, máquina, tela, baralho de tarô, veículo e estações para ver algo da fábrica de realidade” (LUDMER, 2013, p.12).

3. CIDADE E CORPOS: LUTAS POLÍTICAS

Melodicamente, inicio esta seção do trabalho com os versos de “Querelas do Brasil”, de Aldir Blanc e Maurício Tapajós, música imortalizada na voz de Elis Regina. Muito dessa escrita crítica se inseriu em um cenário de crise sanitária, política, institucional, ética e estética do país que interpela a pesquisa e a pesquisadora⁹. Não é por outro motivo que ressoam em meus ouvidos os seguintes versos: “O Brazil não conhece o Brasil/ O Brasil nunca foi ao Brazil [...] O Brazil não merece o Brasil/O Brazil tá matando o Brasil [...] Do Brasil, S.O.S ao Brasil”.

Em uma espécie de retomada ao grito modernista, a música nos convida a (re) conhecer o Brasil e pensar um país em crise com as imagens que ressoam de si e consigo mesmo, não sendo menos providencial a escolha pelo título: “Querelas”. Uma querela, no Direito, diz respeito a uma denúncia feita em juízo. Simboliza, ainda, discussão, desavença, conflito, pendência. “Querelas”, no plural, intitulado a música que escuto, parece nos convidar a pensar as desavenças, pendências e conflitos que atravessam e atordoam o país do presente. Entre tais querelas, não consigo ser indiferente à morte do próprio Aldir Blanc, um dos maiores intérpretes do Brasil e de suas querelas, pela Covid-19 em maio de 2020. A música ressoa como um grito diante das vidas interrompidas por uma lógica de Estado que legitima violências e silenciamentos por uma gestão de morte, física e simbólica, sobretudo quando se pensa o lugar ofertado à Cultura no cenário nacional.

Escrevo a partir de um país marcado por disputas e querelas, cindido e retorcido, que ganha forma nessa pesquisa que surge um pouco como carta, manifesto ou fotografia. Sigo pelos caminhos da investigação aqui proposta pensando, em especial, as ideias de expansão, suspensão e ocupação. A ideia de suspensão passa, em alguma medida, pela percepção de que as obras selecionadas suspendem, até mesmo na forma como selecionadas para esta pesquisa, lógicas dicotômicas, estanques ou disciplinadoras. A noção de suspensão passa por autores como Davi Nunes e Fábio Mandigo (que nos mostram outras centralidades), a editora “Organismo”, que publica Davi, vai se ligar a tal conceito e artistas que borram as fronteiras do campo também suspendem conceitos, como faz Alex Simões e sua poesia-corpo. Penso essas

⁹ Em alguns momentos, a pesquisa se refere a um contexto específico de crise sanitária global que se relacionou com uma crise política vivida pelo Brasil. Nesse momento, estamos nos referindo ao contexto da pandemia da COVID-19 instaurado a partir de março de 2020.

produções que se articulam, inclusive, pelo modo como a cidade se constitui elemento que pauta uma série de publicações e projetos editoriais.

Nesse momento, embora coloque em cena uma espécie de escrita da sobrevivência, objetivo pensar uma estética da ginga que fala muito mais sobre potência de vida e uma lógica inventiva do que sobre morte. Em alguma medida, trata-se de uma seção que lança uma espécie de olhar mais aguçado para a cidade como espaço de disputa e as lógicas contemporâneas não de mera sobrevivência, mas de ocupação e potência a partir dos objetos literários e artísticos que venho agenciando para a pesquisa. Aqui, na mesma medida em que cabem escritores de prosa como Fábio Mandigo e Davi Nunes, vamos observar as imagens captadas pela lente da fotógrafa Helen Salomão.

Na esteira do pós-estruturalismo, as novas formas de pensar a literatura têm dado a ver, sobretudo entre os séculos XX e XXI, sujeitos e obras que, durante muito tempo, foram silenciados pelo sistema literário canônico. A abertura de espaço para escritas diversas das canônicas possibilita perceber narrativas outras que dão a ver faces diversas da cidade e de experimentação do urbano. Sendo assim, se dentro do cânone surge, em especial, uma Salvador com suas regiões centrais e sacralizadas, como o Pelourinho, o Campo Grande, a Avenida Sete de Setembro e as novas espacialidades centrais, como a Pituba; as escritas das margens dão a ver novas configurações do espaço urbano, como os bairros fora do centro e as suas formas de vivência. Nesse sentido, percebe-se que o sujeito que transita por essa cidade que não lhe é acessível de forma igualitária, mas sim desigual, desvela as suas leituras do espaço urbano e, portanto, deixa ver outras imagens de cidade. Pensando sobre isso, Dalcastagnè (2015, p.99-100) afirma que nessas narrativas

[...] temos essa tentativa de reconfiguração da paisagem urbana, quando as pedras da cidade são deslocadas pelo movimento das personagens. É desse atrito que nascem novas histórias, trazidas por corpos socialmente construídos para ocupar outros espaços. Daí a importância estética e política de seu trânsito, porque apesar de toda hierarquia estabelecida nas grandes cidades, apesar de todo esforço de exclusão empreendido pelas elites dominantes – seja no mundo concreto, seja no âmbito das representações – essa passagem, e sua narrativa, transformam o espaço que tocam, promovendo uma espécie de alargamento do universo dos possíveis.

A partir dessas projeções se revelam outras imagens da cidade com suas mazelas, exclusões e com as marcas da violência a partir de outro prisma, além de outras lógicas de afetividade, bem como outras formas de experimentação estética e artística do urbano. Assim, a pesquisa que vai aqui ganhando forma se propõe a inventariar esses autores contemporâneos

que forjam outras imagens de Salvador com suas ruas, vielas e quebradas. Nesse ponto, é válido citar a obra de Fábio Mandingo e uma de suas publicações, *Muito como um Rei* (2015b), no qual, para além de dor, miséria, falta de horizonte e agressão policial, revelam-se as memórias de uma dada infância em espacialidades que não as centrais, como o subúrbio ferroviário de Salvador. No mesmo sentido, tem-se *Zanga* (2018), de Davi Nunes, obra na qual, ao longo das dezenove narrativas, vai se delineando para o leitor um sentimento de angústia por uma cidade que seduz, mas sobre a qual paira o medo experimentado, sobretudo, pelos corpos pretos e periféricos. Os contos de Davi Nunes, em alguma medida, me revelam o modo pelo qual sempre estivemos em um Estado de exceção no qual os corpos a serem eliminados sempre estiveram estabelecidos e claramente marcados. No entanto, essa produção literária, talvez na mesma medida em que se coloca como testemunho (AGAMBEN, 2008) e, portanto, relato de sobrevivência, é, assim com as produções de Fábio Mandingo e outras escritas com as quais diálogo aqui, formas de pulsação de vida, de existência, de pertencimento, de potência inventiva e resistência. Trato de resistência não em um sentido panfletário que poderia subjugar tais produções a um lugar que por vezes certa crítica oferta a obras de escritores negros que abordam tais temáticas de modo reducionista e que se atém quase que exclusivamente a aspectos superficiais de tais produções. Aqui, mergulho nessas obras no intuito mesmo de pensá-las a partir do seu projeto estético, político e existencial. Trago uma literatura que, para além da perseguição policial, dos assujeitamentos e subalternizações, trata de pulsação de vida, de formas de ocupar os espaços físicos, urbanos, políticos e epistemológicos. Nesse bojo, se vai percebendo o modo pelo qual essa pesquisa, pensando imagens de Salvador que se revelam pela via literária e artística, de modo mais amplo, reconhece a existência de múltiplas vozes que deixam ver representações que dialogam e são capazes de, conjuntamente, revelar a heterogeneidade discursiva da cidade.

3.1 UMA CARTOGRAFIA AFETIVA: SUJEITOS E CIDADE

As discussões a serem empreendidas nesse momento se encaminham para uma reflexão sobre modos de projeção artísticas que engendram outras corporeidades, narrativas e espacialidades. Estamos pensando, aqui, corpos de artistas e produções que se constituem sobre e a partir da cidade, forjando espaços e percepções de corpos humanos e urbanos que se articulam de modo visceral e quase que indissociáveis. Nessa perspectiva crítica, tessituras das

mais distintas pedem espaço nesse trabalho e as leituras passam por um esboroamento de fronteiras entre o literário e outros campos artísticos. Nesse sentido, é possível pensar, de logo, a produção da fotógrafa negra e baiana, Helen Salomão, a fim de analisar o modo pelo qual a artista forja, por meio de imagens poéticas, um contradiscurso lírico que, se não interpela as imagens estereotipadas do corpo negro, as atravessa. É por meio de tal produção que Helen Salomão impõe um modo de existir e resistir pela via do discurso que aqui chamaremos de fotopoético, termo usado pela artista, a partir da construção de novas discursividades. Assim, é possível experimentar em seus trabalhos o contato significativo com um cotidiano periférico não sangrento, mas vivo e pujante, bem como o empoderamento das mulheres e homens negros e a ocupações dos espaços por esses corpos.

Partimos da noção de decolonialidade como um gesto de interpretação que irrompe contra o fluxo colonialista de pensar e estabelecer padrões. Assim, trata-se da tentativa de propor um pensamento que se opõe à colonialidade do poder, à colonialidade do saber e à própria colonialidade do ser (MIGNOLO, 2005). Rompendo com as formas tradicionais de representação, aqui se propõe pensar o modo pelo qual o sujeito subalterno (SPIVAK, 2010), excluído do mercado, da representação política e legal, pode representar a si e ao mundo pela via poética e estética da fotografia. A produção, deslocando a visão ocidental que concebeu o negro não como indivíduo, mas como figura homogênea imaginada a partir da perspectiva eurocêntrica (MBEMBE, 2014), propõe um esforço de alteridade ao buscar “a poesia do corpo do outro” e novas narrativas a partir do protagonismo negro. Se pensar esse corpo negro como uno é apagar as diferenças e ratificar estereótipos, o que Helen Salomão faz é produzir fissuras para que a multiplicidade se revele.

O que se desvela, dessa forma, é que a proposta decolonial que aqui se engendra assim se constitui não apenas pelo objeto/sujeito a ser analisado ou os aportes teóricos que auxiliam a análise, mas, em especial, pela proposta decolonial em que se constitui o próprio projeto estético de Helen Salomão. Assim, entendendo o modo pelo qual a arte reitera ou estremece determinadas estruturas, valemo-nos de tais propostas de percursos interpretativos a fim de forjar estratégias de leitura tão subversivas quanto a própria produção artística que nos propomos a pensar. Nesse sentido, este texto ensaístico não se vale da falácia de “dar voz”, ele objetiva ser momento de escuta e, para tanto, teremos de nos valer de estratégias de sensibilidade a fim de perceber os modos pelos quais as texturas imagéticas de Helen Salomão nos afetam e propõem fissuras aos estereótipos impostos sobre e para os corpos negros.

3.2 A FOTOGRAFIA DE HELEN SALOMÃO

A discussão aqui engendrada pensa o lirismo e a poética não a partir do texto verbal, mas sim da linguagem dos corpos que performam na cena fotográfica. A proposta que vai aqui se delineando desenvolve-se no intuito de pensar o texto imagético e, para sua análise, pensa-se não apenas o corpo negro que se representa na narrativa que pela fotografia se faz projetar, mas também na própria construção artística do corpo negro em que se constitui Helen Salomão¹⁰. Dois eixos entram em discussão no intuito de pensar esse projeto estético: um primeiro que se ocupa de pensar o corpo periférico e suas subjetividades; e um segundo que localiza a sua inscrição de periférico a partir de uma projeção central e, sobretudo, na condição de protagonista. Isso se deve, em especial, ao desejo de desvelar para aquele que lê o modo como as narrativas de Helen Salomão nos falam, muito mais do que de representação e representatividade, do protagonismo negro em produções artísticas, sejam como autores ou personagens de narrativas outras que vão de encontro a um discurso hegemônico e estereotipado.

De um modo geral, a tradição de uma representação de branquitude tem dado a ver, em discursos de diversas naturezas, uma imagem do corpo negro, sobretudo feminino, marcado pela exacerbada sensualidade e constante subjugação física, moral e intelectual. Nos dizeres de Mbembe (2014), o nome negro foi inventado para significar embrutecimento, exclusão e degradação. Assim, “humilhado e profundamente desonrado, o Negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito, em mercadoria – a cripta viva do capital” (MBEMBE, 2014, p.19). Questionando essa tradição no contexto literário brasileiro, Ana Rita Santiago (2018) nos convida a pensar práticas discursivas de (re) invenção experimentadas por autoras negras de Moçambique e da Bahia que “tatuam, em vozes poéticas, traços diferenciadores, através dos quais esses corpos se

¹⁰ Helen Salomão, original de Salvador, Bahia, atualmente reside em São Paulo. É fotógrafa (documental e retratista) e poeta. Em seus trabalhos, tem construído reflexões sobre a “humanização, digital na história, memória e protagonismos da população negra. Periferia sem sangue, poesia dos espaços e não padronização dos corpos femininos”. Estudou na escola de arte e tecnologia Oi Kabum, já expôs no museu de arte da Bahia, no museu de arte moderna do Rio de Janeiro e no Fowler Museum at UCLA (Califórnia). Informações disponíveis em: <https://www.mulheresluz.com.br/rede/helen-salomao/>. Acesso em 14 nov. 2023

apresentam dissidentes e como construções socioculturais e ancestrais, e não apenas como entes biológicos”. Santiago (2018) tece considerações sobre tessituras que apresentam corpos poetizados que fogem de estereótipos e se aproximam de experiências emancipatórias e de diversidade que falam de afetos, prazeres, desejos e emoções.

De fato, nas práticas de sociabilidade de uma sociedade marcadamente erigida a partir das bases do racismo, os corpos negros e periféricos, quando não silenciados, são marcados por estereótipos sangrentos, degradantes e dilacerantes. A tais corpos tem sido destinada a mera categorização de objetos não apenas nas práticas econômicas e políticas, mas também no campo do simbólico, não sendo por outro motivo que tais sujeitos são apagados ou subalternizados também em diferentes manifestações artísticas.

Na produção de Helen Salomão temos a constante quebra de certos estereótipos que se fazem, se não pelo questionamento direto às narrativas predominantes, pela construção de contra-narrativas poéticas que propõem novos textos e leituras dos corpos negros e de suas inserções nos espaços urbanos. Dessa forma, a leitura de suas imagens vai possibilitando o diálogo com símbolos outros de negritude que forjam novas lidas do corpo negro nas periferias e dão a ver formas de vida e espacialidades urbanas que quebram a lógica centro hegemônica que reserva ao negro o espaço da periferia como lugar de violência, não vida e marginalidade. Colocando o corpo do homem e da mulher negra no centro, Helen Salomão nos fala de vidas que representam potência e de espaços que pulsam pelas experiências que a eles dão significado. Não é por outra razão que a artista nos diz: "Levo para o meu trabalho o meu cotidiano, a periferia sem sangue, o empoderamento de mulheres e homens negros, a poesia de corpos e espaços e a estética política. E, para conseguir levar toda essa mensagem às pessoas de modo que entendam o que estou falando, uso recursos como símbolos, detalhes e texturas”.

No que tange a estes detalhes, símbolos e texturas, começaremos a destacar algumas categorias que, como forma de experimentação, nos possibilitam cartografar minimamente o que aqui vamos delineando por projeto estético e político da artista. De logo, é preciso e precioso delinear o modo pelo qual, como se cada fotografia dos indivíduos que se revelam nas imagens fossem narrativas curtas, as marcas do rosto que se deixam ver colocam-se como clímax nos quais se derramam cada desfecho.

Se os poemas se constituem de versos, rimas e estrofes que caracterizam tal produção literária, na escrita poética de Helen Salomão, os traços físicos dos corpos que se deixam

representar em suas prosas poéticas nos falam de poder e doçura por meio de linhas muito expressivas. Em suas produções, as linhas que dão o tom dizem respeito àquelas que constituem os corpos que se fazem ver nas imagens, sejam os corpos físicos, políticos ou espaciais. Dessa forma, no que tange aos corpos de mulheres, homens, crianças e jovens negros que vão se representando em suas fotografias, as linhas que tomam a vez e a voz são, sobretudo, os olhos e a boca. Sorrisos largos, que fazem os olhos se fechar ou que sugerem, àquele que contempla, uma gargalhada que se perdeu no ar, deixa ao leitor do seu texto uma sensação de que, não gratuitamente, o sorriso que curva os lábios aparece por razões múltiplas que justificam a análise mais cuidadosa que aqui se propõe. A imagem de número 4¹¹, intitulada pela artista em seu *instagram* de "Janela aberta", já sugere pelo seu título o modo pelo qual, no labor artístico, nada é ao acaso e a reincidência desses sorrisos abertos nos remete à tradicional percepção dos olhos, mas também do riso, como a via para se acessar, mais do que um momento daquele que, na imagem, olha ou sorri, um espaço para o íntimo.



¹¹As imagens aqui apresentadas fazem parte do acervo de imagens da artista, se encontram disponíveis em sua página do *instagram* e o seu uso nesse trabalho foi autorizado pela artista pela sua natureza meramente científica.



Nas imagens de 1 a 4, aqui selecionadas como amostras de algo que vai se reiterando na produção de Helen, o sorriso largo ocupa posição central da narrativa não apenas por chamar atenção pela textura e sensações que sugere, mas também pela centralidade que ocupa no interior das quatro paredes fotográficas. Há que se perceber que, pela proposta política que a produção da artista assume, a presença de corpos negros que sorriem abertamente em suas narrativas imagéticas não reproduz o lugar do negro como o corpo que ginga dentro do espaço urbano com uma alegria irracional e um mero erotismo. No mesmo sentido, não se reproduz o lugar da juventude periférica a partir do discurso hegemônico que forja tais sujeitos como sinônimo de medo, violência e marginalidade. Fugindo de uma perspectiva racista que constrói o outro não como um semelhante a si, “mas como objeto intrinsecamente ameaçador, do qual é preciso proteger-se, desfazer-se, ou que, simplesmente, é preciso destruir, devido a não conseguir assegurar o seu controle total” (MBEMBE, 2014, p. 26), o sorriso, no interior das fotos de Helen Salomão, potencializa corpos e espacialidades e nos fala de locais e sujeitos que têm vidas, vivências e algo a contar.

Se os sorrisos sugerem isso, do mesmo modo, os olhos, centralizados e em manifesta posição de destaque, também se comportam como janelas da alma que nos falam de narrativas inteiras a serem contadas por aqueles corpos que, cheios de subjetividade, se deixam mostrar pela arte da fotografia.



Os sorrisos e olhares de jovens, homens e mulheres nos colocam diante de sujeitos que, dotados de subjetividades, fogem das categorizações que se impõem aos corpos negros periféricos a partir de discursividades marcadas por posicionamentos eurocêntricos, racistas e excludentes. Em sentido oposto às imagens tradicionais, sobretudo nas grandes mídias, como nos jornais e novelas, em que os negros aparecem, quase sempre, segurando armas, em posições de marginalidade, subalternidade e fora do foco, na produção de Helen Salomão, a juventude negra ocupa lugar de protagonismo contando suas histórias que, não sendo apenas de ausências, são, marcadamente, cheias de presença de vida, sonhos e perspectivas.

A bravura se faz presente nas narrativas de Helen Salomão, mas com singela leveza e sutileza que, na medida em que singulariza determinados corpos negros, coloca tais sujeitos como possuidores de narratividades que podem e precisam ser contadas a partir de seus locais no mundo físico e epistemológico. Nesse ponto, cabe citar a escolha da artista por utilizar, como uma espécie de curadoria muito específica e particular, a *hashtag* que categoriza, a partir do diálogo entre linguagem verbal e não verbal, as “histórias que não estavam nos livros” (#historiasquenaostavamnoslivros) e que precisam ser contadas, conforme imagem abaixo extraída do *Instagram* da artista:



Associada a essa imagem, apresenta-se o seguinte texto:

Me chamo Andreza Rodrigues, tenho 21 anos, sou empreendedora, diretora criativa da marca . A marca foi criada com o intuito de inserir e representar mulheres negras no mercado da moda através da criação de peças, com a ideologia slowfashion e produção independente. Sou moradora de Periperi e como moradora da suburbana sinto o impacto da falta de acesso à informação como um dos maiores obstáculos pra ingressar em um mercado tão elitista e branco. Sonho em ocupar meu espaço nessa área e fazer história com a minha marca.

A partir de tais discursos, verbais e não verbais, Helen Salomão nos fala de uma juventude que vive privações pelo lugar étnico, espacial e socioeconômico que ocupa, mas, sem fazer vulto a um discurso de meritocracia, evidencia os lugares de potência e de sonhos que emergem desses corpos a partir de seus esforços individuais e coletivos. Trata-se, em verdade, de um lugar de autoria que quebra a lógica racista que engendra um duplo, um simulacro, uma máscara que relega a um rosto humano o segundo plano ou que acaba por cobri-lo com um véu (MBEMBE, 2014). Nas imagens 1 e 2 abaixo elencadas o mesmo ocorre. Na imagem 1 temos Sara Flor, jovem de 20 anos, modelo e moradora do bairro de Sete de Abril, Salvador. A personagem da narrativa que nos é apresentada se define como mulher, preta, afroindígena e periférica. Ela sinaliza que, por vezes, já pensou em desistir da modelagem em razão das dificuldades vividas, mas se sente na responsabilidade de ser uma representatividade para seu bairro e para meninas que, como ela, têm o sonho, mas não sabem por onde começar, e é isso que a impulsiona a continuar. Na imagem 2, por sua vez, tem-se Victória Régia, aluna de ensino médio de 21 anos e moradora do bairro de Brotas, espaço em que foi criada “brincando de bola descalça nas ruas, subindo barrancos descobrindo a maravilha de ser criança”. A jovem que cresceu explorando a sua comunidade tem o sonho de fazer medicina e ajudar as pessoas dessa

localidade. Ela complementa sinalizando que “de uma menina da periferia dá sim pra brotar bons frutos e fazer diferença mesmo com toda dificuldade [sic]”.



Essas “histórias que não estavam nos livros” vão aparecendo, na produção de Helen, a partir da junção do texto verbal e não verbal e a partir de uma coautoria declarada. Se como autora da imagem tem-se Helen Salomão, nos textos verbais tem-se uma escrita de si em primeira pessoa que compartilha as narrativas que antecedem a fotografia e constituem o corpo que se deixa ver. Há que se perceber, contudo, que todo retrato é ele também um autorretrato. Dessa forma, o próprio discurso fotográfico, ainda que não seja uma *selfie*, assim como a escrita de si em primeira pessoa, muito diz daquele que se coloca por trás da câmera pela arte de fotografar.

Em uma matéria de Débora Lopes (2017) sobre Helen Salomão, é possível conhecer um pouco da jovem artista que, com pouco mais de 20 anos, conseguiu tomar as rédeas do seu destino ao passar a entender que os lugares de fotógrafa e artista também poderiam ser seus. Esse entendimento, contudo, não surgiu de forma natural e quase que orgânica. Como relatou em matéria para a revista TPM, ser uma mulher preta de periferia, em seus dizeres, não possibilitou um acesso imediato ao universo da arte: “[...] A fotografia não foi pensada pra mim. Percebi principalmente quando descobri que no processo de revelação o negro era apagado. Só saíam os dentes e os olhos” (GARCIA, 2018). Inicialmente, Helen Salomão havia desejado ser advogada e foi nessa busca, como jovem aprendiz de um fórum, que teve o contato com câmera semiprofissional vendida por um colega e comprada com suas economias. A partir desses pequenos excertos de sua biografia vai se delineando o modo pelo qual a narrativa de Helen também é uma das “histórias que não estão nos livros”. Negra, mulher e periférica, Helen

Salomão mescla em sua produção as narrativas dos personagens que fotografa e a sua própria narrativa de vida, não sendo ao acaso, portanto, que as histórias desses sujeitos sejam marcadamente discursos outros que quebram a lógica sangrenta e criminalizadora que normalmente dão o tom das narrativas sobre os jovens periféricos.

No que tange ao seu lugar de mulher, a produção de Helen coloca o fotografar como ato revolucionário e, nesse processo de revolução, corpos reais vão se representando no intuito de construir um discurso que, buscando ser coletivo, empodera múltiplas corporeidades negras. Nesse sentido, a artista afirma: “Tento buscar a partir do meu olhar a poesia no corpo do outro e o que ele tem a oferecer. Quando vou fazer um ensaio, faço com que o outro fale. Cada um é protagonista da sua própria história e isso traz representatividade, empoderamento” (GARCIA, 2018).

Em luta por um empoderamento do corpo negro, Helen desenvolveu projetos artísticos que, além de mostrarem corpos constantemente execrados ou invisibilizados, representam forma de denúncia a padrões estéticos inatingíveis. Nesse sentido, cabe citar os projetos *Gordas pretas*, *Um preto por dia* e *100 mulheres negras*, todos eles voltados para a pluralidade dos corpos negros. Cabe fazer referência, ainda, ao projeto *Casa corpo pele parede* através do qual a artista colocou em evidência marcas de vida que constituem os corpos vivos, como estrias, marcas de gravidez, celulites e sardas, conforme imagem abaixo.



É preciso sinalizar, contudo, que, do mesmo modo como não foi intuitiva a trajetória de Helen Salomão no mundo da arte, uma vez que esse espaço não lhe seria socialmente permitido, o reconhecimento de estéticas outras que não as dos padrões socialmente estabelecidos não foi

sempre um entendimento para a jovem artista, mas uma construção. Em entrevistas e palestras diversas, Helen relata que não tomava sol e, além de alisar o cabelo, usava maquiagens em tons mais claros que os seu para atingir um determinado padrão de beleza que não é negro, não é gordo e não é alcançável. Atrelada a uma quebra de padronização, o labor fotográfico foi ganhando forma em Helen e, diante disso, ela começou a perceber que sua estética é também política (GARCIA, 2018). É desse modo que se vai constituindo um projeto estético narrativo e poético que, propondo um novo olhar sobre corpos negros, nos inquieta diante do fato de que a escolha do que se quer revelar (dar a ver) não é uma seleção única e exclusiva daquele que se deixa fotografar, mas também daquele que constrói a imagem e uma dada discursividade. No caso de Helen, essa discursividade é declaradamente negra e se constrói da quebra de padrões hegemônicos que se querem universais sobre a estética e cultura negra.

No que tange a uma estética dos corpos negros, sobretudo no campo das artes, o que se tem não é uma lacuna de válidas representações, mas um processo de apagamento, inviabilização e silenciamento. O que vai se delineando aqui é o modo pelo qual Helen Salomão passa a entender o lugar da arte como lugar de construção de discursos e narrativas, e, portanto, também local de representatividade. Assim, reconhecendo o lugar de poder da projeção de suas imagens, ela sinaliza o lugar político do seu fazer estético, como se pode perceber na seguinte colocação: “Sempre temos privilégios em relação a outras pessoas. Então o que eu faço com os meus? Com esse espaço de fala conquistado? Sou veículo para que outras pessoas falem e apareçam”.

A produção estética analisada traz narrativas de si, numa perspectiva de mostrar-se a si e mostrar o outro, a partir de um exercício de sensibilidade e sensibilização da própria artista que é também exigido ao leitor de suas imagens. Colocando em evidência uma pluralidade de vozes, narrativas e corpos, a produção de Helen Salomão se constitui uma prosa poética que nos fala de preciosidades que se constroem pelo único e grandioso fato de cada indivíduo ser único. Além disso, nos mostrando uma imagem de periferia com vidas a serem vividas, conforme imagens abaixo, e uma juventude potente e prenhe de sonhos, ela constrói novas significações sobre esses símbolos, o que pode ensejar uma própria proteção de tais sujeitos, uma vez que “se certas vidas não são qualificadas como vidas ou se, desde o começo, não são concebidas como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno dessas palavras” (BUTLER, 2015, p. 13).



As discussões aqui propostas fogem de um lugar comum que defende um “dar voz” ao trazer temas e sujeitos tradicionalmente marginalizados dos trabalhos acadêmicos, sejam como produtores de saber ou como *corpus* de pesquisa. Aqui não se diz de “dar voz”, em especial, porque não há a necessidade de dar voz a um sujeito que já vocaliza. A necessidade que se impõe é de se ouvir, ler e escrever com sensibilidade.

Pensando vozes, representações e silenciamentos, as discussões que venho empreendendo no campo do estético foram me levando a atentar ainda mais para o fato de que, no campo científico, mas também fora dele, o isolamento que é epistemológico, físico, literário e artístico não se dá apenas de forma sistemática, mas sintomática. A rasura do pensamento que unifica uma condição de ser negro e periférico pela via da fotografia, por sua vez, nesse contexto, é um procedimento metodológico de construção de outras narrativas e discursividades.

Mbembe (2014, p.40) sinaliza que “o Negro não existe [...] enquanto tal. É constantemente produzido. Produzir o Negro é produzir um vínculo social de submissão e um corpo de exploração”. Mbembe (2014) reflete sobre o pensamento branco que cria uma

categorização do ser negro e que fala de uma identidade única. Pensando uma desconstrução para a construção de uma pauta identitária, ele nos leva a pensar que esse corpo negro é trans, é mulher, é múltiplo e tem dissidências. Pensar esse negro como uno apaga as diferenças e ratifica os estereótipos.

Se em Mbembe (2014), em *Crítica da Razão Negra*, tem-se uma ambiguidade e potência desse *negro*, o mesmo tem-se em Helen. A partir de uma espécie de alargamento do universo dos possíveis, a produção artística de Helen Salomão constrói narratividades outras sobre a vida e a estética negra. Promovendo uma derrubada das quatro paredes em que se aprisionam a fotografia, ela quebra fronteiras e nos propõe pensar histórias outras sobre subjetividades que estão, quase sempre, aprisionadas em imagens estereotipadas, estigmatizantes e segregacionistas. Assim, pensando os desdobramentos socioculturais desse projeto estético, não há como não localizar Helen Salomão no interior de um grupo de intelectualidades, femininas e feministas, que, propondo um contradiscurso ao racismo e aos estereótipos, têm inventado imagens outras sobre os corpos negros.

Tratando sobre a máscara que, instalada entre a língua e a mandíbula dos corpos negros, evitava que os africanos escravizados comessem a cana-de-açúcar, o café ou o cacau, Grada Kilomba (2016) relata como ela tinha, ainda, a função de implementar um senso de mudez e medo a esses corpos. Diante de tal retorno histórico, e pensando o modo como isso foi lastreando uma sociedade calcada no racismo e no apagamento dos corpos e vozes negras, precisamos reconhecer como esse mutismo ainda se perpetua e como vocalizar, sobretudo no cenário artístico, representa ato político e revolucionário. Nesse contexto marcado pelo silenciamento e a construção de estereótipos, é válido lembrar que não temos como mover a estrutura, mas abalar, gerar uma fissura e aí está a possibilidade de inscrição de outro discurso (DERRIDA, 1971).

De algum modo, a leitura da proposta artística de Helen Salomão me atravessa na mesma medida e momento em que percorro as leituras dos também artistas baianos Davi Nunes e Fábio Mandingo. Estes dois escritores, um com a palavra *Zanga* como título de um livro (NUNES, 2018) e o outro com a palavra *Rancor* em um dos seus títulos, *Salvador negro rancor* (MANDINGO, 2015), não me dizem apenas da revolta e tensões vividas por tais corpos nos espaços periféricos da capital baiana, nos falam também de afetos e vivências singulares. *Zanga*, por exemplo, na medida em que vai deslizando por vários polos enunciativos, nos fala

de ancestralidades africanas, da tensão racial brasileira, das potências e agruras de se viver na cidade contemporânea e de relações interpessoais. Uma leitura menos cuidadosa ou apressada poderia levar a supor que zanga é raiva ou que a periferia é meramente marcada pelo medo ou pela dor, mas a escrita de Davi Nunes é sofisticada e potente. Compondo uma cartografia afetiva dos bairros, em especial o Cabula e seu entorno, região periférica de Salvador, o escritor tece um diálogo com um passado ancestral que rompe com as visões tradicionais ou reducionistas da presença negra na formação do país e, sobretudo, da cidade de Salvador. Por tal motivo, em seu blog, o autor afirma que, etimologicamente, zanga não se resume ou equivale à raiva, relacionando-se muito mais com rebeldia, bravura, coragem e combatividade.

Pensando essas outras discursividades, refletimos agora a partir dos contos de Fábio Mandingo e Davi Nunes entendendo o trânsito entre a produção imagética de Helen Salomão e as imagens literárias desenhadas por esses autores que, a partir de outras centralidades, constroem, eles mesmos, imagens outras de periferia, juventude negra e ocupação da espacialidade urbana e dos universos simbólicos como o da literatura.

3.3 OUTROS SUJEITOS NA CIDADE: ZANGA DE DAVI NUNES

Uma lógica contemporânea calcada em pilares como o neoliberalismo, a produtividade em grande escala e a existência de mercados globais tem fomentado a construção de paradigmas devastadores que, para além de uma conhecida competitividade capitalista, têm erigido toda uma ordem de sujeitos cujas vidas não são resguardáveis e, por isso, são matáveis. Refugiados, imigrantes, desempregados, favelados e demais indivíduos em condição de marginalidade podem ser percebidos como sujeitos que, quer pela ausência de um Estado que os reconheça como cidadãos, como no caso dos refugiados, quer pelo discurso do inimigo que recai sobre si, como ocorre com os corpos negros no Brasil, vivem em constante estado de exceção. Em nome de uma suposta sustentação da vida, autoriza-se a morte, mas ela só é possível porque, em verdade, toda uma discursividade se constitui no sentido de negar a vida/existência de sujeitos cuja presença em sociedade é descartável ou intercambiável.

Pensar esta contemporaneidade representa, em alguma medida, se coadunar às reflexões do filósofo Giorgio Agamben (2008) e a sua concepção de estado de exceção como “a forma legal daquilo que não pode ter forma legal”. Para além de problematizar as democracias e

absolutismos do século XX, sobretudo com as grandes guerras mundiais, Agamben (2008) coloca em cena o modo pelo qual a indeterminação entre tais regimes tem representado uma técnica de governo e, dessa forma, o estado de exceção da contemporaneidade tem se constituído a regra geral. Pensando tal cenário, nos debruçarmos agora sobre as narrativas do livro *Zanga* (2018), do jovem autor baiano Davi Nunes¹², a fim de refletir sobre como os seus necrocontos nos possibilitam pensar o texto literário enquanto espaço de vida que fala sobre um estado contemporâneo de sobrevivência.

A partir dos contos que nos conduzem a pensar sobre as formas de sobrevivência na cidade de Salvador, a proposta é refletir o modo pelo qual, como nos diz Agamben (2008), vivemos em uma aparência de paz que escamoteia um regime de exceção que se opera até mesmo (ou sobretudo) no Estado Democrático de Direito. Assim, a ideia é pensar, principalmente a partir das perseguições policiais aos corpos negros e periféricos, a representação que se projeta desse Estado soberano que deixa viver e faz morrer. No mesmo sentido, cabe pensar a *polis* como um espaço sitiado marcado por fronteiras e muros que, se não físicos, operam no campo do simbólico a estruturação dos espaços ocupados por “vidas precárias” (BUTLER, 2015). Há que se perceber, ainda, que as narrativas de Davi Nunes, autor negro e oriundo da periferia de Salvador, nos propõem problematizar também sobre questões que perpassam pela construção dos cânones literários e um outro tipo de apagamento que se opera no plano do simbólico, bem como a necessidade de movimentos outros de corpo para a leitura de tal *corpus*.

Desse modo, propomos pensar a linguagem como potência que assim se constitui não por uma aproximação provável entre as narrativas e a biografia do autor, sujeito negro e oriundo da periferia de Salvador, mas, em especial, pela possibilidade de ler tais contos como testemunho. Desse modo, o intento é pensar esse testemunha que vive e narra a cidade que é Salvador não no intuito de constituir um mero relato autobiográfico ou narrativa de si, mas que enuncia para entender sua condição de sobrevivente em um espaço físico, a urbe, e em um espaço simbólico, o campo literário.

¹²Como se identifica em seu blog pessoal, “Davi Nunes é um escritor, educador e poeta quilombola que aborda a identidade quilombola no Quilombo do Cabula”. *Bucala: a pequena princesa do Quilombo*, Davi tem Mestrado em Estudo de Linguagem pela Universidade do Estado da Bahia e faz doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. <https://ungareia.wordpress.com/davi-nunes/>

O livro de contos *Zanga* (NUNES, 2018) nos fala de ancestralidades africanas, da tensão racial brasileira, das potências e agruras de se viver na cidade contemporânea e de relações interpessoais, deslizando por vários polos enunciativos. Todas essas questões, no entanto, se interligam em uma espacialidade urbana múltipla que tem a periferia como local predominante. Nas dezenove narrativas que compõem a obra vai se delineando para o leitor um sentimento de angústia por uma cidade que seduz, mas sobre a qual paira o medo experimentado, sobretudo, pelos corpos periféricos. Como afirmado pelo próprio escritor no lançamento do livro, a presença da morte nos contos que compõem a obra se justifica porque a cidade de Salvador é marcada pela morte. Em entrevista cedida ao Portal Soteropreta, acrescenta:

Sou de Salvador e, para as pessoas negras, esta cidade é um verdadeiro campo de morte. O corpo negro é um corpo sitiado, um corpo sem status político, um corpo nu, um corpo inimigo, um corpo em constante injúria pelas instituições de poder, um corpo do genocídio, da cesura biológica, do racismo. Um corpo cuja política de estado é a morte, um corpo que está localizado onde o estado é sempre de exceção, a periferia (MENEZES, 2018).

Muito embora as narrativas se desenvolvam quase sempre a partir de uma tensão, calcada no necropoder, para lembrar a expressão de Achille Mbembe (2018), nos “necrocontos”, não há repulsa pelo espaço urbano, mas ocupação, resistência e zanga.

Todo o livro nos fala de um risco iminente e uma morte que ameaça os corpos negros e espreita por todos os cantos da periferia. Nesse sentido, as colocações do professor Sílvio Roberto no prefácio no livro são precisas ao indicar que, ao longo das narrativas, “A legenda da juventude negra ameaçada pelos projéteis metálicos ou simbólicos sublinha-se. A morte é uma personagem presente, embora discreta, que acompanha e terroriza em todos os contos, como acontecimento ou ameaça” (NUNES, 2018, p. 9).

Entre becos, esquinas e ruelas, entre blocos sem reboco e telhas de Eternit, há quase sempre um sorrateiro perigo à vida que se apresenta, em especial, pela ausência de um olhar de resguardo do Estado e pela insidiosa representação da mão dura do poder estatal que ceifa a vida da juventude periférica. Por óbvio, os contos de Davi abrem margens para leituras múltiplas em razão dos diferentes eixos em que se encaminham as narrativas, no entanto, para a discussão que aqui vai se ensaiando, interessa problematizar o modo como, por meio de um aparente paradoxo, Davi nos aproxima de uma realidade crua e ao mesmo tempo poética de uma cidade cindida e marcada pela opressão e pela morte. Uma Salvador urbana e contemporânea que se distancia de um tradicional tom provençal vai se revelando, em especial, pelo desnudamento de territórios de sangue e dor, mas também de luta e resistência.

Assim, ainda que os textos nos levem a refletir sobre os afetos, a solidão da mulher negra e o ofício do escritor negro no interior de uma supremacia intelectual branca, a discussão que aqui proponho se encaminha no intuito de pensar uma necropolítica enquanto política de morte que se presentifica no espaço sitiado da cidade de Salvador. Dessa forma, interessa refletir aqui a soberania de um Estado que deixa viver e faz morrer ao operar um constante processo de vigia, segregação e extermínio de uma juventude negra periférica em nome de uma dita defesa da soberania estatal. Em nome de uma suposta tutela dos reconhecidamente cidadãos, se nega a cidadania a corpos negros e se instaura um discurso de medo e vigilância que impõe um estado de alerta ao menor sinal de que um coturno se aproxima ou de que passará uma sirene com o seu som noticiador do derramamento de sangue na periferia de Salvador.

A fim de sustentar as reflexões aqui propostas, partiremos, em especial, das discussões empreendidas por Achille Mbembe no intuito de pensar uma pós-colonialidade, o devir-negro no mundo e a necropolítica. Colocando em evidência a potência do pensamento de Mbembe, Peter Pál Pelbart (2015) evidencia que a necropolítica sustenta-se na racialização e reitera que a sobrevivência da matriz colonial na contemporaneidade se revela a partir de tal política de extermínio.

A discussão sobre necropolítica, em especial, nos propõe observar as relações e práticas sociais a partir do prisma racial. Discursos do medo, da insegurança e que forjam um dado inimigo legitimam o Estado de Direito a atuar em estados de exceção permanente interditando constantemente os modos de ser e de pensar, bem como os territórios e corpos colonizados. Nesse sentido, alguns dos contos de *Zanga* (NUNES, 2018) tornam perceptível o modo pelo qual essa postura estatal irá se impor, sobremaneira, a partir do olhar sempre presente de uma polícia que ora ceifa vidas, ora passa como uma sombra pela narrativa a fim de espreitar e tolher gestos e condutas de determinados corpos, como que a dizer: “não importa o que você pense ou faça, haverá sempre um biopoder a tolher o seu corpo”. É possível perceber isso no conto *Um Revólver e um Romance* (NUNES, 2018), no qual se presentifica um intenso e pulsante fluxo psicológico de um jovem escritor que reflete o seu lugar de autor negro que tenta rasurar as dobras de um cânone centrado em pilares brancos e eurocêntricos. Ao longo do fluxo de pensamento que se desenrola, na mesma medida em que se opera um angustiante trânsito entre enviar o texto a um crítico que julgasse o escrito ou não, se realiza uma deambulação errante pelo centro da cidade de Salvador como que em busca de um lugar de pertencimento e encontro, ou apenas na busca de um sentimento de liberdade ao se perambular sem destino, mas por onde

se conhece. É nessa deambulação, já nesse primeiro conto do livro, que nos deparamos com o seguinte trecho: “O vermelho do farol de uma viatura ofusca meus olhos e passa. Eles babam fel” (NUNES, 2018, p.13).

Em outras passagens das narrativas, senão em todas, vai se revelando esse tom de opressão estatal que se impõe a partir da figura bélica de uma polícia treinada para mirar e acertar dados corpos em determinadas espacialidades urbanas, como é possível perceber na passagem abaixo do conto *Cuca Antiga*:

Acho que vou morrer ali. Onde é ali? Ali: no passar por uma rua: no acender dos faróis das viaturas. Luz de desespero. No escutar dos gritos espumantes. No estralar de algum gatilho maldito. Pode ser o fim. Pode crer. De fato, uma arma está sempre apontada para minha cabeça na Bahia. Sensação fatal. Meu pai disse que sentia também. É duro. Vovô, que era capoeira, teve a dele estourada em sua cabeça (NUNES, 2018, p. 31).

Na passagem em destaque se vão revelando marcas predominantes nessas narrativas que nos oferecem dadas representações do viver urbano, mas, mais do que isso, nos impelem alguma sensibilidade para compreender que se está a apresentar uma dada cidade que, sitiada, é quase que absolutamente controlada por meio de políticas de zoneamento. O levantamento de determinadas barreiras que impõem trânsitos específicos a determinados corpos é responsável, ainda, por eleger determinados grupos e áreas como perigosos para a manutenção de um bem-estar social, razão pela qual se justificam determinadas invasões a territórios e modos de vida. A tais invasões podemos associar as “batidas policiais” a que estão sujeitos os bairros periféricos e, nesse sentido, é válido relembrar a chacina do Cabula, bairro periférico de Salvador, na qual 12 jovens foram sumariamente executados pela polícia militar em fevereiro de 2015. Tal fato é o pano de fundo do conto *Laila e Joaquim* e nele se denuncia a forma de atuação do poder estatal diante da realidade periférica e do valor da vida de jovens negros.

O governador determinou: podem matar pretos! Os policiais com seus entusiasmos mandibulares de cães assassinos vão salivantes para a execução: atiram! Atiram! Atiram franzindo no rosto o ódio genocida do Estado branco. A imprensa com seus bocões espumantes, com o riso noticiar de caveira, desseca os corpos dos mortos -ainda quentes- para publicizar notícias de sangue, para beber- em taça sofisticada- as lágrimas das mães e mulheres em desespero e classificar como bandido qualquer criança, qualquer jovem, qualquer homem negro assassinado na periferia. (NUNES, 2018, p. 46)

Se pensarmos o número de jovens negros que são mortos ou encarcerados no Brasil, podemos perceber que, em verdade, a construção física e simbólica da favela ou periferias, bem como o seu abandono político, representa teatralização ideal para a construção do discurso do

inimigo que justifica determinadas mortes ou as torna detentoras de menor comoção social. Em verdade, “se certas vidas não são qualificadas como vidas ou se, desde o começo, não são concebidas como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno dessas palavras” (BUTLER, 2015, p. 13).

Em que pese as narrativas de *Zanga* (NUNES, 2018) apresentem diversas marcas que possibilitam tal reflexão, partiremos para nos debruçar, em especial, sobre a leitura do conto *O meu primeiro beijo*. Nele, muito mais do que um relato infanto-juvenil sobre uma experiência íntima, temos a presença de uma primeira pessoa que em um processo de subjetivação revela questões sociais e, portanto, coletivas que atingem determinadas corporeidades e espacialidades urbanas. Na narrativa, um sujeito, de quinze anos e cujo nome não é indicado, narra algumas das suas memórias e registra, reiteradamente, que a mais marcante foi o primeiro beijo dado em uma menina naquele mesmo dia. A partir do relato sobre o dia específico em que tal beijo ocorreu, no entanto, vão se revelando outras experiências específicas que se fazem presentes na vida daquele jovem negro morador de uma das periferias de Salvador, tais como as perseguições policiais, a denúncia contra o genocídio da juventude negra e o exercício do poder de fazer morrer ou deixar viver pelo poder soberano de um Estado em constante modo de beligerância.

A narrativa inicia-se e se desenvolve por meio de frases curtas que revelam o fluxo de consciência que se opera no processo de rememoração. As duas primeiras frases, contudo, se lidas com alguma atenção, ou relidas após o término do conto, já acenam o desfecho da narrativa: “Quinze anos completos e um beijo. Resume-se a minha existência” (NUNES, 2018, p. 33).

O menino que narra a experiência do beijo dado por Naomi torna perceptível o frisson gerado pelo acontecimento e não entende o motivo de a menina tê-lo beijado, uma vez que, para ele, ela pertencia a uma rica família: sua mãe era jornalista e dava palestras em universidades e o seu pai era escritor com textos publicados até mesmo no livro da escola. O menino, por sua vez, “morava num beco estreito no meio da favela” (NUNES, 2018, p. 33) e sonhava em ser o primeiro da família a ingressar na faculdade.

No trajeto para casa, fluxos de sensações e imagens do beijo retomavam seus pensamentos até que uma freada brusca do motorista de ônibus o interrompeu. Nesse momento, ele escutou sirenes da polícia e se lembrou do aviso da mãe de que haviam matado um policial

na praça, por isso, ele deveria ir direto da escola para casa. Já por esse discurso vai se delineando para o leitor o fato de que a morte policial, rotineiramente, é razão de terror para a população periférica de Salvador, uma vez que, na busca por um dado de tipo de justiça que não necessariamente é justa, as garras ferinas do Estado atingem sujeitos que são criminalizados pelos lugares sociais e físicos que ocupam na sociedade.

A narrativa continua por se desenvolver ainda no fluxo de pensamento do menino que não questiona a autoridade da ordem da mãe, mas a condição de enclausuramento que lhe é imposta por motivos que lhes são alheios.

Tinha que ir para a capoeira. Não gostava de me sentir preso. É sempre assim. “Estamos presos numa ditadura de medo e morte”. Verso de um poema do pai de Naomi. Ter quinze anos e já ter uns cinco amigos assassinados não é fácil. É sangue encrustado na alma. Fora os que eu não conheço diretamente. Sei, de resenha, de tanta morte. É triste. Às vezes, tapo os ouvidos para não ouvir a voz dos vizinhos. Não quero saber das histórias que entram na minha janela. Carrego o peso que todos carregam. E sabia que ia rolar ação policial hoje. A polícia não é investigativa, é vingativa. A mãe de Naomi falou isso na palestra que estava. Eu sabia disso na prática. De verdade. (NUNES, 2018, p. 34).

As colocações do menino nessa passagem sinalizam a sua experiência de vida marcada por uma dada ditadura que lhe é imposta e um estado de exceção sobre o qual ele pode falar por nele viver. Pensar essa condição de vida é, em alguma medida, pensar em uma forma de governo que subjuga de todas as formas determinados corpos. Nesse sentido, é possível colocar em cena o modo como Hannah Arendt (1989) vai entender que o totalitarismo, enquanto forma de governo, desenvolve-se no intuito de obter a total dominação por meio do emprego do terror, da promoção do medo e da instituição de um paradigma organizacional: o campo de concentração. Ainda nos pensamentos de Hannah Arendt (1989), é característico de todo poder totalitário emancipar-se totalmente de uma legitimação democrática. Trata-se de um poder que se sustenta, única e exclusivamente, em sua própria força, potência e violência, e não no consenso dos cidadãos. Nesse cenário, as instituições tornam-se destituídas de sentidos democráticos, tornando-se figura meramente ilustrativa (HERB, 2013). Tal regime sustenta-se no pressuposto de que, independentemente de fatores diversos, os seres humanos podem ser encarados como inimigos, supérfluos para a sociedade e descartáveis. Tal convicção incorporada pelo totalitarismo constitui-se como afronta direta ao pressuposto do valor da pessoa humana como valor fonte da legitimidade da ordem jurídica (LAFER, 1997).

Lafer (1997) sinaliza o lugar de relevância do pensamento de Hannah Arendt na contemporaneidade em razão de persistirem no mundo “situações sociais, políticas e

econômicas que, mesmo depois do término dos regimes totalitários, contribuem para tornar os homens supérfluos e sem lugar num mundo comum” (LAFER, 1997, p. 56). Nesse sentido, ele cita a pobreza, a miséria a ameaça do holocausto nuclear, o terrorismo, além de uma “limpeza étnica e os fundamentalismos excludentes e intolerantes”. Lafer (1997, p.56) acrescenta, ainda, que a humanidade ainda tem diversas razões para não se sentir “à vontade ou em casa no mundo”, em função disso, diálogos com as reflexões de Arendt são salutares por nos possibilitarem pensar “as condições de possibilidade de aprimorar a convivência coletiva através da asserção dos direitos humanos”.

Na passagem do conto, as colocações do narrador-personagem revelam como um Estado que tolhe as ações do narrador e demais corpos negros se faz presente por meio de uma mão opressora que, em que pese exista para dar alguma disciplina às ações e ofertar um sentimento de segurança aos cidadãos, em contexto de periferia, representa símbolo de opressão e morte, uma vez que, nesses cenários, a cidadania e suas garantias são quase que totalmente apagadas e os direitos humanos não necessariamente são entendidos como universais, tendo em vista que, por vezes, nem todos são entendidos como humanos.

A narrativa continua e o menino se depara diretamente com a força policial.

O ônibus parou. Uma blitz a poucos pontos da minha casa. As armas sempre apontadas. Como será ter uma vida sem nunca ter tido uma arma apontada para a sua cabeça? É. Nunca vou saber disso. Deve ser bom. Desço do ônibus junto com todos. Encosto na sua lateral. Sinto um empurrão que me aperta à lateralia do veículo e o bafo quente do policial me deixa enojado. Me revistou duas vezes. Racista. Me fez tirar tudo da mochila, me viu com a farda do colégio e por final falou:

– Você estuda nesse colégio mesmo, rapaz? –

A humilhação é uma forma de morte também, quebra a dignidade, e essa frase foi proferida com uma bala na minha cabeça. Respondi com outra pergunta:

– Por quê? O senhor acha que não? – (NUNES, 2018, p. 34-35).

A passagem selecionada, em algum sentido, reitera aquilo que se sedimentou na democracia recente do Estado brasileiro: a criminalização da pobreza e sua segregação em espacialidades determinadas, os territórios das periferias. A frase final, contudo, proferida pelo menino com tom de afronta diante da ultrajante violência que se impõe ao seu corpo, colocamos, de algum modo, diante de um estado de insatisfação que se revela no fluxo de consciência e que se materializa na fala e impõe algum modo de resistência.

O narrador personagem retorna ao ônibus a fim de finalizar a viagem e presencia o terror que se opera em razão da ronda policial.

Entrei e o vi me olhando com os olhos vermelhos ainda. Ele aprecia um robô programado pra matar. Obs.: Jovens negros. Verdade. Tudo estava muito tenso. [...] Peço o ponto. Desço do ônibus. A cabeça doía. Precisava andar ainda uns dez minutos para chegar em casa. Ouvia mães gritando: chamavam os filhos para dentro de casa. Outras ligavam. Pediam para os que estavam trabalhando não voltarem muito tarde (NUNES, 2018, p. 35).

Nesse momento, a narrativa revela um clima de tensão no ar que desnuda o modo pelo qual a presença estatal no contexto periférico impõe medos e um estado de sítio que tolhe as condutas e encarcera jovens e adultos. Para além disso, a passagem demarca uma atitude robotizada do agente estatal que se encontra previamente programado para tirar a vida de pessoas muito específicas: jovens negros.

As viaturas serpenteavam as avenidas. Frenéticas. Entro na viela – caminho da minha casa. Nos dois lados: casas de blocos nus de um e dois andares. Penso sempre que é pra refletir o sangue dos nossos olhos. Nunca poderia trazer Naomi aqui. Sei que tudo isso sou eu, mas quem quer ser eu no mundo? Muitas vezes cansa ver todos os dias o medo no rosto de minha mãe. Não quero ver o medo na face de Naomi. É foda. Todos gostam dos saltos que dou na capoeira, mas ninguém liga para os que dou para continuar vivo. Porra! Não serei escravo do medo hoje, não ficarei em casa. (NUNES, 2018, p. 35).

A narrativa pinta ao leitor, nesse ponto, a realidade física na qual vive o personagem ao demarcar a viela que dá acesso à casa, bem como as casas sem fachadas rebocadas e pintadas, mas com blocos nus. Se o Estado se manifesta pela figura do poder policial sua ausência, que também é uma forma de presença, se revela na carência de projetos políticos e políticas públicas, o que acaba por criar espaços esvaziados de direitos. Nesse cenário, “na matriz da guerra ao inimigo e das políticas de morte, a cidade ‘é um mundo cortado em dois’, como dizia Frantz Fanon, cujas fronteiras, ainda que ‘sem intervalos’, são mantidas pela militarização crescente da vida e do cotidiano” (TELES, 2018, p. 27). É nesse cenário que se vai percebendo como o cenário periférico vai se constituindo de forma precarizada a fim de se tornar “mecanismos técnicos para conduzir as pessoas à morte”, sendo, portanto, não mero resultado de uma dada incompetência estatal, mas como projeto necropolítico (TELLES, 2018).

O narrador segue o seu trajeto para casa e reflete:

A melhor coisa que ocorreu na minha vida foi o beijo de Naomi. Sem dúvida. Não vou deixar que nada estrague isso. Não devo nada a ninguém. Já vejo a fachada rebocada da minha casa. Tenho que passar na frente de uma viela transversal antes de chegar nela. De súbito, vejo dois policiais aparecerem com pistolas apontadas para mim, gritando com cães espumando raiva. Me

surpreendo: um deles foi o que me revistou na blitz. Me seguiu. Não vou ter medo, grito:

–Não sou vagabundo.

–Encosta! Encosta!

–Eu moro ali, porra!

Sinto o estouro, algo quente na minha barriga: o sangue.

–Vão se fuder.

Escuto ainda minha mãe gritar em desespero.

–É meu filho!

Penso em Naomi, sinto seu beijo ainda. Vejo o cano bem na mira da minha testa: o dedo frenético no gatilho do policial – a minha morte (NUNES, 2018, p. 35-36).

A passagem reitera a colocação inicial de que a melhor coisa da vida desse narrador teria sido o beijo de Naomi, dando-nos a pista de que, muito provavelmente, teria sido uma das melhores coisas em função de, após ela, não ter havido tantas outras. A cena é rápida, certa e até mesmo animalizadora, mas nos impõe perceber um Estado que não falha quando se impõe um agir que surge, em especial, a partir de um estado de exceção que se operacionaliza a partir da ficcionalização de um dado inimigo e a construção das bases legais que legitimam o direito de matar.

As leituras de Mbembe se colocam como instrumentos fundamentais para que possamos compreender os mecanismos de controle político e as lutas cotidianas (TELES, 2018). A discussão empreendida sobre o conceito e o alcance de uma necropolítica se debruça de modo aguçado sobre a racialização das políticas e relações sociais. Tal entendimento leva à constatação de que todo esse discurso de distinção e hierarquização entre raças implica a produção de uma discursividade que forja um inimigo que se constrói “como objeto intrinsecamente ameaçador, do qual é preciso proteger-se, desfazer-se, ou que, simplesmente, é preciso destruir, devido a não conseguir assegurar o seu controle total” (MBEMBE, 2014, p. 26). Se pensarmos a construção desse inimigo no cenário da cidade de Salvador, é possível identificar a seleção dos corpos negros e periféricos como aqueles que são marcados para morrer. Tais inimigos “teriam características fabricadas em regimes de subjetivação montados desde o processo de colonização e camuflados sob as cenas da democracia liberal. Aparentemente antagônicos, democracia e produções da inimizade compõem o paradoxo constituinte e potencializador da política nos Estados de Direito” (TELES, 2018, p. 26).

É a partir de tais colocações que se percebe que a violência empreendida pela colonização e a escravidão deram lastro à construção de uma dada democracia consensual na Europa que viria a se sustentar a partir da ascensão de determinados pilares do pensamento ocidental, tais como “humanismo, paz, direitos humanos, sujeito universal, cidadania e a própria democracia [que] se realizam e se justificam mediante a existência de uma outra razão (irracional e animalesca), dos sujeitos patológicos da raça inferior” (TELES, 2018, p. 26). Vai se percebendo, assim, que democracia e produção do inimigo não se colocam como discursos antagônicos, mas como paradoxo potencializador das mortes escusáveis em um Estado Democrático de Direito.

Como se vai revelando, a leitura das narrativas de Davi Nunes a partir dos empreendimentos teóricos, sobretudo de Mbembe e Agamben, nos possibilitam pensar o modo pelo qual questões raciais, regimes de governo e modos de urbanidade se constituem as principais lutas políticas da contemporaneidade. Ademais, a tese de Mbembe (2018) se revela original, em especial, por defender que o neoliberalismo consiste em uma reedição da escravidão negra moderna. Pensando a relação entre racismo, capitalismo moderno (liberalismo) e capitalismo contemporâneo (neoliberalismo), Renato Nogueira (2018) coloca em cena o modo pelo qual, no pensamento de Achille Mbembe, a democracia e o neoliberalismo são inconciliáveis, uma vez que a democracia somente é possível com a total eliminação do racismo. Em sentido próximo, Agamben busca a potência política da vida nos limites da sua própria impotência diante da lógica de produtividade tecnoeconômica. Tais reflexões, por sua vez, nos impelem a pensar que enfrentar a perseguição e execução a determinados sujeitos, bem como a criminalização da pobreza e sua segregação em espacialidades determinadas passa não por reconhecê-los como cidadãos em um Estado democrático de direito, mas questionar os pilares a partir dos quais se fundaram as próprias noções de democracia, cidadania e direitos humanos.

3.4 DISPUTANDO ESPAÇOS NA CIDADE: DOIS LIVROS DE FÁBIO MANDINGO

Fabio Mandingo é outro autor de uma literatura contemporânea que vem forjando uma imagem de Salvador que muito destoa da construção estereotipada de uma literatura afinada aos anseios turísticos. Em sua produção vemos uma cidade com espacialidades não usuais e as

memórias e afetos construídos em locais tidos como periféricos e, portanto, no imaginário, meramente violentos. Em seu blog pessoal, o escritor se apresenta:

Menino de Santo Amaro, crescido nas ruas da periferia de Salvador e na beira da maré da Ribeira. Adolescente nas ruas do centro, aprendeu a fazer ele mesmo, ao som do punk rock, virou homem na Capoeira e no Axé. É pai de Tatitâmara e de Sarafogo, Capoeirista Angoleiro e Ogan de Xangô. Ah, também pós graduando em História social do negro, abusado...e inquieto... (MANDINGO, 2007)

Da produção de Fábio Mandingo nos valeremos dos livros de contos *Salvador negro rancor* (MANDINGO, 2018) e *Muito como um Rei* (MANDINGO, 2015). O primeiro, publicado em 2011 e reeditado em 2015, é composto por seis contos e uma disruptiva imagem de Salvador, como indicado já na orelha que apresenta a obra:

Nestes contos estão presentes imagens fortes e reais de Salvador. Não aquela cidade que vende entradas para fantasias que turistas do mundo todo cobiçam. Não a Salvador escrita pelos Amados, cantadas pelos Velosos e fotografada pelos Guerras, mas uma Salvador que não encanta; a Salvador dos contos do vigário, do conflito de cor e da democracia que brilha mais sobre o sol de uns do que de outros (MANDINGO, 2018).

Já no primeiro conto, denominado “Cisco”, somos apresentados a um centro da cidade, o Pelourinho, marcado por dores, rancores e habitado por meninos de rua e pelas drogas. Sobre essa espacialidade, o narrador nos diz:

A periferia tem um ódio estranho dos seus entes mais vulneráveis: loucos, mendigos, homossexuais, moradores de rua, viciados. São vítimas preferenciais desse sadismo urbano, que se compraz em pisar a cabeça do que anda ainda mais fodido que a maioria. Há também um sadismo latente em se fazer turismo em países cheios de miseráveis (MANDINGO, 2018, p. 14-15).

A narrativa nos apresenta uma ideia de um sadismo urbano que nos propõe pensar uma lógica espacial que marginaliza e, ao mesmo tempo, espetaculariza essa marginalização. É uma cidade que não se mostra atrativa e sedutora para todos, razão pela qual, para muitos, a sobrevivência se impõe como uma meta ante a qual se interpõem diferentes obstáculos. Nesse sentido, podemos ver, de modo exemplificativo, as primeiras passagens do conto “Pipoca”:

Barulho ensurdecedor ferindo os ouvidos. Tensão. A multidão em polvorosa nas ruas noturnas. Helicópteros. Medo. Tropas de choque. Um homem negro caído imóvel no chão desagua um rio de sangue: é carnaval em Salvador! Minha missão é atravessar meu corpo negro em segurança até o Garcia, passando por toda a Avenida Sete, onde a festa corre solta. (MANDINGO, 2018, p. 48).

O conto nos apresenta “os corres” de um narrador-personagem sem nome que move o seu corpo negro em mais um dia de trabalho no carnaval na tentativa não só de “tirar o seu”

para sobreviver ao longo do ano, mas também para sair daquela festa sem ser mais um corpo tombado. Nos seus dizeres: “Eu, se não tirar o meu agora no carnaval, passo o semestre todo no osso, e aí a vida não corre” (MANDINGO, 2018, p. 48). Essa ideia da vida que corre ou “o corre diário” impõe uma percepção sobre a ideia de vida como fluxo, mas também no sentido de um jogo a ser jogado com agilidade e a percepção das regras e dos movimentos a serem feitos. Nesse sentido, ainda desse conto, capturo uma passagem que aparece para mim como metáfora do modo como esses corpos, personagens, autores, artistas e obras, têm performado na cena urbana e literária:

[...] aí dá pra subir até a Carlos Gomes no vácuo de um cordão da PM que atravessou a praça. No começo da avenida eu já pego Margareth botando o chão pra tremer. Sua voz potente atravessa os corpos em milhares de decibéis, a percussão come no centro, o couro das congas é que marca o ritmo, a massa se agita ao som de Dandalunda, e eu sigo a minha estratégia: dançar junto com a música, cuidando pra não levar pancada, e avançar uns cem metros a cada intervalo (MANDINGO, 2018, p. 50).

Fazendo alusão aos sons e movimentos do carnaval de Salvador, com a voz de Margareth Menezes ecoando ao fundo, o narrador nos aponta a estratégia adotada por esses corpos que têm ocupado esse espaço cindido: dançar dentro do ritmo, performar dentro da estrutura, ocupá-la, cuidar para não ser atingido pelos movimentos que repulsam certos corpos e, dentro desses movimentos, avançar. Metaforicamente, tais movimentos nos colocam diante desses corpos que, dentro da cidade e do campo literário, têm adotado movimentos que não são de fuga, mas de ocupação física, política e simbólica de espacialidades. Nesse sentido, nos referimos, por exemplo, aos moradores de ruas, artistas, jovens e todos aqueles que aprendem a andar “ligados” pelas ruas. Andar “ligado” nas ruas da cidade, nos dizeres baianos, não é sinônimo de andar com medo, como sendo um estranho em território estrangeiro. Na verdade, seria o oposto disso. Seria uma espécie de pertencimento tal que o movimento do corpo fosse como uma dança sem ensaio prévio, mas com passos compartilhados pelos dançarinos urbanos.

O conto em análise, ambientado nas ruas de uma Salvador em uma terça-feira de Carnaval, coloca em cena, ainda, o modo como a festividade, muito embora tenha a rua como seu palco principal, marca as divisões que estruturam a sociedade e, conseqüentemente, a cidade. A festa apresenta, em verdade, o modo como a Salvador cindida se metaforiza nas cisões espaciais feitas pelos blocos, cordas e foliões pipoca. Nesse ponto, o narrador que tenta atravessar a multidão nos diz: “Mas trio de bloco é diabo para passar: os parmalat dançando suas coreografias coloridas no meio da avenida, protegidos por um cordão de seguranças

negros” (MANDINGO, 2018, p. 51). A narrativa segue e revela o modo como essa estrutura possibilita certas lógicas de existências e como os corpos, sobretudo negros, que se movem nela são espetacularizados ou ornam como parte do espaço, como se percebe em: “Os playboys dentro do cordão, fantasias exóticas, drogas liberadas, cerveja e gente bonita, como dizem por aqui. Câmeras de Tv, artistas famosos, luzes de refletores, flashes e helicópteros sobrevoando o circuito, tudo ao mesmo tempo. Nós somos apenas o cenário da festa deles” (MANDINGO, 2018, p. 52). A divisão, um pouco como nas narrativas de *Zanga* (NUNES, 2018), nos revela a política de morte que opera sobre determinados corpos, como se vê nas seguintes passagens: “[...] eu não vejo sentido nenhum nessa gladiação: os brancos dançando protegidos e a gente aqui fora se matando” (MANDINGO, 2018, p. 54) e “[...] qualquer vacilo no carnaval é fatal.” (MANDINGO, 2018, p. 54).

O sentimento de vigilância e a criação do inimigo se presentifica, ainda, no conto “Por acaso” (MANDINGO, 2018). Na narrativa, um jovem preto e periférico se desloca para a casa de uma tia para, em um mutirão em família, “bater uma laje”. No seu trajeto noturno no transporte público, é surpreendido pela presença de uma mulher branca e bem-vestida que, claramente desconfortável naquele ônibus, faz um trajeto semelhante ao dele. No conto, na mesma medida em que somos apresentados ao desconforto e apreensão dela sentidas pelo narrador, acompanhamos o fluxo de pensamento, igualmente aflitivo, desse jovem que questiona a presença daquela mulher naquele espaço àquela hora da noite, bem como a angústia que ela experimenta pela sua presença ao lado, motivo que o leva a questionar: “Putá que pariu, isso era das coisas que mais odiava, ser tirado de ladrão [...]” (MANDINGO, 2018, p.56).

Por fim, temos o conto que dá título ao livro, “Salvador negro rancor”. Nessa narrativa, chama atenção o modo como mais uma vez aparece o Pelourinho, centro histórico da cidade, mas diverso de uma imagem sacralizada por uma literatura amadiana ou pelos veículos de comunicação com anseios turísticos. Há uma crítica, em especial, ao processo de “revitalização” do centro antigo que, na década de 1990, retirou muitos dos antigos moradores dessa espacialidade, como é possível se perceber no diálogo entre o mestre de Capoeira e o narrador:

É mestre, é triste o Pelourinho tá acabado. É porque, menino, o que faz um bairro, são os moradores, é todo mundo conhecer todo mundo, um mais velho que conhece você porque é filho de num sei quem do 40, um que toma conta do outro e até se mete na vida, mas sem nenhuma maldade grande. (MANDINGO, 2011, n.p.).

Para além da modificação do espaço e ausência dos moradores, a narrativa nos coloca diante de uma reflexão sobre modos de vida e sociabilidade que aparentemente se perderam e sobre a qual se debruça o narrador com algum tom de pesar. Desse conto, no entanto, interessamos mais o modo como a capoeira, como arte, dança jogo e luta, ocupa lugar de protagonismo como *modus* de vida. É como se, em alguma medida, aquilo que o nosso narrador experimenta, cria e pensa a partir da capoeira desse a ele um modo de gingar no dia a dia, na rua, nos conflitos e, de um modo geral, na vida. O nosso narrador nos diz: “Então a atenção de capoeira era assim, do início no pé do berimbau, até o final da roda, tudo iria acontecer a qualquer minuto, e eu tinha de estar atento o tempo todo” (MANDINGO, 2018, p.64As). A atenção que a capoeira impõe, no entanto, é uma atenção que está na vida e no gingar pela cidade, como se percebe a partir de um diálogo entre o narrador desse conto e dos demais que compõem o livro. Dessa forma, o gingar da capoeira se coloca como uma filosofia, uma lógica e uma corporeidade.

Nos alongamos, começamos a gingar lentamente. Meu brinquedo era tornar consciente cada mínimo movimento, as menores flexões do corpo, os músculos se estirando e contraindo. Um berimbau tocava um lamento. Desci na negativa, movimento de resistência, contraindo os músculos na medida necessária para desviar dos golpes possíveis. Então a força, para subir do chão, retornar pra ginga, descer de novo, treinando repetidas vezes da mesma forma, sem deixar, no entanto, nada mecânico, percebendo tudo, atento pra qualquer reação, pronto pra sair, escapar, mudar tudo a qualquer momento e atacar, quando houvesse espaço. [...] A Capoeira é dialética em seu fundamento. [...] Mãe que diz sobre o Candomblé que o que se aprende no terreiro serve para qualquer situação no mundão, mas que nem tudo que serve no mundão serve pra dentro do terreiro [...] (MANDINGO, 2018, p.71-72).

A passagem selecionada nos mostra que nesse jogo de corpo há um entrelugar entre a consciência e a inconsciência, o sentir e o racionalizar. Há um jogo de experimentação, sem que isso signifique a liberdade absoluta, pois é preciso estar atento, mas não de modo que isso gere fixidez. É preciso estar leve e, ao mesmo tempo, impor resistência. Há uma repetição do movimento, mas não de modo a fazer com que os gestos se tornem mecânicos. No conto, a capoeira vai se apresentando emaranhada com a vida e o jogar não se dá apenas nas rodas físicas, mas simbólicas e nos desafios cotidianos vividos na cidade. Nessa medida, as narrativas de Mandingo (2018) nos colocam diante de uma estética da ginga que fala muito mais sobre potência de vida e inventividade do que sobre morte.

Pensando essa estética da vida, somos levados a outra obra de Mandingo: *Muito como um Rei* (MANDINGO, 2015). O livro é composto por sete contos ambientados em uma Salvador de uma juventude livre nas deambulações de seus narradores e personagens por

espaços excêntricos (no sentido de exteriores ao centro), como Caminho de Areia, Massaranduba, Lobato, Cantagalo e Ribeira, além do Dois de Julho e o Pelourinho, mas com outra conformação que não a apresentada turisticamente sobre a cidade de Salvador, assim como ocorre em *Salvador negro rancor* (MANDINGO, 2018). Gírias, sons, rodas de capoeira e outras espacialidades e vivências vão se revelando nas narrativas que nos levam a “espaços da cidade de Salvador que não são tão visíveis do ponto de vista da orla que é frequentada por turistas e pela classe média” (CRUZ, 2017).

Nessas narrativas, para além de dor, miséria, falta de horizonte e agressão policial, normalmente esperadas em uma produção dita “literatura periférica”, revelam-se as memórias de uma dada infância na qual havia chão de cimento vermelho, “touca de meia-calça na cabeça de todas as mulheres, que não tiravam pra nada”, filhos de mulheres e homens cachaceiros, tubaina, festas de debutantes de “boa família” no Clube Itapagipe e outras espacialidades que não as centrais, como alguns bairros periféricos de Salvador.

Nas produções de Mandingo, as retomadas memorialísticas advêm, sobretudo, a partir de fatos da infância que são ambientados em uma Salvador de um outro período, sobretudo entre as décadas de 1980 e 1990. Tais narrativas desenvolvem-se, em especial, a partir do gênero conto e, apesar de tal gênero se fazer presente em vários momentos da história da literatura nacional, hoje, ele passa a ter uma roupagem muito específica e característica de seu tempo. Nessas narrativas, o retrato pintado do final do século XX e início do século XXI apresenta o homem com suas limitações e apreensões em suas lutas diárias, destacando, até mesmo, suas pequenas vitórias diante de uma sociedade esmagadora (ARRUDA, 2012). Como assevera Ângela Maria Arruda (2012, p. 225), “não há mais uma preocupação como tinha o humanismo liberal, com grandes feitos e soluções. Hoje, o conto está centralizado nos pequenos (ou grandes) problemas individuais, que nem sempre têm soluções, como são também na realidade”. As narrativas de Mandingo projetam-se a partir desse cenário na medida em que, ainda que apresentem em seu bojo problemas mais amplos, como a violência policial e as consequências de uma modernização do espaço urbano, há um destaque dado aos fatos tidos como menores que levam a pensar contextos aparentemente mais íntimos, como ocorre no conto *Infante Juvenil IV* (MANDINGO, 2015) no qual é narrada a prática de se jogar futebol de botão, mas isso se coloca como ensejo para se pensar temas múltiplos, como as práticas de sociabilidade de um dado período.

Nas narrativas de Mandingo há a presença de um memorialismo recorrente que abarca tanto memórias individuais quanto coletivas. Nesse sentido, Jaime Ginzburg (2012) identifica entre tópicos constantes e interesses recorrentes da literatura contemporânea a redefinição entre o público e a vida privada. Assim, temas normalmente tidos como intimistas ou universais, como o sofrimento amoroso, são tratados a partir de uma perspectiva inscrita na história com foco nos conflitos e posições que se apresentam no contexto social (GINSBURG, 2012). Essas memórias que se cruzam nas narrativas de Mandingo surgem a partir da representação de espaços da cidade de Salvador que se revelam em sua produção literária. Uma leitura pouco cuidadosa da obra poderia supor que uma escrita periférica colocaria em cena uma periferia marcada por dor, miserabilidade e violência. Os críticos da literatura brasileira contemporânea, tais como Schollhamer e Beatriz Rezende, têm sinalizado que tais narrativas são essencialmente urbanas e, falar da cidade de hoje é falar, majoritariamente, sobre as violências dos espaços urbanos. Relaciona-se a isso o fato de que, a partir do espaço de onde surge uma literatura dita periférica ou marginal, surgem certos estereótipos de que a escrita contemporânea que emerge desses espaços daria a ver quase que absolutamente ou em demasia cenas de violência. Nesse ponto, a ideia seria de que, nas narrativas de Mandingo, pelas suas experiências “de dentro” de um dado Pelourinho, por exemplo, as imagens de violência seriam as mais marcantes ou presentes. Uma leitura apressada poderia supor isso ao retirar a seguinte passagem do conto *Infanto Juvenil V*:

O Olodum dignificava o brega, dava uma direção ao mangue, era o que eu sentia. O cotidiano era sempre um inferno de violência e sexo e sangue quente escorrendo entre as pedras e mau cheiro de merda e urina. Fumaça de lixo queimando dentro das carcaças dos casarões em ruínas, barulhos de bolas de sinuca batendo, cachaça sendo jogada na rua pro santo. Bitelo foi morto pelo melhor amigo com golpes de faca de cozinha na hora de dividir um roubo, Dico foi preso com maconha na subida do São Miguel e apanhou tanto que teve o baço estourado por um pisão de coturno, Clarinda perdeu um dedo na briga com Lídia Brondi, a travesti, que tava pegando o marido dela... vixe... Dois-Mundo bateu em dois polícia que tava marregando a mesa de bicho dele e andava meio sumido da área”. (MANDINGO, 2015, p. 82-83).

De fato, nas narrativas de Mandingo não existe um mascaramento da realidade hostil que pode se apresentar no espaço urbano, sobretudo para o sujeito em condições periféricas, como na passagem em que aparece a seguinte reflexão: “Às vezes sua mãe é somente aquele corpo arrastado no asfalto, pendendo dos fundos de uma viatura. (MANDINGO, 2015, p. 25)”, a qual faz alusão à situação de Cláudia Silva Ferreira, moradora do Morro da Congonha, Rio de Janeiro, que foi vítima de uma bala perdida e arrastada por uma viatura da polícia militar por

350 metros em 2014. Há que se perceber que as narrativas nos oferecem mais do que isso, dando a ver memórias de infâncias, espaços e sociabilidades desses locais marginalizados pelo poder público. Não se quer com isso obliterar a relevância dessas escritas como possibilidades de denúncia pela via ficcional, mas sinalizar a existência de algo que está para além disso.

A partir dessas projeções se revelam outras imagens da cidade com suas mazelas, exclusões e com as marcas da violência a partir de outro prisma, além de outras lógicas de experimentação estética e artística do urbano, e é nesse cenário que figura a produção de Fábio Mandingo.

Em *Muito como um rei* (MANDINGO, 2015), as memórias de seus narradores, e talvez até dos leitores que, de algum modo, dialoguem com aquelas espacialidades ou experiências, emergem a partir dos espaços urbanos. Sendo assim, as memórias vão sendo (re) criadas ao longo de toda a leitura do livro: há a brincadeira de jogar futebol de botão, as castanhas assando no quintal, a única casa com televisão na qual todos os meninos se amontoavam para ver filmes, o Clube Itapagipe e os namoros escondidos.

No conto *Infanto Juvenil IV*, a narrativa reitera a frase “A janela ficava aberta, podia dormir aberta nessa época...nessa época” (MANDINGO, 2015, p. 53). Aqui, já há uma quebra do esperado: não apenas o discurso de uma dada elite ou da classe média evoca um passado seguro e no qual não havia a violência da contemporaneidade, o discurso periférico também relembra um período marcado por menor violência, ou também marcado pela inocência infantil que não atentava para a realidade em que se vivia.

Além disso, para além de cenas do espaço físico das ruas como espaço de memórias negativas ou de marginalidade política, econômica e social, há a experiência da rua como o espaço da formação de corpos, como espaços de construção de memórias da infância. Nesse aspecto, é possível citar duas passagens. Em *Infanto Juvenil III*, narrando as descobertas do amor na juventude, Mandingo (2015, p.11) atravessa as experiências da infância com a seguinte imagem do urbano: “À noite a rua era escura, os cheiros de sabonete se misturavam ao cheiro das águas da enchente ainda secando em poças, depois da última chuva que deixara a todos ilhados em suas casas. A rua era por não haver postes de iluminação”. Dessa forma, intercalando condições sociais ao contexto citadino e às vivências infantis, Mandingo não mascara espacialidades degradantes, mas olha a cidade com afeto que não exclui a visibilidade daqueles contextos, mas representa a periferia como local onde emergem outros discursos, vivências e

memórias. Neste mesmo conto, aparece: “Calados vendo o pôr-do-sol, em cima da laje de Tiago. A tarde toda jogando bola no asfalto esburacado. Esticavam a hora do banho examinando as pernas, ferida por ferida, dedo por dedo: o que era de cascão seco que podia ser tirado e o que era de unha tirada que tava renascendo” (MANDINGO, 2015, p.9). Assim, atreladas às memórias subjetivas desse narrador que conta da infância vão se desenhando memórias de espaços urbanos outros que não apenas o centro da cidade de Salvador, mas também o subúrbio e a cidade baixa com suas lógicas de sociabilidade e conformações físicas de um dado período.

4 CIDADE E ARTE: POLÍTICAS DA OCUPAÇÃO



Imagens do livro *Salvador em suspensão* (TERÇA-NADA, 2021, p. 25)

Em um 7 de setembro de barbárie, em pleno século XXI (2021), vi da minha janela os carros se avolumando na extensão da minha rua, em um bairro na proximidade da Barra, para que os seus condutores e passageiros pudessem se aglomerar em uma das zonas mais caras da orla marítima de Salvador. Em um curto trecho Barra-Ondina, circuito tradicional de um Carnaval com marcas claras de segregacionismo, essas pessoas se avolumavam com discursos retrógrados e aparentemente saídos dos redutos da Idade Média ou dos quartéis da Ditadura Militar, tais como aqueles em defesa do voto impresso para as eleições de 2022, em oposição à vacina contra a Covid 19 e em defesa do fechamento do Supremo Tribunal Federal e do impeachment de alguns dos seus Ministros, como Alexandre de Moraes e Luís Roberto Barroso.

De alguma forma, como uma espécie de trilha sonora, ressoavam em meus ouvidos os versos “aqui é o fim do mundo...”, da música “Marginália II”, de Gilberto Gil e Torquato Neto datada de 1968. Ao longo da canção é possível se deparar com os seguintes versos:

Eu, brasileiro, confesso
 Minha culpa, meu pecado
 Meu sonho desesperado
 Meu bem guardado segredo
 Minha aflição

Eu, brasileiro, confesso
 Minha culpa, meu degredo
 Pão seco de cada dia
 Tropical melancolia
 Negra solidão

Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo [...]

A música de Gilberto Gil e Torquato Neto nos colocam diante de um Brasil que convivia com a repressão da Ditadura Militar, o sentimento de medo pela morte à espreita e, sobretudo, com uma aparente falta de esperança. Há na canção uma quebra de imagem romantizada de um país que não cabe mais. Um país da precariedade, da fome, da miséria, “do pão seco de cada dia” e, em especial, de uma mediocridade que se aproxima de uma crônica do tempo presente. “Marginália II” ressoa em meus ouvidos como uma espécie de grito que ecoa, talvez como um chamamento ou como registro mesmo de um tempo que parece ser retomado. É um pouco como aquilo que experimentado no documentário “AmarElo – É tudo pra ontem”¹³, do rapper brasileiro Emicida, em que paralelos entre passado e presente não são apenas traçados, construídos, mas fluidos e indissociáveis.

Como em uma espécie de pontos do espiral que se tocam, em poema do segundo semestre de 2021, quando o Brasil já amargava a marca de mais de 600.000 (seiscentos mil) mortos pela COVID-19, o jovem poeta baiano, Tiago Correia, nos coloca diante de versos símbolos de uma desolação e de um cenário de semelhante melancolia ao que vemos na música de Gil e Torquato Neto:

o sentimento do meu país
 é um não quero sentir

é um não quero abrir as janelas
 e olhar que lá embaixo
 abaixo do seu umbigo

um corpo
 por cima de outro corpo
 que está por cima
 de outros corpos...

sente dor
 o sentimento do mundo

¹³ O documentário disponível na Netflix desde 2020 resgata a história da cultura e dos movimentos negros no Brasil nos últimos cem anos e nos leva a refletir sobre o próprio processo de construção de visibilidades e invisibilidades no processo de construção da cultura nacional. Para tanto, a partir de um ditado iorubá que diz: “Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje”, estabelece o diálogo entre temporalidades aparentemente distintas, o passado e o presente.

Em alguma medida, os versos nos colocam em diálogo com o “Sentimento do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, e as sensações de limitação e impotência experimentados por um eu lírico diante da percepção de ter “apenas duas mãos/ e o sentimento do mundo” e “esse amanhecer mais noite que a noite” (ANDRADE, 2010, p.83). O poema de Drummond foi escrito e publicado em livro homônimo em um Brasil que vivia o Estado Novo de Vargas que em muito se relacionava com o exacerbamento de um Nacionalismo, o revanchismo oriundo da Primeira Guerra Mundial e a ascensão e franca expansão do Nazismo e do Fascismo na Europa. No poema de Tiago Correia, os versos nos trazem o tom da testemunha (AGAMBEN, 2008), do sobrevivente de uma tragédia que é biológica, ideológica e artística em pleno século XXI.

Em versos de março de 2020, início do cenário pandêmico que se agravaria em solos brasileiros, Tiago Correia já nos pintava uma paisagem de desolação, mas os versos talvez também nos apontem algum espaço de sobrevivência pela via estética, vejamos:

é triste procurar o sol e encontrar ruas vazias, desertas.
os pombos caminhando sem correr perigo.
porque hoje são os homens que estão sendo espantados da terra.
portanto, os pombos passeiam
de mãos dadas com a liberdade.
entram em igreja e reparam que vai rezar a missa
porque o padre
e as freiras que cuidavam da imagem do santo batista que fica no altar,
estão recolhidas
esperando a curva mais famosa do mundo
achatar.
existe, hoje, a solidão e aflição de morrer pelo invisível
sem poder ter a bênção da igreja católica.
o invisível
tornou dois pulmões insuficientes para manter a vida, os planos, a reunião às
oito da manhã no trade center em nova york.
tudo está desmoronando aqui dentro
e lá fora.
enquanto isso a terceira margem se mantém intacta
e não se furtará.
nem depois quando o último pau-de-arara
também levar o último dos poetas à cripta.
dói em mim a especulação
mas arde mais a certeza
de quem já não viu o abraço de todas as madrugadas
ser levado pelo caminhão do exército
como noticiou william bonner,
hoje, mais cabisbaixo que ontem.
no tempo em que desaparecemos
os vaga-lumes começam a ressurgir e reacender a esperança.
brilham em lugares desconhecidos para eles,
por exemplo, nos pneus esquecidos, na chaminé fria da fábrica,

na garrafa de água mineral,
entre os sacos plásticos abandonados pelas ruas
ou em bueiros, em pracinhas solitárias,
marquises de prédios.
há quanto tempo os vaga-lumes voltaram, não sei dizer, talvez, eles estiveram
sempre aqui.

O poema-crônica nos revela o cenário de medo e desolação na medida em que captura cenas que marcaram aquele primeiro mês do *lockdown* no Brasil. Há referência aos sentimentos de “solidão e aflição de morrer pelo invisível”, na mesma medida em que se revelam imagens icônicas do momento, como as ruas vazias, desertas, e as curvas de contaminação e morte que eram noticiadas dando conta do agravamento da pandemia. Em várias cidades, como Salvador, as pessoas tiveram de se fechar em suas casas e as notícias sobre os internamentos, as mortes e negacionismos se avolumavam, fazendo crescer o medo do desconhecido e do isolamento. Observo, no entanto, que, muito embora o tom central seja de pesar e desolação, há uma espécie de esperança que flameja sobretudo em uma referência aos vaga-lumes e sua sobrevivência (DIDI-HUBERMAN, 2011). São eles que “(...) começam a ressurgir e reacender a esperança” e brilham em lugares antes por eles desconhecidos, pois habitados pelos humanos que, naquele momento, esvaziavam os espaços, em especial os públicos e urbanos. Na cena do abandono das ruas, a voz poética nos fala de objetos deixados pelas ruas e pracinhas solitárias, e é nessa cena de aparente melancolia que ela nos diz: “há quanto tempo os vaga-lumes voltaram, não sei dizer, talvez, eles estiveram sempre aqui”.

Talvez seja cedo para catalogar as experiências de escrita nesse contexto pandêmico (o que não seria o objetivo dessa pesquisa), mas trago para a reflexão algumas formas de experimentação de escrita que reverberaram nesse cenário como forma de permanecer, ocupar. Trago a ideia de ocupação já no intuito mesmo de pensar como os artistas que hoje assumem a postura política de permanecer e pulsar vida em um contexto em que a morte está à espreita já agiam assim em momentos outros de semelhante opressão. Nesse sentido, vou pensando aqui a imagem de uma cidade que é insurgente, divergente, complexa, assim como os artistas que performam nela e sobre ela.

Nesse capítulo, tentarei adentrar mais profundamente nas imbricações políticas das minhas escolhas (teóricas, artísticas, lexicais...), bem como nas implicações e atravessamentos políticos que permeiam as produções estéticas que vão compondo essa pesquisa.

As imagens que abrem esse capítulo podiam nos remeter a uma espécie de solidão imposta pelo isolamento social que se colocou como uma exigência ao mundo, e a Salvador,

com a chegada da Pandemia da Covid-19. De repente, o mundo aparentemente parou. As pessoas, de modo geral, e sobretudo as que puderam, abandonaram os espaços públicos e, na tentativa de salvar vidas, se afastaram das aglomerações das ruas e vielas para o reduto da casa, com suas máscaras e produtos de uma higiene que aparentemente nunca se teve. Mais do que nunca, a percepção de que as escolhas individuais e coletivas se imbricam de forma constante e indissociável foi se agigantando aos olhos de quem se dispôs a ver. O vírus pedia afastamento e resiliência em nome da garantia da vida, enquanto, às voltas, os serviços de saúde e os cientistas buscavam respostas e vacinas.

Faço esse percurso pelo tempo de agora porque essa pesquisa, ainda que deambule entre produções do passado e, talvez em alguma medida aponte para algo do futuro, se localiza em um presente e é nesse presente que opto por passear. Os movimentos vão agora no sentido de pensar essas produções que se fizeram nesse contexto pandêmico e que forjaram formas outras de estar na cidade ou materializá-la em suas produções, não no sentido de pensar um ineditismo ou novidades, mas porque essas produções me colocaram diante de algo que o vírus talvez tenha me ajudado a perceber como alguma coisa que já lhe era muito anterior. Os autores e produções sobre os quais me debruço talvez se assemelhem ao vírus na medida em que buscam nas ruas as coletividades, contaminam as aglomerações, se infectam e proliferam pelo contato.

Estabeleço essa espécie de relação entre o vírus e a produção artístico-literária que ocupa essa pesquisa não no sentido de aproximá-la de uma política de morte, mas sim de entendê-la como algo que, de modo, por vezes, quase que imperceptível, infecta e ocupa estética e politicamente espaços e campos. Convido o leitor a um mergulho mais denso nessa discussão sobre uma ideia de ocupação como uma política do sim e da vida. Trata-se de uma espécie de escolha por artistas que muito antes da pandemia já assumem um corpo a corpo com o contemporâneo, com o político e com uma estética da ocupação sobre a qual começo a esboçar algumas reflexões.

Sigo nessa reflexão pelo livro digital *Salvador em suspensão* (TERÇA-NADA, 2021), de onde foram extraídas as duas imagens que iniciam esse capítulo. A obra de Marcelo Terça-Nada brinca com a palavra suspensão na medida em que coloca em cena uma Salvador capturada como que pelas alturas, uma vez que as fotografias poéticas que compõem a produção têm como plano central grandes monumentos, prédios, e suas fachadas, na mesma medida em

que coloca em cena uma cidade silenciosa e os espaços em suspensão em razão da quarentena que se impôs à cidade em 2020.

O fotolivro digital é constituído por narrativas fotográficas e por textos da curadora Alejandra Muñoz, do professor Washington Drummond, da artista e pesquisadora Lia Krucken, da professora Lúcia Castello Branco e do próprio Marcelo Terça-Nada. Em texto intitulado “Proliferação e Persistência”, Alejandra Muñoz (TERÇA-NADA, 2021, p. 86) faz um paralelo entre as viagens espaciais e a busca por vida fora da terra com o cenário pandêmico: “O vazio soteropolitano é assustador. O vazio marciano parece promissor. As engenhocas da alta tecnologia buscam vida em outro planeta, enquanto no nosso, a vida foi abruptamente interrompida por um vírus microscópico e invisível”. Apesar do aparente vazio e da possível interrupção da vida, no entanto, as imagens que compõem o livro nos falam de restos, de sobras, daquilo que permanece apesar de. Trata-se de registros poéticos não da falta, mas da presença.

Há, desde as ruas quase que completamente desertas, salvo pelos cachorros que fazem companhia ao monumento do Caboclo do Campo Grande, aos casarões em total abandono e tomados pela vegetação que cresce por entre as frestas, telhados e dobras. É nesse sentido que Marcelo Terça-Nada e Lia Krucken (TERÇA-NADA, 2021, p. 107) nos dizem:

Para além de ruínas, quais presenças podemos encontrar nesse vazio? Plantas e árvores crescem nos telhados, algumas vezes criando novas arquiteturas e geografias. Fachadas-jardim. Estátuas, monumentos e árvores centenárias permanecem velando o espaço público. Vestígios contam de pessoas que estiveram por ali num momento anterior. Escritas da/na cidade.

Há, nas cenas, apesar de um silêncio que quase que se escuta, uma presença que se corporifica, seja como memória ou vestígio, na porta barroca que se encontra fechada do Museu de Arte da Bahia, no Elevador Lacerda sem funcionamento ou no risco da pichação que marca um dos muros do centro da cidade.



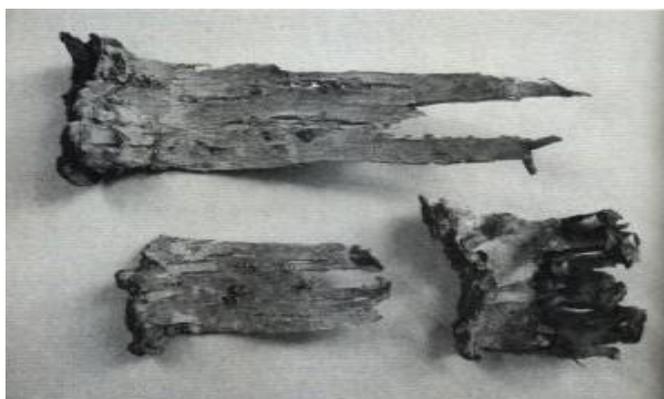
Imagens do livro *Salvador em suspensão* (TERÇA-NADA, 2021)

As imagens capturadas nas raras saídas de bicicleta se colocam como testemunha e registro de um momento singular. Elas corporificam as presenças e ausências e constroem uma narrativa em que temporalidades parecem se misturar em nossas memórias: os espaços superlotados, o bater de ombros, o vai e vem do Elevador, em oposição ao silêncio terrificante do isolamento.

Nas primeiras saídas, me deparei com uma cidade silenciosa, com praticamente ninguém circulando e quase nenhum carro nas ruas. Estar no espaço público gerava um certo desconforto. Cada vez que saía de casa, tinha a sensação de presenciar uma cidade rara. Ao longo das semanas, comecei a pensar **quais imagens só existiriam na quarentena**, ou quais imagens poderiam guardar a memória daquele período. Me deparava com imagens oníricas de uma paisagem urbana que, acostumada à números, à presença de pessoas, estando muito vazia, parecia um sonho, um filme de alguma outra época ou uma cena de conto fantástico (TERÇA-NADA, 2021, p. 105, grifo nosso)

As imagens que se sucedem ao longo do livro digital vão nos dando uma dimensão de vozes e silêncios. Na medida em que o próprio autor nos diz questionar “quais imagens só existiriam na quarentena”, também nós nos vemos como viajantes e construtores dessas imagens-narrativas e, na aparente imobilidade dos nossos lares, experimentamos uma relação outra com a cidade a partir dessas fotografias. Em alguma medida, retomo aqui o ensaio *Cascas*, do Didi-Huberman (2017), e o modo como esse texto produz uma espécie de trânsito ou deriva entre a narrativa literária e a conceituação filosófica. Com uma dicção ensaística, Didi-Huberman (2017) convida o leitor, em uma primeira pessoa, a um passeio pelo campo de Auschwitz-Birkenau e mais do que o relato dessa experiência, constrói imagens e/ou reflete sobre elas a partir de registros fotográficos.

Em *Cascas* (DIDI-HUBERMARN, 2017), talvez de modo muito semelhante ao que experimentamos em *Salvador em suspensão* (TERÇA-NADA, 2021), participamos de um movimento reflexivo do nosso autor-ensaísta que nos convida a pensar sua experiência em um espaço de barbárie. Nas duas obras que aqui coloco em diálogo, os tons cinzentos ou a concretude das construções, sobretudo as mais antigas, formam cenários de solidude e silêncio a partir de imagens que são de uma mudez quase que absoluta e ensurdecadora, mas cujos sentidos vão se delineando pelas palavras que a elas se ligam ou a partir da própria curadoria de sua exposição no objeto livro.



(DIDI-HUBERMAN, 2017)

O livro-ensaio do Didi-Huberman (2017) tem como mote a ida do autor ao campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, na Polônia, mas, em especial, é do gesto de arrancar e dispor cascas (imagem acima) de uma árvore desse lugar de cultura e barbárie que se instaura uma reflexão subjetiva e coletiva sobre a imagem que se faz silêncio, mas também grito. A discussão filosófica se encaminha no sentido de propor uma reflexão a partir de

questionamentos sobre a memória e o potencial subversivo das imagens. A partir das imagens partimos para uma reflexão sobre o que está por baixo das cascas e na vertigem da memória, o que se esconde e o que se manifesta na superfície, bem como o que restou do espaço da barbárie.

Em *Salvador em suspensão*, nos deparamos com monumentos em ruínas como que em uma cena de guerra, mas que é anterior ao próprio vírus. A quarentena, aparentemente, apenas desnudou uma espécie de confronto pré-existente a partir da ausência dos movimentos pelos transeuntes. Talvez seja por esse motivo que Drummond (TERÇA-NADA, 2011, p. 91) afirme:

Salvador sempre me pareceu uma cidade bombardeada. Com tanto esmero que passei a imaginar que a sua forma estava diretamente submetida a essa espécie de urbanismo metucioso, exercido pelas autoridades que a geriram. A destruição organizada, burocrática — municipal e estadual — que “transforma a paisagem em ruínas”. Quando vi pela primeira vez as imagens fotográficas de Marcelo Terça-Nada, fui tomado de novo por essa ideia de uma cidade bombardeada. Produzidas entre maio e novembro de 2020, revelam uma cidade vazia, abandonada, agora sob o estado de sítio viral, quando uma pandemia fez com que nos recolhêssemos, deixando ruas e praças desérticas. Nesse sentido, considero que o conjunto das imagens resulta do esforço de um correspondente fotográfico de guerra. Sob o bombardeio viral e extraordinário, as imagens se aproximam, desvelam ao olhar os surtos heterológicos, antes secretos e invisíveis aos que só se atêm aos imperativos do novo e da perfeição técnica. À violência cotidiana das intervenções e abandonos sucessivos soma-se a invasão, ainda mais agressiva e violenta, do vírus, deixando visíveis as forças heterológicas que, em silêncio, habitam a cidade.

A “destruição organizada” dessa “cidade bombardeada” a partir do esforço de registro desse “correspondente fotográfico de guerra” nos leva a experimentar a possibilidade de ver “as forças heterológicas que [...] habitam a cidade” seja por meios das intervenções que valorizam o novo e o progresso ou nos abandonos recorrentes.

Em alguma medida, pelo tom de suas falas, Terça-Nada (2021) e Didi-Huberman (2017) se encontram em um semelhante estado de espanto pelas imagens que se constroem a partir do caos.

Cheguei ao complexo de Auschwitz–Birkenau num domingo de manhã, bem cedo. As catracas metálicas, idênticas às do metrô, ainda estavam abertas. Transpus a porta do antigo inferno, tão calmo e silencioso nessa manhã de domingo. Subi à guarita principal. Fotografei a janela que dá para a rampa de triagem. Meu amigo Henri que me acompanhava me contou ter me ouvido dizer: Isso é inimaginável. Foi o que eu disse, claro, como todo mundo. Mas, se devo continuar a escrever, ajustar o foco, fotografar, **montar minhas imagens** e pensar isso tudo, é precisamente para tornar uma frase desse tipo incompleta. Cumpriria dizer: **Isto é inimaginável, logo devo imaginá-lo apesar de tudo** [...] (grifo nosso)

O espanto, o inimaginável, o inaudível aparecem como marcas das duas produções e quase que vejo uma espécie de troca de cartas-imagens entre esses dois contemporâneos que nos levam a pensar a barbárie e a produção de imagens, não a sua mera captura como algo estático a ser apreendido.

O próprio movimento da câmera que cria-captura aquilo que não visto ou que resta como vestígio já nos sugere uma espécie de movimento fantasmagórico em que o fotógrafo nos convida a um passeio pelos espaços, físicos e da memória, inabitados ou nos quais não deveríamos estar. Somos convidados a uma espécie de invasão, sendo nós mesmos invadidos pela potência desses trânsitos e espaços e cenas aparentemente inimagináveis.

Muito embora o contexto pandêmico tenha se apresentado no início desse capítulo como aparente mote da discussão, o que se vai delineando aqui é uma reflexão mais ampla no sentido de pensar sobre o modo mesmo como a cena contemporânea da arte, e aqui se inclui a literatura, tem performado de modo a refletir o político do estético a partir de uma lógica mesma de uma estética da ocupação, uma vez sendo o campo da arte via possível de devolução do público ao espaço público. Os autores que vão dando forma a essa investigação nos colocam diante de uma estética da ocupação que de constitui antes mesmo do cenário de aparente desolação em razão da pandemia. Essa produção estética e filosófica não se restringe ou se inaugura no tempo presente. Levanto aqui a hipótese de que estamos tratando de modos de sobrevivência e testemunho que não se materializam no contexto pandêmico, mas que se estruturam em razão de uma experiência de vida, de circulação na cidade de quase barbárie e da necessidade de reivindicar e assegurar a vida.

Nas rodas e discussões em que se materializa um discurso superficial, mas não menos perigoso, sobre arte e cultura, é comum o questionamento sobre para que arte em tempo de barbárie. Os artistas que constituem essa pesquisa, em alguma medida, nos levam a refletir o modo como a literatura e a arte de nosso tempo representam via de (re) construção ou problematização de imaginários outros. Para além de uma lógica da representação em seu viés mimético, a arte contemporânea reconhece o político do estético, e, no campo literário, reflete sobre os riscos de uma história única (CHIMAMANDA,2019).

Se as estéticas anteriores, e nesse ponto posso destacar as produções românticas, realistas e modernistas dos séculos XIX e XX, forjaram o imaginário que se perpetua de modo sólido e resistente sobre identidade nacional, espaço urbano, povos originários e cultura e arte

brasileira, os artistas contemporâneos parecem ser aqueles que, a partir de uma compreensão da arte como poderosa via de materialização de discursos e imaginários, borram as concepções mais tradicionais e experimentam fricções com um tempo presente e narrativas outras.

É ainda nesse sentido que podemos pensar tais produções como um convite a uma reflexão mais profunda sobre o contemporâneo e o “fim das grandes narrativas” (LYOTARD, 1993). Em alguma medida, algumas das produções que aqui vão se apresentando, tanto as artísticas e literárias como as da crítica, vão se constituindo enquanto construção discursiva daquilo que não lido ou como espaço de questionamento das “metanarrativas” (LYOTARD, 1993), razão pela qual retomo o texto do Didi-Huberman (2017).

Coloquei três pedacinhos de casca de árvore sobre uma folha de papel. Olhei. **Olhei, julgando que o olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito.** Olhei as três lascas como uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou talvez, como o início de uma carta a ser escrita, mas para quem? Percebo que as dispus sobre o papel branco involuntariamente na mesma direção que segue minha língua escrita: toda carta começa à esquerda, ali onde enfiei minhas unhas no tronco da árvore para arrancar a casca. Três lascas de tempo. Meu próprio tempo em lascas: um pedaço de memória, essa coisa não escrita que tento ler; um pedaço de presente, aqui sob meus olhos, sobre a página branca, um pedaço de desejo, a carta a ser escrita, mas para quem?

Lyotard (1993) denomina de pós-modernidade a era em que se esvaziou a fé nas grandes metanarrativas totalizantes a partir de uma desilusão diante dessas fabulações grandiosas, como “razão”, “verdade” e “progresso”, e em que ascendeu a valorização das pequenas narrativas, como a vida ordinária dos marginalizados. Na pós-modernidade, o mito de uma narrativa única que fosse capaz de tudo explicar sobre o homem e o mundo não tem sido apenas questionado, mas desconstruído.

Hoje, não mais há uma grande narrativa capaz de ordenar uma única visão de mundo ou oferecer regras universais para a humanidade. Lyotard (1993) defende esse momento como “o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX”. É nesse sentido que se defende que a soberania das pequenas narrativas permitiria escapar à crise da deslegitimação, uma vez que estas não têm valor de legitimação (LYOTARD, 1993). O exercício seria o de ouvir todas as narrativas: das minorias, das identidades pós-coloniais e dos refugiados, por exemplo.

Hoje já se interroga se não vivemos uma excessiva relativização de tudo, se não é preciso reorganizarmos algumas narrativas, encontrarmos alguns pontos de contato entre as histórias mesmo que elas sejam diversas. Como viver junto? como formar comunidade e manter ainda

assim a condição de sujeito? A partir daqui podemos pensar e refletir a ascensão das pequenas narrativas, narrativas que deixam de estar fundadas em certezas ontológicas prévias.

4.1 OCUPAR COM ARTE A CIDADE

Esse mergulho mais profundo na reflexão do Lyotard (1993) não se dá de maneira gratuita. As produções que vão construindo essa tessitura, em alguma medida, são convidadas para essa escrita-trânsito, ou a ela se impõe, exatamente por se constituírem não apenas como pequenas narrativas, mas produções artísticas e literárias que perfuram as grandes narrativas tradicionais que se constituíram sobre a ideia de Brasil e identidade nacional, tal como as ideias de mestiçagem, cordialidade e sincretismo, por exemplo. Em alguma medida, tais produções colocam em xeque essas narrativas que por muito tempo têm forjado uma homogeneidade e se constituído como discurso único para se colocar enquanto possibilidades outras de discursos, disruptivos, a contrapelo, não lineares, periféricos e não homogeneizantes.

Nesse momento, trago para a discussão o livro *Pensamentos supérfluos: coisas que desaprendi com o mundo*, primeiro livro de Evanilton Gonçalves. Publicado pela ParaLeLo 13S em 2017, o livro compreende a primeira empreitada do autor no mercado editorial. Chama atenção o estilo desse jovem autor baiano que, sendo formado em letras, ensaia uma dicção literária inicialmente no universo dos *blogs* e, em seguida, publica seus escritos no formato do livro impresso. Falar de um gênero específico para esses textos não é fácil, afinal, tratam-se de contos, microcontos, aforismas ou prosa poética? Também há muitos diálogos intertextuais implícitos ou explícitos a serem desvendados pelo leitor, pois o texto é montado com referências a Fernando Pessoa, Mario Benedetti, Jorge Luís Borges, Machado de Assis, Milton Hatoum e tantos outros.

O livro se estrutura por meio de duas partes: a primeira com 50 *pensamentos supérfluos* e a segunda denominada *Coisas que desaprendi com o mundo*. Na primeira parte, somos apresentados a cinquenta desses pensamentos cuja superficialidade aparece apenas como título provocativo. Cada um desses textos nos coloca diante de inquietações que passeiam das questões existenciais da condição humana às reflexões contemporâneas dos sujeitos coletivos, como nos indica o pensamento supérfluo nº 23: “Enquanto assimilarmos apenas signos vazios, seremos tão somente corpos ociosos, vagando pela opulência do mundo” (GONÇALVES, 2017,

p. 51). A segunda parte, por sua vez, *Coisas que desaprendi com o mundo*, apresenta pequenos contos ou microcontos que também colocam em cena um certo gingar entre o urbano e as formas literárias.

Meu interesse maior pelo livro reside aí: na maneira pela qual o jovem escritor forja uma certa imagem de Salvador, cidade em que vive. Os textos, sobretudo os da primeira parte, surgem quase que como pequenas anotações que poderiam parecer rabiscadas em meio ao caos dos dias, quase que como vestígios de pensamentos que se avolumam em meio a dias caóticos. Nesse sentido, muito precisa é a afirmação do professor Antônio Marcos Pereira, que prefacia o livro, no sentido de pensar o livro como uma atualização do olhar baudelairiano que nos coloca diante de um sujeito “proletário, afrodescendente, periférico, grafiteiro, pegador de buzu, erudito das ruas, mestre da faculdade, esse haveria de ser um Outro Baudelaire. Que bom que seja assim”.

É a partir da percepção de que as narrativas nos colocam diante de um “Outro Baudelaire” que vamos percebendo uma certa narrativa outra sobre ou a partir da cidade. Nesse sentido, podemos trazer o texto *Insólito*:

Insólito

Uma sombra acompanha um homem que caminha com um livro na mão. Machado de Assis. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. No céu, nuvens de concreto quase tocam o chão. Clima abafado. Bebês, jovens, adultos e velhos reclamam do tempo. Camisetas, bermudas e vestidos de fino tecido passeiam pela cidade. É domingo. Tom cinza. O homem que caminha com um livro na mão. Anacrônico. Todos agora escrevem com o polegar. Viram páginas reluzentes com o indicador. Leem muito. Poucos. Os modos de agir são os mesmos, porém outros. A sombra veste terno. Um olhar arqueológico o dataria no século XIX. Com razão, talvez. O que ele faz aqui com dois séculos de diferença? Pouco importa. Ninguém vai enxergar mesmo um “defunto-autor”, caminhando pelo Centro da cidade e ler seu livro. Por isso mesmo, ninguém será capaz de avisá-lo de que o semáforo está aberto (e que o pedestre é um inconveniente sem igual). Vira outra página. E lá vai ele. Caminhando para sua segunda morte. (GONÇALVES, 2017, p. 90)

Em alguma medida, a narrativa constrói uma insólita experiência a partir de uma atualização da obra machadiana a partir da presença de uma espécie de Brás Cubas na contemporaneidade. Com períodos curtos, alguns formados por apenas uma palavra, esse conto ou microconto tensiona o lugar da leitura literária, sobretudo a partir do objeto livresco, assim como as visibilidades e invisibilidades de um urbano que nos engole, ou atropela.

As narrativas de *Pensamentos Supérfluos* nos levam a andar pelas ruas de Salvador. O ônibus pode ser considerado como uma espécie de laboratório social, pois é de dentro dele que, com ironia e crítica, o narrador nos apresenta uma espacialidade urbana e uma perspectiva particular da dinâmica do cenário soteropolitano. Assim, espreitando as esquinas e ocupando as praças, uma rotina inquietante de uma dada Salvador com suas desordens cotidianas vai se desvelando pela leitura. Tendo vivido em bairros como São Caetano e Liberdade, Evanilton Gonçalves convida o leitor a passear por uma cena periférica que revela a alteridade de uma cidade de cartão postal, subsumida na zona do centro cultural e econômico da cidade: “Perturbador e talvez humilhante foi descobrir que Salvador é flor com espinhos”.

Em *Pensamentos Supérfluos* (GONÇALVES, 2017), somos tomados por um fluxo de pensamentos e escritas que se atravessam e se entrecruzam como os próprios transeuntes da cidade, de maneira aparentemente desordenada, caótica e sem a plena possibilidade de uma categorização quanto ao gênero, por exemplo. Em *Salvador em suspensão* (TERÇA-NADA, 2021), experimentamos o contato com os restos, os rastros e as sobras. De algum modo, vou estabelecendo uma espécie de trânsito com o campo de concentração visitado por Didi-Huberman (2017), mas, assumindo essa dicção dialógica, e talvez a própria errância como proposta metodológica da pesquisa, encontro outras ruas, esquinas e vielas que se cruzam com o caminho que tomo ou construo. Nesse ponto, trago aqui o curta-documentário *Muros*, de Camele Queiroz e Fabrício Ramos. O curta estabelece uma espécie de diálogo entre o Brasil e a Palestina ao acompanhar o percurso do fotógrafo Rogério Ferrari por algumas comunidades periféricas de Salvador.



Imagem do curta *Muros*, de Camele Queiroz e Fabrício Ramos

Em *Muros*, experimentando novamente o diálogo com a construção imagética da fotografia, e aqui também do audiovisual, somos convidados a acompanhar o fotógrafo Rogério Ferrari no seu percurso pelos bairros de Amaralina e do Calabar, em Salvador. O fotógrafo conviveu e registrou o povo palestino em Gaza, na Cisjordânia, e nos campos de refugiados do Líbano e Jordânia.

No jogo entre as fotografias que vão compondo o curta e as imagens que vão sendo criadas na medida em que o fotógrafo caminha e dialoga com os moradores dos bairros, vamos tecendo com ele uma relação entre territórios distanciados espacialmente, oriente e ocidente, no entanto, ligados, em alguma medida, por uma proximidade social, política e arquitetônica. Nesse trânsito, vamos percebendo formas precárias de sobrevivência, ou o ataque aos direitos básicos, bem como os conflitos que se materializam em razão das disputas por espaços e narrativas. Em alguma medida, o percurso percorrido pelas câmeras (do fotógrafo e daquela que registra o seu movimento para o curta) coloca em evidência modos de vida e pequenas narrativas que, em um cenário maior de guerras e confrontos, não ganham visibilidade e eco. Nesse sentido, na mesma medida em que nos sensibilizamos por aqueles que ocupam os espaços das fronteiras de países em guerra e campos de refugiados, como na Palestina e no Líbano, reconhecemos os conflitos, refúgios e a existência de precariedades e potências em Salvador enquanto cidade marcada por disputas.

O curta se inicia com o trânsito pelo Calabar, bairro periférico de Salvador que, surgindo como invasão¹⁴, margeia e disputa espaço com bairros nobres da cidade, como a Graça, a Barra e o Jardim Apipema. Nesse território de disputa desde sua origem, marcado pelas narrativas que recaem sobre si da marginalidade e da violência, nos deparamos com um morador do bairro, Marcos, que cantava em alto e bom som alguma música expressivamente da cultura afro-brasileira. A cantoria tomava toda a rua, pois em muitas dessas espacialidades periféricas, a casa e a rua se misturam de maneira quase que orgânica. Ao se perceber fotografado, ele gritou: “Quem te deu autorização para me filmar?” e “Isso vai passar onde”? De alguma forma, ele não aceita ser contado pelo outro. Deseja contar a si. Não deseja se ver personagem auxiliar ou coadjuvante em narrativa na qual é inserido a partir do olhar do outro. Ele quer o protagonismo da autoria. Questionado se iria parar de cantar por ter sido interrompido, respondeu: “Que vou

¹⁴ O termo indica o modo mais utilizado na capital baiana para tratar dos bairros periféricos que não se originaram de maneira ordenada e com aval do poder público. Nesse sentido, deve ser entendido como sinônimo de favela ou comunidade.

parar nada. A cultura afro no Brasil se multiplica, apesar do preconceito”. Abrindo a porta da sua casa para o fotógrafo, Marcos, para além de um discurso de precariedade, falou sobre resistência ao conhecer o trabalho de Rogério Ferrari e os espaços de guerra por ele visitados. Fazendo referência a Ogum, senhor da guerra, falou de uma guerra dissimulada que atravessa os espaços periféricos de Salvador, sobretudo ao dizer: “Estamos refugiados dentro do nosso bairro”.

Ao longo do curta, expressiva é a cena de aparente silêncio em que Marcos lê as páginas de um livro do fotógrafo com imagens da Palestina, no entanto, todo esse silêncio é entrecortado pelos gritos, buzinas e demais sons que ocupam o espaço e que ecoam na e a partir da rua. Em um território como esse, não há “lá dentro”. Privado e público se misturam e, em alguma medida, os muros mais expressivos não são entre as casas que constituem o bairro, mas aqueles que se materializam por uma lógica de separação entre os territórios marginalizados e privilegiados. Nesse trânsito entre espaços aparentemente díspares, vemos similitudes entre territórios com pouco espaço físico, mas com grande aglomeração de pessoas. É assim que a faixa de Gaza e o Nordeste de Amaralina se encontram e se aproximam dentro de uma lógica do cerco, do cerceamento e do confinamento.

Tais produções artísticas, como o curta *Muros* e os livros *Salvador em Suspensão* e *Pensamento Supérfluos*, colocam em cena elaborações no campo do estético que vão se propondo a, de algum modo, ressemantizar a cidade que se apresenta ambígua, enigmática, labiríntica, fragmentada. A partir delas temos a materialização do fim das metanarrativas e a escrita dos ruídos, dos restos.

É dentro dessa lógica pela busca de outras formas de narrar e de pintar a cidade que nos deparamos com publicações que parecem querer esboroar os limites entre a uma arte urbana e mais livre e as linhas editoriais mais rígidas e engessadas. Nesse contexto, cabe citar a revista *MILOLO*, pensada e produzida por designers e artistas a partir das mais diferentes linguagens. Nos dizeres de Lia Cunha e Taygoara Aguiar no editorial do volume 2 (2019), a revista representa

Um esforço coletivo que parte do desejo de fazer circular experimentos poéticos por meio de publicações periódicas. Trata-se de uma publicação especializada que apresenta processos artísticos a partir de uma ótica soteropolitana. Para tanto, seleciona por meio de chamadas abertas na internet — e-mail, site e redes sociais — trabalhos de pesquisadores, escritores, designers e artistas do Brasil e do mundo. O projeto compreende a prática editorial como experiência de ensino-aprendizagem. Através da elaboração de

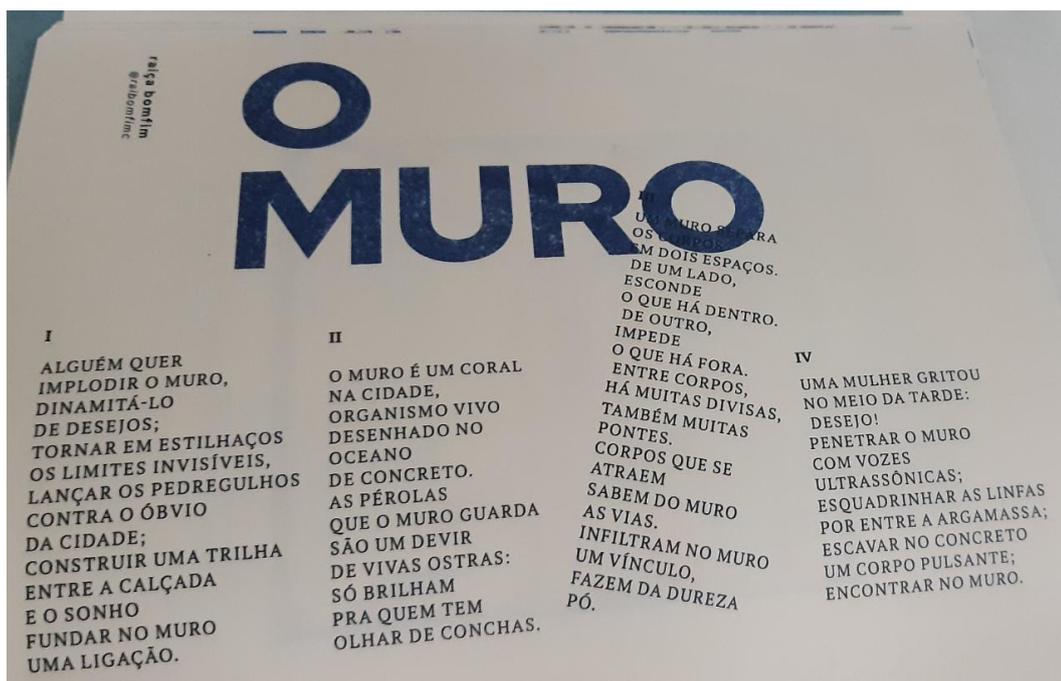
vivências, procuramos experimentar as técnicas gráficas incorporadas ao projeto da revista, abrindo, deste modo, clareiras para que as estudantes cultivassem suas poéticas além do espaço da publicação.



Revista Miolo v.2 (2019)

Imagem disponível em: <https://tiragem.ufba.br/2020/01/11/miolo-v2/>. Acesso em: 06 março 2022

É dessa publicação especificamente que extraio o poema “O muro”, de Raiça Bonfim, professora, atriz, escritora e produtora, graduada em Interpretação Teatral pela UFBA e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma universidade.



Poema de Raíça Bonfim publicado na Revista Miolo v.2 (SOUSA, 2019)

Reproduzo acima a imagem do poema como aparece nas páginas da revista no intuito de pensá-lo a partir das palavras selecionadas, mas também a partir da formatação gráfica de sua publicação que interfere não apenas na sua leitura mais imediata, mas sobretudo na interpretação desses movimentos operados por uma espécie de desconstrução da ideia estática de muro.

Em alguma medida, assim como no curta *Muros*, o texto poético nos fala de limites, visíveis e invisíveis, que são responsáveis por cindir as espacialidades urbanas. Há, no entanto, um desejo provocativo de implodi-lo, “dinamitá-lo de desejos”, estilhaçar os limites, e, de modo ainda mais provocador, “lançar os pedregulhos contra o óbvio da cidade”. Há o desejo de “fundar no muro uma ligação”. Em alguma medida, o texto poético, para além de pensar o modo como o muro “separa os corpos em dois espaços. De um lado, esconde o que há dentro. De outro, impede o que há fora”, nos provoca, a partir de seus versos, a pensar uma lógica outra de muro, e de cidade, que, para além das divisões, se opera partir de “pontes”, “infiltrações”, “vias”, “vínculos”, “desejos”, “vozes” que possibilitam “escavar no concreto um corpo pulsante; encontrar no muro”, e não apenas encontrá-lo.

A ideia de muro passa quase sempre por uma percepção daquilo que separa, divide. No curta, vamos nos deparando com uma série de espaços da cidade que são delimitados e

separados por essa divisão que é física e/ou simbólica e que vai gerando zonas de contato e de segregação. É a partir de tal percepção que uma moradora do bairro do Nordeste de Amaralina, em uma das passagens do filme sinaliza que a sua casa e as demais são feitas de madeirite porque tudo pode ir abaixo por alguma intervenção estatal, e, por isso, ela “vai ficando até o dia que o governo disser que fica ou não”. Apontando para os prédios de classe média e de luxo dos bairros que fazem divisa com o seu, como o bairro da Pituba, a moradora responde, quando perguntada sobre o motivo que levaria a uma expulsão daquele espaço, dizendo: “às vezes eles não querem nem ninguém mais fraco assim por perto”.

Nesse ponto, vai tomando forma uma percepção mais sólida do modo como as ideias de posse, pertencimento e livre trânsito não é algo necessariamente democrático nas cidades de um país dito democrático.

Para os dominadores, o espaço público é uma extensão de seu espaço pessoal: pertencem a ele porque ele lhes pertence. Para os politicamente oprimidos (uma expressão que nosso século aprendeu não ser apenas uma questão de classe social), a existência no espaço público é provavelmente sinônima de vigilância estatal, censura pública e restrições políticas. (BUCK-MORSS, 1986, p.118 apud CALDEIRA, 2014, p. 13).

A cidade e a circulação pelas ruas são construções marcadamente da modernidade. Caldeira (2014) atenta para o fato de que tal experiência, no entanto, se constitui, muitas vezes, mais como mito ou projeção ideal do que como um fato, uma vez que a circulação no espaço público sempre foi interdita ou regulada. Mesmo dentro de uma lógica do flaneur de Baudelaire, a ideia do vagar pela cidade sempre foi mais para alguns, sobretudo homens ricos, do que para outros, como mulheres, pobres, negros e jovens. É nesse sentido que Caldeira (2014, p. 13), ao refletir sobre a prática dos “rolezinhos”¹⁵ e os usos mesmo da cidade, afirma:

Desde os primórdios das cidades modernas, circular por circular, andar em grupos (sobretudo de homens jovens), dar uma volta, ou dar um rolê, são atividades que acabam sendo escrutinadas e, no limite, criminalizadas, a não ser que os protagonistas (em geral homens) pertençam a grupos privilegiados. O maior esforço das polícias nas cidades industriais nascentes era controlar as “desordens”, os crimes sem vítimas, principalmente a vadiagem. Desde então,

¹⁵ A expressão “rolezinho” representa um diminutivo que advém da gíria “rolê” ou “rolé”, utilizada para definir o ato de “passear” ou “dar uma volta”. O “rolezinho”, por sua vez, é utilizado para definir encontros de jovens organizados em redes sociais e realizados em espaços como praças, parques e, sobretudo *shopping centers*. Tendo sido uma prática que chamou muita atenção dos poderes públicos e da sociedade em geral, principalmente no ano de 2013, o “rolezinho” e os jovens neles envolvidos foram hostilizados e marginalizados pelo seu desejo de ocupar os espaços centrais e nos colocam diante de uma dessas práticas que subvertem as segregações espaciais e colocam em pauta, entre outras coisas, o debate sobre o direito à cidade.

circular por circular, simplesmente desfrutar o espaço público das cidades em grupos, são práticas que geram apreensão e atraem a presença da polícia. Causam desordem. Não é de estranhar, portanto, que rolezinhos, esses encontros de grande número de jovens em shopping centers simplesmente para curtir e se divertir, venham gerando tanta ansiedade e repressão em São Paulo e pelo Brasil afora.

Muito embora os “rolezinhos” articulem elementos que sempre fizeram parte das experiências das cidades modernas, como tensões de raça e classe, bem como circulação e controle do espaço público, por outro lado, são uma nova articulação de tais elementos (CALDEIRA, 2014).

A tentativa de se constituir uma genealogia de tais práticas representa, em alguma medida, traçar as relações existentes entre os desejos dos jovens das periferias de circulação pela cidade e a propagação das mais diversas formas de manifestação cultural, tais como o rap, o grafite, a pichação e o funk, bem como os modos alternativos de mobilidade, como o skate e motociclismo. A partir dos anos de 1980, enquanto demais espaços da cidade se fechavam atrás de muros, os jovens dos espaços periféricos não apenas atribuíram a ideia de lazer ao ato de circular e o associaram a diversas manifestações culturais, como, também, transformaram suas experiências de vida periféricas em intervenções no espaço urbano e produções culturais (CALDEIRA, 2014).

Tais produções, muito embora assumam uma dicção crítica a partir do lugar periférico, não se caracterizam pela imobilidade e restrição. Em verdade, o enraizamento na periferia estimula o desejo pelo circular por outros espaços, conquistar a cidade e forçar os limites. A cidade, para os jovens das periferias, sobretudo os homens, representa “um espaço não só de circulação, mas também de experimentação, transgressão, prazer e risco”, sendo a pichação um bom exemplo dessa prática que, sendo transgressora e agressiva, se articula em torno do risco e não se restringe ao espaço periférico (CALDEIRA, 2014, p. 15).

Nos dizeres de Corrêa (1989, p. 7):

O espaço de uma grande cidade capitalista constitui-se em um primeiro momento de sua apreensão, no conjunto de diferentes usos da terra justapostos entre si. Tais usos definem áreas, como o centro da cidade, local de concentração de atividades comerciais, de serviços e de gestão, áreas industriais, áreas residenciais distintas em termos de forma e conteúdo social, de lazer e, entre outras, aquelas de reserva para a futura expansão. Este complexo conjunto de usos da terra é, em realidade, a *organização espacial* da cidade ou, simplesmente, o espaço urbano, que aparece assim como espaço fragmentado.

Como se vai percebendo, o que experimentamos são os tensionamentos gerados por aqueles que não se restringem aos espaços marginais que lhes são cabíveis dentro de um mapa de negações. Em verdade, estamos diante de agentes que reconhecem o lugar de disputa em que se constitui a cidade e, em especial, os seus espaços centrais. Nesse sentido, Barthes (2001, p.229, grifo nosso) afirma:

A cidade, essencial e semanticamente, é o lugar de encontro com o outro, e é por essa razão que o centro da cidade é instituído antes de tudo pelos jovens, pelos adolescentes. Quando estes exprimem a sua imagem da cidade, sempre têm tendência a restringir, a concentrar, a condensar o centro; o centro é vivido como o lugar de troca das atividades sociais e eu diria quase das atividades eróticas no sentido amplo do termo. Melhor ainda, o centro da cidade é sempre vivido como o espaço onde agem e se encontram **forças subversivas, forças de ruptura, forças lúdicas.**

Nessa lógica de disputa, os jovens das periferias vão esgarçando os limites que lhes são impostos por meios próprios de transgressão a uma lógica da exclusão, seja pelo ato de pixar ou meramente circular por esse centro que lhe expulsa. Caldeira (2014) nos diz que, no ato de “fazer um rolê”, os jovens pixadores saem para aproveitar a cidade que conhecem em detalhes a fim de deixar suas marcas nos muros, superfícies e topos dos prédios. Não estariam nossos demais artistas e escritores contemporâneos fazendo o mesmo dentro dessa lógica de uma ocupação que envolve o risco e o desejo de construir narrativas, e demais marcas, que construam não apenas a sua própria inscrição na cidade, mas uma forma outra de cidade na qual eles (artistas e arte) são indispensáveis e, por que não dizer, não descartáveis?

Esses artistas, em alguma medida, tensionam o espaço da cidade e o campo artístico na medida em que os ocupam esteticamente e politicamente. O mesmo fazem esses jovens, uma vez que

Ao forçarem sua presença em espaços onde não eram esperados, ao imporem suas motos como reflexo constante no retrovisor dos carros parados no tráfego, ao pintarem muros e viadutos, deixando sua marca por toda parte, ao se exibirem, ao invés de se esconderem, eles se apropriam do espaço urbano e perturbam a ordem: embaralham sistemas de distinção, estabelecem novas visibilidades e, é claro, geram reações e repressões. Ameaçam e desconcertam. (CALDEIRA, 2014, p. 15-16)

Pensando especificamente sobre a cidade de São Paulo, Caldeira (2014) aponta que as periferias foram se formando a partir de um desejo pela casa própria que, em alguma medida, levou a aceitação de uma imobilidade e aparente sensação de se habitar a metrópole, ainda que a distância. Os trabalhadores circulavam pela cidade, mas quase que apenas para ir e voltar do trabalho em transportes públicos de baixa qualidade a eles destinados. As distâncias entre as classes se operavam inclusive no âmbito espacial, uma vez que as possibilidades de encontro

eram restritas, e se operacionalizava, sobretudo, a partir de uma imobilidade e invisibilidade dos periféricos enquanto norma. Para garantir as separações e regular os encontros, sistemas perversos de regramento foram sendo criados, como a duplicação e separação das áreas de circulação em edifícios em que o “social” e o “de serviço” demarcavam os sujeitos e sua circulação.

Tal sistema de separação e suas lógicas de regulação, no entanto, foram perturbados pelo consumo expandido e o desejo de circulação dos jovens que, embora nascidos na periferia, não se queriam restringidos em suas circulações pelo espaço urbano. Para esses jovens, a cidade compreende território a ser conquistado e intensamente utilizado, “[...] é espaço de intervenção e de criatividade. Esse uso é não só mais intenso, como também mais diversificado: circula-se para vários fins, não apenas para ir ao trabalho. E circula-se com estilo, portando os novos signos de consumo” (CALDEIRA, 2014, p. 18). Como estabelecer separações quando sujeitos de classes distintas vestem ou portam produtos semelhantes? Nos dizeres de Caldeira (2014), é sobretudo no solapamento dos meios fáceis para se estabelecer as hierarquias que reside a insatisfação e revolta pela presença dos jovens das periferias nos espaços públicos (ou parcialmente públicos, como os shoppings) das cidades.

Estabelecendo uma relação entre os “rolezinhos” e os protestos de 2013 marcadamente frequentados por jovens, Caldeira (2014) reflete sobre o modo como todas essas manifestações colocam em evidência o desejo do jovem de circular livremente pelos espaços urbanos, sobretudo aqueles ligados ao consumo e poder. Colocando em cena o fato de que “o lema do Movimento Passe Livre é o mesmo que inspira várias das produções culturais periféricas e os movimentos de seus participantes: ‘A cidade só existe para quem pode se movimentar por ela’”, Caldeira (2014, p.19) revela, entre outras aproximações, que em ambos há o uso das mídias sociais para organização das ações, assim como ambos têm os jovens ocupando lugar de protagonismo e questionando as segregações estruturadas na cidade e o modo como elas reproduzem desigualdades.

No interior de uma reflexão no sentido de que a democratização do espaço público requer tolerância e aceitação a partir do desmonte das regulações que reproduzem as desigualdades e hierarquias, Caldeira (2014, p.20) reflete sobre como isso se não se opera de modo espontâneo, mas sim a partir de “atos transgressivos que forcem limites no dia a dia da cidade”. Nesse sentido, ela assegura:

É interessante lembrar que foi a recusa dos negros em ceder aos brancos seus assentos nos ônibus que catalisou o movimento de direitos civis americanos há mais de cinquenta anos. É de atos cotidianos que desafiam os limites das separações sociais que dependem tanto a diminuição da desigualdade como o fortalecimento da democracia (CALDEIRA, 2014, p.20)

Em alguma medida, vão compondo a pesquisa narrativas e produções artísticas que rompem com a própria lógica do urbano com a qual temos nos acostumado. Aqui, estamos diante de produções que fazem um uso outro da cidade que não se resume ao uso pelo consumo tão pouco ao uso experimentado pelo flâneur. Estamos diante de artistas e produções que tensionam os espaços, urbanos e culturais. É o lugar físico que é provocado em sua lógica da cisão, mas é também a imagem desse lugar que é problematizada e rasurada. As produções artísticas que aqui vão se apresentando forjam um espaço no urbano e no literário/artístico, uma vez que todos esses territórios são espaços do embate, da luta e, também, da ocupação.

Talvez não em uma lógica de equivalência, mas de aproximação, faça sentido pensar essa cidade como um “lugar de barbárie” e também um “lugar de cultura”, como pensado por Didi-Huberman (2017) diante de Auschwitz

Parece não haver ponto em comum entre uma luta pela vida, pela sobrevivência, no contexto de um “lugar de barbárie” que foi Auschwitz como campo, e um debate sobre as formas culturais da sobrevivência, no contexto de um “lugar de cultura” que é hoje Auschwitz como museu de Estado. Mas há. É que o lugar de barbárie foi possibilitado — uma vez que foi pensado, organizado, sustentado pela energia física e espiritual de todos aqueles que nele trabalharam negando a vida de milhões de pessoas — por determinada cultura: uma cultura antropológica e filosófica (a raça, por exemplo), até mesmo uma cultura estética (o que fez com que dissessem, por exemplo, que uma arte podia ser “ariana” e outra “degenerada”). A **cultura**, portanto, não é a cereja do bolo da história; desde sempre é um **lugar de conflitos** em que a própria história ganha forma e visibilidade no cerne mesmo das decisões e atos, por mais “bárbaros” ou “primitivos” que estes sejam (DIDI-HUBERMAN, 2017).

Didi-Huberman (2017) nos provoca com esse gesto de pensar por imagens a partir do museu enquanto “lugar de cultura” que se estrutura a partir do “lugar de barbárie”. O galpão de extermínio que se transforma em loja de souvenirs, assim como as paredes revestidas e os arames farpados trocados nos colocam diante do embate entre temporalidades e a condição paradoxal do espaço. Não estaríamos nós também habitando um espaço tão paradoxal quanto? Que cidade nos seria possível diante das cenas de barbárie que se materializam nas mais diversas violências que marcam e dividem a cidade? O que há a partir do muro?

Pensando cidade e subjetividade a partir de Guatarri, desfazendo uma ilusão de que não nos faltariam percursos, refletindo sobre a sociedade de controle e um falso nomadismo gerado pelo mundo virtual, Peter Pál Pelbart (2000) nos leva a pensar que cidade ainda é possível. Nesse sentido, afirma:

O desafio consistiria em livrar-se do pseudo-movimento que nos faz permanecer no mesmo lugar, e sondar que tipo de meio uma cidade ainda pode vir a ser, que afetos ela favorece ou bloqueia, que trajetões ela produz ou captura, que devires ela libera ou sufoca, que forças ela aglutina ou esparze, que acontecimentos ela engendra, que potências fremem nela e à espera de quais novos agenciamentos. É nestes termos que se deveria ler o desafio de pensar-se uma Cidade Subjetiva, que nada tem a ver com uma utopia urbana, nem com uma Jerusalém celeste qualquer. (PÁL PELBART, 2000, p. 52)

Em referência a Rem Koolhaas, Pál Pelbart (2000) reflete sobre o modo como a cidade genérica parece ser a tendência. Por tal cidade compreende-se modelo que parece se multiplicar de modo homogêneo e que nos dá a ver, em síntese, cidades sem identidade, sem passado, sem emblemas e construída a partir de estética neutra, assim como sobre uma tábula rasa.

Historicamente, a cidade se estrutura e organiza em razão dos seus fluxos de entradas e saídas.

[...] a cidade é rede, multiplicação, fluidez, escape, dispersão. Ela é relação com o fora, ou mais radicalmente ela é a própria Forma da exterioridade. Por essas características todas, contrapõe-se inteiramente ao Estado. Pois o Estado obedece a um outro processo maquínico: ele é uma espécie de caixa de ressonância, que faz ressoarem todos os seus pontos (ao invés de fazê-los fugir), por mais heterogêneos que sejam, geográficos, étnicos, linguísticos, morais, econômicos, tecnológicos. Nesse sentido ele até faz ressoar a cidade e o campo, esses dois supostos aqui-inimigos. Se a cidade é inseparável de sua própria relação com outras cidades, com sua exterioridade, com a rede das cidades, o Estado tende, ao contrário, a uma espécie de totalização, de fechamento, de redundância. A forma cidade é escape, exterioridade, dispersão, a forma-Estado é totalização, interioridade, estratificação. Isso significa que a cidade luta contra o Estado (PÁL PELBART, 2000, p. 53-54).

O que o Peter Pál Pelbart (2000) nos provoca a pensar passa pela lógica mesma de uma estética da ocupação que convida a refletir sobre como essa cidade luta, ainda, contra o capitalismo. Ainda que o Estado “monte e cavalgue a velocidade da cidade”, “ela libera seus fluxos descodificados e foge por todos os lados” (PÁL PELBART, 2000, p. 53-54). Parece que não é por outro motivo que os grandes movimentos contestatórios no Brasil de hoje emergem, sobretudo, daqueles que “são exteriores à cidade, ao capitalismo, ao Estado – os sem-terra, os desterritorializados capazes, talvez, de arrastar na sua correnteza os desterritorializados que a

cidade e o capitalismo produzem, e que o Estado não consegue ‘fazer ressoar’” (PÁL PELBART, 2000, p. 53-54).

Pensando por essas lógicas de desautomatização, estranhamento e desterritorialização, as produções artísticas contemporâneas, de algum modo, nos convidam a essa reflexão sobre uma estética da ocupação na medida em que provocam ocupações físicas e simbólicas. Estamos falando, em especial, de artistas que, em alguma medida, devolvem (ou forjam) o aspecto público da cidade, coletivizam o espaço público. Nesse sentido, cito a intervenção urbana “Kombi do mal” da “Lambes do mal”¹⁶ que é apresentada pelo grupo em sua página do *facebook* da seguinte forma:

A Kombi do Mal é um dispositivo propagador de palavras. Palavras de desordem e frases com defeito. Diferente do texto publicitário que impregna o espaço público, as ideias aqui apresentadas convidam a caminhar na direção contrária, no anti-fluxo do capital. A mixagem poética urbana entre o popular Carro do Ovo e o projeto Lambes do Mal, ao ser introduzida no cotidiano da urbe, cria um ruído sonoro-visual intenso, desconfigurando a rotina, propondo brechas, desacelerando a paisagem.

Durante cinco dias, de segunda à sexta, durante duas horas, circulamos pelas ruas de Salvador com a Kombi do Mal executando as seguintes ações:

1. Colagem de mil lambe-lambes em postes, muros, viadutos, totens e pontos de ônibus. (Wifi não satisfaz, Levante o sistema caiu, Redução de planos, O certo é duvidoso e Arte da trabalho.)
2. Propagação sonora de frases através de alto-falante durante todo o percurso. (Isso não é uma ordem é uma desordem, Nada volta ao normal, a pressa é inimiga da diversão. Siga-nos estamos perdidos. Pregamos palavras, trocamos ideias, conversos fiado. Política de redução de enganoso. Etc.)
3. Distribuição do panfleto: Manual de Desobediência Urbana.

Passamos por bairros e regiões como: Av. Sete, Carlos Gomes, 2 de julho, Corredor da Vitória, Av. Paralela, Imbuí, Garilbadi, Av. Vasco da Gama, Graça, Av. Contorno, Amaralina, Rio Vermelho, Pituba, Iguatemi, Itaipara, Dique do Tororó, Av. ACM, Campo Grande, Boca do Rio e etc.

Nosso veículo desgovernado, em deriva automotiva, percorreu 85km em velocidade reduzida. Quem viu, viu, quem não viu, ouviu, quem não ouviu, sentiu.

¹⁶ “Desde 2015, na cidade de Salvador, as pessoas são surpreendidas por frases que subvertem a lógica cotidiana propondo outras trilhas para o pensar. Coladas nos muros, postes e viadutos da cidade, utilizando o formato lambe-lambe, as frases da "Lambes do Mal" já fazem parte da paisagem urbana da capital baiana e de outras cidades brasileiras. A poética antissistema dos lambes tem como principal objetivo produzir ruído, desobedecer, desconsertar o leitor, resignificar a norma. As palavras quebradas, separadas, desmembradas, dificultam uma leitura imediata criando armadilhas semióticas, labirintos gramaticais, que capturam o leitor antes mesmo desse compreender a mensagem. ” (Informação disponível no site: <https://lambesdomal.com.br/sobre>)

A Kombi do Mal é um bolo doido da @icencontrodeartes e @lambesdomal.

Logo no início do vídeo, somos colocados diante da seguinte provocação: “Frases com defeitos. Atalhos para o labirinto. Esta é a Kombi do mal propagando o caos.” Não só pelo uso outro da Kombi normalmente associada, em Salvador, aos vendedores de ovos, mas, sobretudo pela circulação pela cidade com textos poéticos e artísticos que propõem uma lógica outra de existência, a intervenção ocupa, habita, presentifica uma lógica outra de arte, que circula e forja a urbanidade.



Imagens retiradas do vídeo de divulgação da intervenção “Kombi do mal” da Lambes do mal

disponível em: <https://ne-np.facebook.com/lambesdomal/videos/1113541432726210>. Acesso em 24 março 2022.

As produções estéticas aqui estudadas não estão sendo colocadas em cena no intuito de inventariar as obras do contemporâneo, mas sobretudo para pensá-las enquanto problematização do nosso tempo, como formas de desautomatização. Nesse sentido, pensamos com Lygia Clark e sua afirmação no sentido de que “a arte não consiste mais em um objeto para você olhar, achar bonito, mas para uma preparação para a vida”.

Pensando a cidade do passado e do futuro, Pál Pelbart (2000, p.55-56) afirma:

Ao invés de render-se a essa representação total e apocalíptica da saturação do possível, ao invés de pregar o retorno simplório do espaço público, de resto esfrangalhado, melhor seria retomar a dimensão do virtual na sua radicalidade. E voltar a pensar a cidade como um universo dissonante e pluralista, mundo do perspectivismo nietzschiano onde já não se trata de múltiplos pontos de vista sobre a mesma coexistência de cidadãos, mas múltiplas cidades em cada ponto de vista, unidos por sua distância e ressoando por suas divergências. Ao invés do homem unidimensional e cosmopolita, detectar a cada esquina os forjadores de pluriversos, de multimundos. Como diz Rajchman, somos sempre interiores e exteriores à cidade, o que nos faz sair dos possíveis estocados para afrontar outros mundos, outras histórias, outros agrupamentos virtuais, sempre recriando espaços lisos, reinventando singularidades de espaço-tempo, reabrindo em nosso cérebro e na cidade, as passagens, os sulcos, seus escapes, suas novas conexões.

A ideia de ocupação que se vai desenhando na presente pesquisa se materializa no campo físico, no espaço urbano, mas vai se delineando, também, na tessitura do campo estético, forjando, a partir de um esgarçamento de limites, em especial, novas possibilidades de produções. É nesse sentido que, muito embora tenhamos iniciado esse capítulo com “Marginália II”, de Gilberto Gil e Torquato Neto, bem como o “Sentimento do mundo”, de Drummond, talvez a ideia mesma de ocupação que vai ganhando forma nos leve a pensar outros versos de Drummond que nos possibilitem experimentar uma outra relação com nosso tempo, são eles: “É hora de recomeçar tudo de novo, sem ilusão e sem pressa, mas com a teimosia do inseto que busca um caminho no terremoto.

4.2 OCUPAÇÃO DE UM CAMPO LITERÁRIO¹⁷

¹⁷ Algumas das colocações que constam na presente seção constam no livro “Retratos da literatura baiana contemporânea (2000 - 2014)”, publicado pela EDUFBA em 2022. O livro resulta da investigação de romances publicados por editoras baianas no período estudado de 2000-2014 e torna públicos dados que refletem as representações presentes nas obras, mas também traz informações sobre seus autores e editoras, além de compor um esboço sobre o mercado editorial do período investigado.

Em muitos momentos da pesquisa me pego questionando o que é escrever em um país em crise, o lugar político da minha pesquisa e o modo como uma formação crítica se constitui na medida em que vivo a cidade e a pesquisa. Quem forja quem? Como pensar a tese como lugar de crítica? Por vezes, o fazer crítico se impõe a partir daquilo que experimentado pelo meu corpo de pesquisadora que vive e cria uma dada cidade a partir do contato com certos artistas e produções estéticas.

Na medida em que escrevo, vou localizando o meu gesto de escrita. A tese é um pouco uma experiência de diário e um pouco uma carta para o futuro. Vou mapeando a mim, a cidade, a escrita e o tempo presente. Escrevo em um dia simbólico (como acho que quase todos esses mergulhos são). Em um 7 de agosto que antecede o 7 de setembro em que se comemoram os duzentos anos da Independência do Brasil. Nesse dia, me dirijo ao Teatro Vila Velha para assistir ao espetáculo *Os três Pablos guerreiros contra o dragão da maldade*. A peça coloca em cena uma discussão sobre o papel das artes na luta contra o autoritarismo a partir da postura de três Pablos que se interligam pela coincidência dos nomes e ano de morte, 1973. São eles Pablo Neruda, Pablo Casals e Pablo Picasso. A encenação já se inicia remetendo exatamente a esse fato ao afirmar: “1973. Que ano mais sem critério”. Na peça, os três Pablos se relacionam, para além da coincidência de nomes e ano de morte, sobretudo pelo modo como as linguagens artísticas deles, a poesia, as artes plásticas e a música, são colocadas a serviço da luta contra o fascismo na Espanha. A produção artística, com um texto provocativo e instigante, esteve sob direção de Márcio Meireles, importante figura da cena teatral baiana desde o surgimento do Teatro Vila Velha¹⁸, outro símbolo da arte como resistência. É uma peça que pensa o período que antecede a segunda guerra mundial e a luta contra o fascismo, mas que nos impõe pensar o nosso próprio tempo e o papel ocupado pelos intelectuais e artistas na vida pública. Assistir ao espetáculo é, a todo momento, refletir sobre o experimentado por aquelas personagens, mas também, sentada na plateia, refletir, como que em uma espiral, os pontos de encontros entre aqueles artistas do início do século XX e o lugar político do próprio Vila Velha, da arte e dos

¹⁸ O Teatro Vila Velha representa um importante aparelho cultural da cidade de Salvador, tendo sido criado em 1964 pela Sociedade Teatro dos Novos, formada por Echio Reis, Sônia Robatto, Carlos Petrovich, Othon Bastos, Thereza Sá e Carmem Bittencourt, alunos dissidentes da Escola de Teatro da UFBA. Trata-se de um Teatro que pensa e produz uma arte sempre atenta ao local e ao global nos seus aspectos mais políticos.

artistas na contemporaneidade. Em um jogo de cena, vida política, vida social e vida cultural se interligam e vejo, mais uma vez, que essa é uma tese que se faz entre o meu corpo de pesquisadora, a cidade, as artes e seus artistas. Em um momento como esse, os Pablos que questionam o papel dos artistas são os mesmo que me convocam a pensar como as indagações atravessam também os pesquisadores de arte e cultura da contemporaneidade.

A experiência com a arte que se produz a partir do solo baiano tem feito parte das minhas deambulações por essa cidade que se forja no meu caminhar e que me constitui a partir dos inúmeros trânsitos. De modo aparentemente errático, as obras pululam na memória e a escrita me faz retomar algumas produções. Nesse sentido, me sinto levada a lembrar a peça *Os pássaros de Copacabana*, de autoria e direção de Gil Vicente Tavares, da companhia “Teatro Nu” e que, em um diálogo direto com *Os três Pablos guerreiros contra o dragão da maldade*, tem como pano de fundo anos de semelhante opressão: o deflagrar da ditadura militar no Brasil em 1964. O monólogo de 2017 tinha em cena o ator Marcelo Prado interpretando uma travesti que, às vésperas do Golpe, interpreta canções de Ary Barroso para um espetáculo que desejava homenagear o compositor a pedido de seu amante, um militar. Memórias íntimas e coletivas de opressão e medo vão marcando a peça que, mais uma vez, cria pontes entre um Brasil conturbado e opressor do passado às opressões experimentadas nos últimos anos por esse mesmo país.

Penso essas experiências percebendo o modo como a arte tem se colocado sempre de modo provocativo e reflexivo como um testemunho, sintoma e gesto crítico do seu tempo. De um espaço a outro, vou experimentando as performances e cenas em distintos espaços culturais de Salvador. Do Vila Velha me desloquei, na escrita, para o Teatro Molière, na Aliança Francesa, e, agora, retomo a produção de *A outra companhia de teatro*, a mesma companhia da peça *Ruína de Anjos*, citada anteriormente na pesquisa, para refletir sobre a última entrada em cena do grupo, no teatro do Goeth-Institut, localizado na avenida Sete de Setembro. No final de 2019, como um fechamento de um ciclo pela manutenção da própria companhia e do teatro baiano, bem como prenúncio dos momentos ainda mais difíceis que a arte baiana, e sobretudo o teatro, experimentaria com a pandemia da Covid-19, o grupo estreou a sua última peça, *Última chamada*. Refletindo sobre memória, finitude e relações interpessoais, a peça propunha um espaço de encontros e despedidas a partir dos contatos intensos e arrebatadores entre os artistas, o grupo de teatro que ali se despedia e o público, instado a participar a todo momento. Formada por seis personagens, bagagens, ruídos de uma sala de embarque, partidas e chegadas, a

encenação reflete sobre os fins e aquilo que os geram a partir de uma reflexão profunda sobre as finitudes, sejam das relações, da vida e dos próprios espaços de potência artística, como aconteceria, em seguida, com o grupo. Nos dizeres do dramaturgo Luiz Antônio Sena Jr, a peça propõe “personagens-istantes, com histórias que se encerram em um parágrafo, um depoimento, uma confissão, uma ação, um encontro, um brinde, no entanto, são carregados das urgências de agora”, explica.

Última chamada nos propõe a pensar ideias de ocupação e a suspensão em uma mesma produção. É um dos atores do grupo, Roquildes Júnior, que afirma, estabelecendo um diálogo entre a última encenação do grupo e a peça *Ruína de Anjos*: “passamos a falar do mundo, especificamente do Politeama, para chegarmos a nós. Está tudo tão dividido que perguntamos: ‘Em que ponto a gente se encontra? Em que ponto essa distância se anula?’ Nesta última obra falaremos de um contexto econômico e social do nosso país que tem nós levado a sucumbência”. A ideia do sucumbir me chama atenção a partir da peça e do próprio grupo na medida em que reflito sobre como viver e produzir arte na cidade de Salvador tem se feito de maneira resistente.

Faço aqui essa ponte entre as prosas, poesias e o teatro baiano no intuito mesmo de problematizar o jogo de cena experimentado pelo campo cultural. Em alguma medida, a peça nos fala do que fica, apesar de. Como uma espécie de testemunho que nos revela esse lugar de disputa nos quais performam autores, personagens e publicações.

Vamos pensando, aqui, poetas, performances, artistas que vão grafando sua marca na cidade e, dessa forma, vão desenhando a própria cidade. As produções que compõem esta pesquisa problematizam, quer seja no campo ficcional ou pela sua existência, a própria lógica de ocupação do campo literário e o mercado dos bens simbólicos (BOURDIEU, 1992). Partindo das teorias sociológicas sobre a produção e circulação de produtos culturais desenvolvidas por Pierre Bourdieu (1992), propõe-se discutir sobre a cadeia produtiva que tem dado espaço, mas também negado a devida projeção ao que se tem produzido em solo baiano, pensando, sobretudo, a produção contemporânea de arte. Essa análise, no entanto, extrapola uma reflexão sobre o modo como a produção literária baiana tem encontrado certos entraves para se fazer publicar, circular e ser lida, tanto em cenário local como em todo o país. Problematizando o processo de construção e circulação das obras, a seção objetiva lançar luz, em especial, aos modos de produção, publicação e circulação dos objetos artísticos-literários na cena cultural

contemporânea dentro de uma lógica da ocupação que forja espaços antes inexistentes ou negados a certos autores/artísticas, obras e narrativas. Estamos interessadas em falar do objeto artístico, e aqui pensamos em especial no objeto livro e suas rupturas, a partir das relações com o corpo, com a cidade e com a coletividade. Também interessa o movimento crescente da autopublicação e o modo como os artistas contemporâneos vêm buscando estratégias eficientes na distribuição de produções impressas e/ou performáticas. Nesse sentido, ocupam a pesquisa produções das pequenas editoras, dos coletivos, dos saraus e as produções independentes. Desse modo, a seção se dedica a pensar como tais obras e proposta artísticas problematizam a própria lógica de ocupação do campo literário na medida em que forjam fendas em um espaço não necessariamente aberto a certos temas, estéticas e autores

4.3 O MERCADO EDITORIAL

Por algum tempo, recebi quase que acriticamente um discurso sobre um atraso do mercado editorial local e reverberei um tom fatalista sobre a cena literária baiana e a sua dificuldade para atingir um panorama nacional. Hoje, no entanto, percebendo se não um outro cenário, outros movimentos, reinvento a minha fala e problematizo uma dada cena contemporânea sobre a qual desejo pensar, razão pela qual essa fala pinta mais uma imagem e levanta hipóteses do que busca assertivas sobre este cenário.

Apesar de certo isolamento regional originário de um mercado limitado, a ausência de espaço na imprensa e o quase inexistente investimento público, a cena literária baiana tem experimentado a crescente ascensão de novas editoras, bem como o aparecimento de autores que têm recebido prêmios de diferentes naturezas e projeção até mesmo internacional, como o experimentado por Itamar Vieira Junior e seu romance “Torto Arado”, primeiro vencedor do prêmio Leya (2018) e, em seguida, o Jabuti (2020). O intuito da presente reflexão, pensando a partir da noção de campo literário e as discussões sobre mercado editorial, não é problematizar sobre o modo pelo qual historicamente a produção literária baiana tem encontrado certos entraves para se fazer publicar, circular e ser lida, tanto em cenário local como em todo o país, mas, em especial, identificar os modos de constituição dessa literatura contemporânea que se produz e publica na Bahia. A proposta é, a partir do cenário baiano, e, em especial do surgimento e produção de alguns agenciamentos, como os da editora *Organismo*, compreender

uma lógica da ocupação que se dá não apenas no espaço da cidade, mas também do campo literário e suas implicações para a produção, circulação e divulgação da produção literária estudada por essa pesquisa.

Pensando o mercado editorial baiano, costumo remeter a um texto de 2007 no qual a crítica literária e acadêmica Gerana Damulaski (2007) apresenta um panorama sobre a literatura baiana contemporânea e indica que “embora se saiba que a literatura brasileira nasceu na Bahia com Gregório de Matos e os outros poetas da época, e se saiba igualmente de nomes famosos como Castro Alves, Adonias Filho, Jorge Amado, a verdade é que hoje não se tem conhecimento nos outros estados do que se vem fazendo de literatura da mais alta qualidade na Bahia”. Anos antes, em texto de 1986, o escritor Guido Guerra relacionou esse cenário com a ausência de uma política editorial no Estado. Segundo ele,

A história da literatura baiana é também a história do movimento editorial em Salvador. A exemplo de outras capitais – com exceção do Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre e Belo Horizonte – nosso movimento editorial sempre fracassou porque, estruturado em bases não empresariais, não resolveu o problema da distribuição a nível nacional. As obras em geral aqui editadas nunca tiveram tiragens superiores a mil exemplares, dos quais uma parcela irrisória é comprada pelos amigos no dia do lançamento (às vezes nem precisam comprar, são presenteados) e a maior parte, timidamente colocado no mercado livreiro local, sem outra chance senão a do encalhe. (SANTANA, 1986, p. 67)

Em entrevista ao jornal *A Tarde* em 2002, alguns escritores baianos discutiram os novos rumos da literatura e apresentaram alguns entraves experimentados pela produção local. Nesse sentido, Aramis Ribeiro fez a seguinte colocação:

Os grandes problemas da Bahia nós já conhecemos, que são a distribuição, a vendagem, o isolamento, que na verdade não é só da Bahia, é do Brasil, que é um arquipélago de culturas, de literaturas. A literatura que se torna nacional, realmente, é aquela literatura que vem do sul e que consegue a conexão nacional. As outras permanecem isoladas. (RIBEIRO, 2002)

Essa ausência de uma “conexão nacional” é reconhecida também por Cajazeira Ramos, na mesma entrevista a Carlos Ribeiro (2002), que, evidenciando a importância da publicação no eixo Rio-São Paulo, afirmou: “O problema é que a indústria da divulgação, a indústria cultural está nos grandes centros, que são o Rio e São Paulo. E se você não passa pelo batismo lá, fica meio complicado”.

Uma cadeia especializada de produção, comercialização e leitura dos livros não é tão perceptível atualmente na Bahia. Não raro, é enaltecida uma produção dita brasileira sem que

conheçamos ou reconheçamos as produções brasileiras constituídas a partir do cenário baiano de escrita. Nesse sentido, pode-se considerar a noção de campo de Bourdieu e as suas teorias sociológicas sobre a produção e circulação de produtos culturais. Ao explicar a teoria geral dos campos simbólicos, o autor alerta: há que se prestar atenção ao “campo de produção como um espaço social de relações objetivas”. (BOURDIEU, 1989, p. 64) Nesse entendimento:

a teoria geral da economia dos campos permite descrever e definir de forma específica de que se revestem, em cada campo, os mecanismos e os conceitos mais gerais (capital, investimento, ganho), evitando assim todas as espécies de reducionismo, a começar pelo economicismo, que nada mais conhece além do interesse material e a busca da maximização do lucro monetário. Compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, tornar necessário, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não-motivado os atos dos produtores e as obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir. (BOURDIEU, 1989, p. 69, grifo do autor)

Já em outra obra, Bourdieu (1996, p. 159) encaminha o seguinte pensamento:

o movimento do campo artístico e do campo literário na direção de uma maior autonomia acompanha-se de um processo de diferenciação dos modos de expressão artística e de uma descoberta progressiva da forma que convém propriamente a cada arte ou a cada gênero, para além mesmo dos sinais exteriores, socialmente conhecidos e reconhecidos, de sua identidade.

Tentando sair um pouco desse tom mais queixoso e que não se restringe ao campo literário baiano, tenho buscado refletir em que medida a publicação que se tem hoje na Bahia tem esse interesse de se tornar nacional ou se vem criando uma cena local própria. No mesmo sentido, pensando uma efervescência no contexto baiano, tenho refletido o que seria tal efervescência...seria a visibilidade dos autores e obras? O modo como a obra se faz circular? Está ligada ao número de leitores ou diz respeito ao ato de furar a barreira regional?

Ao pensarmos esse mercado literário brasileiro, não há como ser alheio ao modo como a cena do Rio Grande do Sul se projeta como grande *case* a ser pensado pelos demais contextos. Alexandre Lucchese (s.d), em matéria para o Cândido, Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, coloca em cena o modo pelo qual Porto Alegre tem representado celeiro de jovens autores projetados nacionalmente, pois grandes nomes da literatura brasileira contemporânea são gaúchos. Em 2013, por exemplo, autores do Rio Grande do Sul como Luís Fernando Veríssimo, Cíntia Moscovich, Daniel Galera e Altair Martins venceram, respectivamente, os prêmios Jabuti, Portugal Telecom, Prêmio São Paulo de Literatura e o Prêmio Moacyr Scliar. Não seria meu intuito atrelar tais prêmios a uma qualidade literária, mas problematizar uma ampla

projeção dos autores e livros desse Estado. Nesse sentido, cabe observar que esse protagonismo da produção gaúcha só é melhor compreendido quando se reconhece que, para além de uma especificidade da literatura local, tem havido no Rio Grande do Sul um frutífero projeto de formação de leitores, profissionalização de escritores, fortalecimento das editoras e circulação e venda das produções literárias.

Nesse cenário local que tem obtido projeção nacional, evidente tem sido a constituição de uma cadeia produtiva do livro e da leitura que tem criado um solo fértil de produção, circulação e leitura da produção literária. Além do rol de editoras que surgem e se fortalecem no estado e para além dele, ganha destaque o mestrado em escrita criativa da PUC-RS e a Oficina Literária de Assis Brasil. Por óbvio, o que se evidencia nesse contexto é um circuito especializado que fortalece o cenário local e o constitui nacionalmente. Como sinaliza o levantamento realizado por Lucchese, muito embora muitos autores estejam longe de Porto Alegre ou publiquem pelo centro do país, não há como ser alheio à existência de um circuito literário na cidade. Nesse sentido, ele apresenta a seguinte colocação do escritor e editor da *Não Editora* e da *Dublinense* Rodrigo Rosp: “O número de oficinas, saraus, leituras e lançamentos que há aqui talvez seja mesmo um dos diferenciais de Porto Alegre em relação a outras capitais brasileiras”.

De modo geral, fazendo um paralelo com o cenário Gaúcho, tenho pensado a Bahia como um cenário que antagonicamente se situa em posição oposta ao que se vê na cena sulista. Sendo assim, recorrentemente, eu vinha apontando que a cena literária baiana tem dado a ver um contexto marcado pela dificuldade de publicação e circulação do livro. No entanto, para além de se pensar esse cenário em que é difícil publicar e divulgar as publicações e, entendendo que esse não é um panorama novo ou exclusivo do mercado baiano, tenho passado a refletir sobre o modo como as editoras, sobretudo as novas e de pequeno ou médio porte, têm produzido novos materiais, mas, mais do que isso, agenciado novas formas de reaquecer o mercado. Do mesmo modo, não há como se tornar alheio a uma vigorosa atuação dos escritores enquanto gestores de sua própria carreira, inclusive por meio de uma autopublicação que nem sempre se dá por falta de opção, mas por interesses próprios e propostas artísticas específicas. Pensando essa cena baiana, tem-se, além dos blogues e sites, a ascensão e visibilidade dos jovens escritores que têm publicado seus textos nas redes sociais, como o *facebook* e *instagram*, a exemplo de Matheus Rocha e Edgard Abbehusen. Além disso, é possível identificar na Bahia o surgimento ou consolidação de feiras do livro, como se percebe em matéria da *Revista Muito*

de agosto de 2019 que noticia a presença de 12 feiras literárias nas cidades baianas. Entre elas é possível citar a Festa Literária Internacional do Sertão de Jequié (Felisquié), a Festa Literária da Praia do Forte (FLPF), a Festa Literária Internacional do Pelourinho (Flipelô), a Festa Literária de Ilhéus (Flios), a Festa Literária de Mucugê e a já aclamada Festa Literária Internacional de Cachoeira (Flica). Não se quer aqui dizer que o cenário editorial baiano tem experimentado uma crise que lhe é inerente, nem tampouco defender uma suposta reinvenção que é alheia ou completamente diferente em relação ao que se experimenta no cenário nacional, mas verificar a cena editorial baiana contemporânea com especial destaque a editora *Organismo*.

A *Organismo* representa um dos movimentos que tenho identificado como elemento potente de incentivo e propagação da literatura nascida em solo baiano e é sobre ela que gostaria de falar enquanto importante personagem dessa cena específica. Criada em 2003, a editora surge com propósitos inaugurais muito bem demarcados que são identificáveis sobretudo nas falas de seu editor, Jorge Augusto. Um dos seus propósitos inaugurais seria o de construir um espaço dialógico entre as diferentes linhas ético-estéticas na literatura da Bahia e do Brasil. O segundo propósito seria de publicar a coleção *novos autores*, cujo escopo são “poetas inéditos e que tivessem propostas estéticas atualizadas com as diversas linhas de produção textual da contemporaneidade”, sendo válido citar que nessa coleção apenas caberiam autores radicados na Bahia.

Sobre a edição *novos autores*, Jorge Augusto, em texto para a revista Ponto Art, afirma:

a coleção implica um conceito de livro que busca encarar de forma inventiva as questões contemporâneas em torno de sua produção, desde a já antiga falácia sobre o fim do livro, diante as novas possibilidades digitais de edição, até a negação do livro como mero depósito de conteúdo. Para nós, nessa coleção, não se tratava de acreditar que o livro de celulose acabaria para caber em um celular, mas também, não se tratava de manter o livro como mero repositório textual. /Propomos então uma espécie de edição que fosse ao mesmo tempo crítica e inventiva, e que fizesse o livro significar, desde a cor da capa, até o número das páginas, nos índices, nas dobras, tudo deveria produzir signo, não apenas recepcioná-los. O conceito do livro deveria aparecer no projeto gráfico, e assim tem sido durante toda a coleção, que tem como designer, Diego Ribeiro.

Sobre tal proposta, cito, em especial, algumas das suas publicações mais recentes, são elas os livros *Trans Formas São* (2018), de Alex Simões, e *Sobre o breve voo da Borboleta e suas esquinas* (2018), de Vânia Melo. Cito, ainda, que, embora a edição *Novos autores* tenha surgido para dar visibilidade aos escritores da poesia que nasce em *locus* baiano, a *Organismo*

publicou, em 2018, um livro de contos (*Zanga*, de Davi Nunes) e, em outubro de 2019, a novela *Tombos e tosses do revolucionário Yuri Babacof*, de Sílvio Roberto Oliveira.

Sobre a Revista *Organismo*, uma das poucas ou única revista literária brasileira contemporânea que é impressa, cabe citar o seu propósito de colocar em diálogo diferentes cenários da produção contemporânea brasileira por meio de curadorias múltiplas. Tendo estreado em 2015, a revista já conta com nove edições e, em cada uma delas, dois poetas e/ou críticos literários assumiram o papel de curadores da publicação, sendo possível citar a participação de Marília Garcia, Nelson Maca, Lívia Natália, Conceição Evaristo, Rita Santana, João Filho e Nívia Maria Vasconcelos. Segundo o seu editor, “essa diversidade de agentes possibilita uma cartografia mais ampla da poesia contemporânea na Bahia e no Brasil”. É ainda ele quem nos explica como se estrutura a revista e aqui reproduzo a sua fala:

A revista é estruturada de forma que todas as páginas sejam destacáveis, assim, cada leitor pode à sua vontade reeditar os números, ou a coleção inteira. Esse gesto, de reedição pelo leitor, visa estimular e popularizar a compreensão do leitor como crítico, atualizando de forma radical a edição da revista com as discussões sobre releituras do cânone e formação leitora.

Assim, um projeto estético vai se delineando ao longo das publicações. A pretensão da revista “é cartografar o contemporâneo da literatura brasileira em suas múltiplas inscrições” a fim de romper uma ficção de unidade que constitui a literatura brasileira. Segundo a proposta editorial, a revista *Organismo* não nega as revistas baianas que a antecederam (como a *Arco e Flexa*), mas rompe com elas na medida em que não aponta para o local como “ponto organizativo de uma ética ou estética”. Nesse sentido, Jorge Augusto afirma:

a revista busca, antes, a partir da periferia que somos, somar e somatizar o cenário amplo das literaturas contemporâneas brasileiras, em seus múltiplos diálogos: negros, homoafetivos, canônicos, sulistas, transgêneros e negro-feministas etc. [...] O que se chama periferia é o lugar do diverso, de tudo que não coube no projeto de hegemonia do capital, dos campos artísticos ou da urbanização das cidades. Por isso falamos das margens, não para propor um fechamento sobre elas, gesto colonial de nossa tradição literária, mas uma abertura, um esgarçamento, uma fratura. Assim, nossa intenção é ampliar as redes de diálogo, transitar os rizomas e seguir um caminho indefinido na busca de uma literatura cada vez mais diversa, múltipla em seus espaços, sujeitos e propostas ético-estéticas, que produzam sociabilidades e subjetividades humanizadas, sem os fascismos e os maquinismos de morte que operam nos discursos de unidade.

Em especial, percebe-se em tais discursos um tom de projeção semelhante a um manifesto que objetiva, em certo sentido, inflamar os ânimos para uma postura ética e estética que, na mesma medida em que é delimitada, abarca uma heterogeneidade de escritores e

prováveis leitores. Para além de se colocar competitivamente no mercado, a *Organismo*, inserindo-se entre as editoras de pequeno e médio porte, objetiva coexistir em uma rede de editoras em crescente expansão. Nesse sentido, Luciana di Leone (2014) aponta, ao pensar a relação entre as diversas editoras independentes, o fato de que “estes editores não veem nos seus pares potenciais ameaças; antes consideram que o surgimento de novas casas garante a continuidade de um projeto cultural no qual ‘pesam mais as intenções comuns’ que as diferenças”. Nesse sentido, o editor afirma

O trabalho desenvolvido pela editora na produção das duas coleções e da revista, é uma tentativa de somar esforços junto a diversas outras iniciativas que vem buscando solidificar uma cena literária de força inédita, na Bahia. Revistas virtuais, saraus, recitais, outras editoras como Ogum’s Toques e Paralelo 13S, compõem esse cenário. etc. Nosso intuito é fomentar o trânsito e o debate entre as diferentes textualidades, por a produção local em diálogo com o nacional e o diaspórico, e produzir uma literatura antenada com as questões éticas, étnicas e estéticas das nossas múltiplas contemporaneidades. E como dizemos sempre em nossos eventos: a organismo não é um projeto é um projétil.

Como se percebe, as reflexões aqui empreendidas se projetam a partir de estratégias que têm sido experimentadas por autores e editoras que projetam a si por meio de diferentes vias. Entre tais estratégias é possível identificar ações como a autopublicação, a criação de selos próprios e a produção de eventos paralelos às grandes feiras, por exemplo. Tais agenciamentos, no entanto, não se tratam da construção de um espaço fora do campo literário, mas de lógicas de esgarçamento das fronteiras no intuito de ocupar o espaço literário e, nesse sentido, a promoção da literatura baiana contemporânea pela editora *Organismo* nos leva a refletir sobre como as editoras de médio e grande porte têm sido capazes de, com movimentos editoriais e estéticos específicos, agenciar novos autores e escritas. No mesmo sentido, os autores que compõem essa pesquisa estão, a todo momento, performando na cidade e no campo literário e cultural. Em alguns momentos, isso irá se materializar, inclusive, no próprio texto literário, propondo, assim, um diálogo entre o ficcional e não ficcional.

Da editora Organismo, retomo o livro de contos Davi Nunes, *Zanga* (2018), e, em especial, o seu primeiro texto: *Um revólver e um romance*. Na narrativa, somos colocados diante de um escritor que, no fluxo da consciência e em um gesto metalinguístico, sugere, mais do que uma reflexão sobre o desafio da escrita, uma sensação de desconforto e angústia por um sistema literário que o expelle e o rejeita. Na cena inicial, não temos acesso ao romance

construído, sua linguagem e temática, mas, em especial, ao difícil trabalho de lançar o texto a um leitor especializado e dele esperar algum tipo de consideração.

O e-mail está bem escrito. Polido. Tirei o empoirar do constrangimento. Não maculei o meu orgulho. Acho. O revólver está em cima da escrivaninha com o computador ainda. Já faz tempo. Sua ferrugem fria me acompanhou enquanto escrevia a obra. Condição necessária para o sol de aço não crescer sobre a minha cabeça: a morte. Os dedos não estralaram a chama fatal, fizeram nascer 56.806 palavras – um romance (NUNES, 2018, p. 11)

Na cena, o desconforto se torna ainda mais latente em razão do remetente: um escritor laureado. Com períodos curtos, secos, fragmentados, como a própria experiência urbana, bem como uma linguagem que oscila entre uma irônica erudição e o coloquialismo de uma juventude escrachada, o narrador nos coloca diante das inquietações que envolvem o envio da mensagem.

O nome do laureado escritor já está na caixa de e-mail. Está mesmo. Mando...Não. O assunto: *envio de um romance de um jovem escritor*. Vou fumar um cigarro antes. As chamadas são translúcidas. Ok! Envia logo. [...] Antes vou ler de novo. Posso ter deixado alguma resma de fraqueza em algum ponto crucial do texto. Melhor assim. Dignidade e gênio não podem deixar de compor a existência. Coaxar de rã acuada de novo. Tenho que deixar as erudições chãs. (NUNES, 2018, p.11)

A angústia se avoluma e somos jogados com o narrador diante do desconforto experimentado pelo desejo de aprovação de uma figura aclamada no campo literário. O sentimento de rejeição se materializa a partir do envio do texto: “Não...Eu vou me ferrar. Foi. Não sei por que sinto agora o sal de angústia nos olhos crescer mais. Um escritor consagrado odeia todos os outros escritores não consagrados do mundo. Eureka atroz” (NUNES, 2018, p. 13). O nosso narrador busca a rua:

Melhor sair de casa. [...] Carros, transeuntes, estudantes: a rua [...] Os paralelepípedos do Pelourinho sempre assentam bem os meus passos. É fato. Por que mandei o e-mail? Um homem fraco, um escritor em frangalhos. Uma dose de uísque, duas cervejas e um cigarro. [...] (NUNES, 2018, p. 13-14)

Na medida em que o campo lhe empurra para fora e a angústia se avoluma dentro de si, o nosso escritor-personagem sai às ruas da cidade em completa errância e nos coloca diante da percepção de que o fluxo do pensamento e o andar pela cidade se articulam como formas de gerar movimento, movência, ação e reflexão. Corpo teórico, crítico e artístico se articulam em uma comum construção.

5 CONCLUSÃO

Essa é uma tese que se escreve como música, teatro ou poesia e que é constantemente atravessada pelas melodias que interpelam a pesquisa e que se originam ou circulam na cidade física por onde o meu corpo de pesquisadora circula e se forja. Nesse ponto da pesquisa, a música “Duas cidades”, da banda BaianaSystem, se impõe como uma espécie de síntese das reflexões que vão sendo aqui forjadas. Duas cidades em que imperam o “olho por olho/dente por dente” e em que a “lei da babilônia é diferente” se materializam em uma espacialidade física e simbólica. A cidade cindida e marcada pelas desigualdades e diferentes formas de circulação se impõe nas produções artísticas aqui analisadas, mas se presentifica, ainda, no modo como esses artistas ocupam as espacialidades da cidade de Salvador e o próprio campo literário/artístico. É nesse sentido que, pensando a cidade que se divide, como nos diz a música da banda baiana, interpelamos os artistas que figuram na pesquisa, e a ela própria, com uma espécie de chamamento: “Diz em que cidade que você se encaixa”.

Em alguma medida, percebo que a escrita da tese se confundiu um tanto com a escrita de uma espécie de diário em que as reflexões teóricas, críticas e análises não se afastaram da vida. Sendo assim, na medida em que a pesquisa foi se construindo por teias, forjou não apenas um *corpus* e uma cidade, mas um corpo de pesquisadora. Curiosamente, a escrita dessa conclusão se dá em um dia posterior a uma noite na qual sonhei com a avenida Joana Angélica, emblemática avenida do centro da cidade de Salvador. No sonho um tanto quanto surrealista, me peguei perambulando e um tanto quanto perdida por aquele espaço que ocupei e ocupou minha infância e com o qual tenho sincera intimidade. Talvez, o sonho e a vida se interliguem como uma espécie de reencontro e ligação de pontas. Nessa medida, me pego pensando sobre o modo como a tese se constitui como uma espécie de memorial e como lugar de reflexão crítica e subjetiva em que há encontros e me encontro.

A pesquisa foi dando forma às reflexões sobre as co-implicações entre corpo, cidade e arte. A proposta aqui empreendida objetivou tratar a dimensão estética como método para apreender e pensar a cidade e, para tanto, aborda as ações artísticas no e sobre o espaço público como outra possibilidade de compreensão crítica dos dissensos urbanos e das produções artísticas e literárias do contemporâneo. As inquietações da pesquisa me levaram a

problematizar as questões urbanas através das questões estéticas e as questões estéticas através das questões urbanas, o que muito me auxiliou no processo de me provocar dentro do meu lugar de pesquisadora.

O rol de artistas que constituem essa pesquisa aqui figuram por performarem, no espaço físico e simbólico de modo particular. Em especial, é ao fazerem um uso outro ou ao reassumirem o uso comum das coisas que profanam o espaço público (AGAMBEN, 2007). Sendo assim, com suas intervenções artísticas, performances, produções em prosa ou poesia, esses artistas contemporâneos colocam em questão uma ideia de urbanidade, arte e literatura, questionando, portanto, o *status quo*, e desautomatizando tanto a experiência urbana, ao devolverem o aspecto público da urbe, quanto as noções de arte e literatura.

As errâncias aqui propostas se encaminharam no sentido de pensar os movimentos de expansão da literatura para além das formas e linguagens convencionais, razão pela qual outros objetos artísticos atravessam o trânsito da leitura. Tais produções constroem-se como intervenções que forjam espaços urbanos e estéticos para novos corpos. Assim, passamos a ler a cidade como texto e uma produção artística e literária que se faz não apenas a partir da cidade, mas também nela.

Para atingir os objetivos propostos, foi preciso, primeiro, um gesto reflexivo sobre a teoria e os objetos que ocupam o campo literário e crítica, razão pela qual se fez necessária uma provocação sobre o próprio gesto crítico. Assim, meu primeiro movimento foi crítico e metodológico. Pensando a teoria e nosso campo teórico, escrevo como quem delira, deambula, erra, e talvez nisso esteja a relação mais honesta com meu *corpus* e meu corpo, uma vez que dessas reflexões foram se apresentando os objetos artísticos com os quais me esbarrei nessas errâncias.

A partir de um exercício crítico, construímos um *corpus* formado por artes e artistas que extrapolam fronteiras e que, como “frutos estranhos” (GARRAMUÑO, 2014), assumem o exercício de esboroar fronteiras entre o literário e não literário; bem como produções que se arvoreem em profanar o espaço urbano (AGAMBEN, 2007) devolvendo o aspecto público da cidade e que a coletivizam a partir dos seus usos, leituras e performances e obras que, igualmente, problematizam dentro do ficcional, no seu existir, a própria lógica de ocupação do campo literário na medida em que forjam fendas em um espaço não necessariamente aberto a certos temas, estéticas e autores.

As discussões aqui engendradas colocam em evidência produções de artistas periféricos do contemporâneo que produzem outras imagens de Salvador que desorganizam o *status quo* e rompem com certas visões estereotipadas. As produções de Fábio Mandingo e Davi Nunes, por exemplo, além de nos levarem a pensar uma necropolítica (MBEMBE, 2018), revelam outras espacialidades, imagens e, sobretudo, afetos, lutas e resistências éticas, políticas e estéticas. De modo semelhante, as produções fotográficas, performáticas e poéticas de Helen Salomão e Alex Simões, dois corpos igualmente negros, ocupam a cidade e o campo artístico com suas obras inespecíficas e provocações políticas e estéticas. Nesse bojo, se vai percebendo o modo pelo qual essa pesquisa, pensando imagens de Salvador que se revelam pela via literária, reconhece a existência de múltiplas vozes que deixam ver representações que se interligam ou não, mas que são capazes de, conjuntamente, revelar a heterogeneidade discursiva da cidade.

A teia do contemporâneo que se desenhou nessa pesquisa, não no intento de ser absoluta, surge do desejo de se pensar as representações literárias do espaço urbano e de se refletir sobre o literário como via de construção de uma imagem do urbano ou de uma urbanidade possível. Nesse sentido, a ideia de ocupação aqui se fortalece enquanto estratégia de desorganização de um *status quo* e construção de fendas e pertencimentos. Os movimentos dos artistas que figuram na cena sobre a qual a pesquisa tenta refletir se configuram um pouco como lógicas de ruptura, contrafluxo e reviravolta. Talvez por isso, a tese não se desenhou como um texto que objetivasse pintar um quadro realista em que um dado real, o contemporâneo, figurasse como uno e acabado. Em verdade, o movimento disruptivo gerado pelos objetos artísticos e literários da pesquisa impuseram o mesmo movimento aos gestos da pesquisa, razão pela qual a tese se constitui, em cada capítulo, lugar de reflexão crítica sobre o próprio lugar da teoria e da crítica da literatura e da cultura. A transdisciplinaridade, os trânsitos, encontros e desencontros que atravessaram essa escrita provocaram os gestos da pesquisa para uma reflexão não menos comprometida, mas menos engessada e, talvez por isso, mais honesta.

Na cena da produção artística que performa o espaço ou no espaço da cidade, a crítica que aqui se apresenta é ela também uma provocação, uma vez que busca as suas formas de ocupação. Estabelecendo pontes entre as prosas, poesias e o teatro baiano, por exemplo, somos instados a questionar: o que é a arte sobre a cidade no contemporâneo? Em que medida esse urbano é outro? Como manter os modos de ler a cidade?

As noções de literatura contemporânea e espaço que atravessam essa pesquisa foram atravessadas pelas questões do nosso tempo, como o próprio cenário da pandemia da Covid-19. As implicações desse contexto se materializaram na pesquisa, quer seja pelo tom e pausas que ocuparam a escrita ou pelo tom assumido por algumas das produções aqui analisadas, como a obra *Salvador em Suspensão* (TERÇA-NADA, 2021). A experiência angustiante da crise sanitária e política que atravessou o país, em alguma medida, nos revela que há algo de magnético que atrai os corpos. Será que a pandemia não comprova isso? Em alguma medida, me peguei refletindo sobre o modo como o contexto de repressão, paradoxalmente, é uma possibilidade para que o que uma dada força possa vir à tona, uma vez que assim como a pandemia impôs distanciamentos, impôs a necessidade de produzir encontros.

No mesmo sentido, me peguei refletindo sobre o que é escrever em um momento como esse. Em alguma medida, me encontro com Drummond, no poema “Mãos dadas”, e percebo que “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes. A vida presente”. O sujeito contemporâneo, assim como eu, se move em deriva. No jogo da escrita, me encontro em uma esquina física, em uma dobra epistemológica. Nesse sentido, fui provocada constantemente a sair da resenha para a criação.

Nessa medida, foi possível perceber que os objetos artísticos que compõem a presente pesquisa rompem os espaços que são criados para achatar o outro (espaços físicos e simbólicos). Somos colocados diante de um outro e do desejo de ocupar essas espacialidades que, na maioria das vezes, são criadas para aprisionar e que não dão conta da diversidade que há na alteridade. Esses espaços um tanto quanto homogêneos são colocados em questão por esses objetos artísticos e literários que não se restringem às formas e conteúdos tradicionais.

A cidade e a pesquisa me chamaram e me convidaram para experimentar a movência e o devir. Nesse trânsito da pesquisa, foi possível pensar o modo como artistas de uma dada contemporaneidade têm instado formas de viver juntos, de ocupar e produzir uma urbanidade mais plural. No mesmo sentido, esboroando fronteiras e aceitando os atritos, encontros e desencontros, os artistas que aqui performam jogam no campo do experimental. Assim, essa é uma tese que se propôs a pensar os modos de fazer arte e literatura a partir do espaço urbano de Salvador e sobre ele a partir de uma perspectiva que joga no campo da teoria e da crítica da literatura e da cultura como espaços de disputa e ocupação.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **Elogio da profanação**. Profanações. São Paulo, Boitempo, 2007.

_____. **O que resta de Auschwitz**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte, Humanitas-UFMG, 2013.

_____. “O que é o Contemporâneo?” In: **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios**; [tradutor Vinícius Nicastro Honesko]. — Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. **Profanações**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007

AGUIAR, A. L. L. e. **Avenida Sete, Mon Amour**. 2007. Vídeo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Fth5_rCbyI0. Acesso em 11. Março. 2021

ALMEIDA, Eduardo A. A.. **Silêncios na História (da Arte)**: as pistas do Mapa de Lopo Homem II, de Adriana Varejão. In: XII Encontro de História da Arte da Unicamp, 2018, Campinas. Atas do XII Encontro de História da Arte da Unicamp. Campinas: Unicamp IFCH CHAA, 2017. p. 215-226.

ANDRADE. Carlos Drummond de. **Nova reunião: 23 livros de poesia**. 2ª edição. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

ARRUDA, Angela Maria Pelizer de. Cultura e literatura contemporâneas: algumas abordagens do pós-moderno. **Estação Literária**, v. 9, p. 220-237-237, 2012.

AZEVEDO, Luciene; MOLINA, Cristian et. al. Autoria na cultura do presente: apresentação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 55, set/dez, 2018.

AZEVEDO, L. Reimaginar a vida, reimaginar a forma . **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 39, n. 2, p. 726–740, 2019. DOI: 10.20396/remate.v39i2.8655722. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8655722>. Acesso em: 19 set. 2021.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. Trad. Sérgio Miceli et alii. Introdução Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989.

BUTLER, Judith. Vida precária, vida passível de luto. In: _____. **Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.13-53, 2015.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. Qual a novidade dos rolezinhos? espaço público, desigualdade e mudança em São Paulo. **Novos estud. - CEBRAP** [online]. n.98, p.13-20, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/sGMBsf83p69mKmzyLb4bPsL/?lang=pt>. Acesso em: 01 março. 2022.

CANCLINI, Nestor Garcia. Quem fala e em qual lugar. In: _____. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Tradução de Luís Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005, p.

CARVALHO, Ernesto. **Nunca é noite no mapa**. Documentário. 6'11". 2016. Disponível em <https://vimeo.com/175423925>. Acesso em: 19 set. 2021

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna: Introdução às teorias do contemporâneo**. 3ª ed. São Paulo: Loyola, 1996.

CRUZ, Adélcio de Sousa. Fábio Mandingo, livro terceiro: contrariando as estatísticas...**Literafro**: o portal de literatura afro-brasileira. Setembro 2017.

Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/resenhas/ficcao/73-fabio-mandingo-muito-como-um-rei>. Acesso em: 28 jul. 18

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território conquistado**. Vinhedo: Horizonte, 2012, p. 17-48.

DELEUZE, Gilles(1969). **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **Diferença e repetição**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra/Graal, 2018.

DERRIDA, Jaques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das Ciências Humanas. In: _____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 229-249.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova & Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ufmg, 2011.

_____. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

FONSECA, M. A. . Entre palavras e imagens: o espaço híbrido na poética de Karina Rabinovitz.. 2011. In: VIEIRA, Nancy Rita Ferreira (Org.); BRITTO, Milena (Org.) . **Mulheres em cena**: literatura e imagem. 1a. ed. Salvador: Edufba, 2017.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Trad. Roberto Machado e Eduardo Martins. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.

FREITAS, H. A Arkhé e o Xirê: das pilhagens epítêmicas à literatura-terreiro. In: _____. **O arco e a arkhé**: ensaios sobre literatura e cultura. Salvador: Ogum's Toques, 2016.p. 37-69.

GARCIA, Giulia. A revolução de Helen Salomão. **Trip**. 29 jan 2018.

Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/helen-salomao-empodera-negros-e-mulheres-pela-fotografia>

Acesso em: 19 ago. 2018

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**. Sobre a inespecificidade na estética contemporânea. São Paulo: Rocco, 2014.

_____. Devires da crítica: crítica, pós-crítica, critica inespecífica (2016). In: OLINTO, Heidrun Krieger. SCHØLLHAMMER, Karl Erik. SIMONI, Mariana (Org.) **Literatura e artes na crítica contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

GERMANO, I. M. P.. As ruínas da cidade grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea. **Estudos e Pesquisas em Psicologia** (Online), v. 9, p. 425-446, 2009.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane**, v. 2, p. 199-221, 2012.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. **Ipotesi** (UFJF), Juiz de Fora, v. 3, p. 19-30, 1999.

GULLAR, Ferreira. Poema Sujo. In: _____. **Toda poesia** (1950-1999), 19º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. p. 231-291.

GONÇALVES, Evanilton. **Pensamentos supérfluos**: coisas que desaprendi com o mundo. Salvador: Paralelo 13S, 2017.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2014.

KRAUS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Gávea**. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-Rio, n. I, p. 128- 137, 1984. Reedição Disponível em: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf. Acesso em:

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento**. São Paulo, 2016.

Disponível em: <https://www.geledes.org.br/descolonizando-o-conhecimento-uma-palestra/>
Acesso em: 19 ago. 2018

LADDAGA, Reinaldo (2013). **Estética de laboratório**: estratégias das artes do presente. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes.

LAFER, Celso. A reconstrução dos direitos humanos: a contribuição de Hannah Arendt. **Estud. av.**, São Paulo, v. 11, n. 30, p. 55-65, ago. 1997

Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141997000200005&lng=en&nrm=iso

Acesso em: 15 dez. 2018.

LOPES, Débora. Helemezão mostra o jovem negro de Salvador sem sangue. **Portal Vermelho dia**. 13 de julho de 2017.

Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/299308-8>

Acesso em 19 ago. 2018.

LIMA, LÍlian de Oliveira Almeida [et al]. **Retratos da literatura baiana contemporânea (2000 - 2014)**. Salvador: EDUFBA, 2022. 121 p.

LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. In: **Sopro**. Panfleto Político-Cultural. Trad. Flávia Cera. Desterro: Cultura e Barbárie, janeiro, 2010a, p. 01-04. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>.

LUDMER, Josefina. La crítica pura me aburre. Entrevista a Patricia Somoza. *La Nación*, 29 de octubre de 2010b. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-critica-pura-me-aburre-nid1318798/>. Acesso em: 02 nov. 2021

LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina**: uma especulação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LYOTARD, Jean-François. Apostila às narrativas. In: _____. **O pós-moderno explicado às crianças**. 2 ed. D. Quixote. 1993, p.29-34.

MAGGIO, Sérgio. A poética fluída e *O LIVRO de água*. **Correio Braziliense**, 14 de fevereiro de 2013.

MANDINGO, Fábio. **Sobre mim**. Blog pessoa. 2007. Disponível em: <https://www.blogger.com/profile/16396450199563816331>. Acesso em 20 dez. 2022.

_____. **Salvador Negro Rancor**. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018.

_____. **Muito como um rei**. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2015.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.) **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras, Poslit, 2002

MBEMBE, A. **A crítica da razão negra**. Lisboa: Ed. Antígona, 2014.

_____. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MENEZES, Jamile. Escritor Davi Nunes lança “Zanga”, seu primeiro livro de contos!. **Soteropreta**. 3 jul. 2018. Disponível em: <https://portalsoteropreta.com.br/escritor-davi-nunes-lanca-zanga-seu-primeiro-livro-de-contos/>. Acesso em: 20 dez. 2022.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, E. (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 71-103.

MUNIZ, Eder et al. **Ruas Salvador**: liberdade clandestina. 1 ed. Salvador: Editoria Gris, 2021.

NANCY, Jean-Luc. Espaço contra Tempo. In: _____. **O peso de um pensamento, a aproximação**. Coimbra: Palimage, 2011. p. 93-96.

_____. 58 indícios sobre o corpo. Revista UFMG, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.42-57, jan./dez. 2012

NOGUERA, Renato. A democracia é possível? **Revista Cult**. São Paulo, ano 21, nº240, novembro 2018. p.24-25

NUNES, Davi. **Zanga**. Salvador: Segundo Selo, 2018.

_____. Cidade, lugar do possível. In: **Vertigem por um fio**: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PELBART, Peter Pal. **Vida besta, vida nua, uma vida**. O avesso do niilismo. Cartografias do esgotamento. São Paulo, N-1 edições, 2015.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do; FARIA, A. G. ; NOVAES, A. S. . Modos de ler a cidade. **REVISTA Z CULTURAL** (UFRJ), v. 15, p. 01-07, 2020.

_____. **Cidade de lobos**: a representação de territórios marginais na obra de Rubens Figueiredo. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016. v. 1. 188p

PUCHEU, Alberto. Paisagens urbanas quase sem paisagens (Imagem). **Em Tese**, [S.l.], v. 21, n. 3, p. 203-207, jul. 2016. ISSN 1982-0739. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/10872>>. Acesso em: 16 jan. 2022. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.21.3.203-207>.

PUCHEU, Alberto. **apoesiacontemporânea**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

QUEIROZ, Camele; RAMOS, Fabricio. **Muros**. 25 min. 2015. Disponível em: <https://curtamuros.wordpress.com/>. Acesso em: 06 março 2021

RABINOVITZ, Karina; REZENDE, Silvana. **O LIVRO de água**. Salvador, P55, 2013.

ROLNIK, S.. Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, v. 2, n.1, p. 241-251, 1993.

RIBEIRO, Carlos. **Novos rumos da literatura**. A Tarde, Salvador, 4 dez. 2002. Disponível em: http://www.carlosribeiroescritor.com.br/literario_literatura.htm. Acesso em: 13 out. 2020.

SAID, Edward. **Humanismo e crítica democrática**. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

SANTANA, Valdomiro. **Literatura baiana (1920-1980)**. Rio de Janeiro: Philobiblion: INL, 1986

SANTIAGO, Ana Rita. **Corpos Negros Femininos em Poéticas de (Rê) Existências**. **RevistaABPN**, v. 10, p. 829-853, 2018.

SIMÕES, Alex. *Quarenta e Uns Sonetos Catados*. Salvador: Domínio Público, 2013

_____. *Trans formas são*. 1. ed. Salvador: Organismo, 2018.

_____. *Assim na terra como no selfie*. Salvador: Paralelo 13s, 2021.

_____. *Minha terra tem ladeiras*. Salvador: Caramurê, 2022.

SIMÕES, Alex et al. *No meu corpo o canto: #experimentoscomletrasurbanas*. Salvador: editora Tanto, 2020.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SOUZA, Eneida Maria de. **A teoria em crise**. Revista Brasileira de Literatura Comparada, s.l., n.4, 1998. p. 19-29.

SOUSA, Taygoara A. C. et al. **Revista Miolo**. Volume 2. Salvador: EDUFBA, Dez/2019.

SPIVAK, Gayatri ([1985] 2010). **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG.

SUSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados. **O Globo**, Prosa e Verso, 2013. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>>. Acesso em: 08 jun 2021.

TELES, Edson. Sujeito racial, governo dos corpos e branquitude. In: **Revista Cult**. São Paulo, ano 21, nº240, novembro 2018. p.26-28

TERÇA-NADA, Marcelo et al. **Salvador em suspensão** [livro eletrônico] / fotografias Marcelo Terça-Nada. Salvador, BA : Editora Gris, 2021. PDF