



Dançar o Patrimônio Urbano

Juliana Raposo Semeghini¹

¹Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas/SP, Brasil

RESUMO – Dançar o Patrimônio Urbano – Este artigo propõe um alargamento da discussão da identidade ameaçada do Patrimônio Urbano, percebido dentro de uma cultura de reificação do corpo, a partir do ponto de vista das artes efêmeras. A pesquisa em processo, da qual deriva o artigo, interessa-se em investigar autores que questionam as representações documentais, que recuperam espaços culturais esquecidos e que propõem uma revisão da memória histórica. A análise de trabalhos que traçam a genealogia dessa virada etnográfica na história da arte contribuiu para compreensão de um fazer artístico fundado sobre o mundo sensível e situado em relação ao seu entorno, além de oferecer pistas sobre o artista capaz de convocar o outro para um novo tipo de experiência pública.

Palavras-chave: **Patrimônio Urbano. Arte Contextual. Artista Conector. Programa Performativo.**

ABSTRACT – Dancing the Urban Heritage – This article proposes to broaden the discussion of the threatened identity of the Urban Heritage, perceived within a culture of body reification, from the viewpoint of ephemeral arts. The ongoing research, from which this article derives, is interested in investigating authors who question documental representations, who recover forgotten cultural spaces and who propose a review of historical memory. The analysis of works that trace the genealogy of this ethnographic turn in art history contributed to the understanding of an artistic practice based on the sensitive world, related to its surroundings, in addition to providing clues about the artist capable of summoning others to a new kind of public experience.

Keywords: **Urban Heritage. Contextual Art. Artist who Connects. Performative Program.**

RÉSUMÉ – Danser le Patrimoine Urbain – Cet article propose un élargissement de la discussion sur l'identité menacée du Patrimoine Urbain, perçu dans une culture de la réification du corps, à partir des arts éphémères. La recherche en cours, dont dérive cet article, s'intéresse à enquêter sur des auteurs qui questionnent les représentations documentaires, qui récupèrent des espaces culturels oubliés et qui proposent une révision de la mémoire historique. L'analyse des œuvres qui retracent la généalogie de ce tournant ethnographique de l'histoire de l'art a contribué à la compréhension d'une pratique artistique fondée sur le monde sensible et située par rapport à son environnement, en plus d'offrir des indices sur ce genre d'artiste capable d'appeler l'autre à un nouveau sorte d'expérience publique.

Mots-clés: **Patrimoine Urbain. Art Contextuel. Artiste Connecteur. Programme Performatif.**

Primeiras Pistas

Nos últimos anos da graduação em Arquitetura e Urbanismo, quando passei a ter uma compreensão contextualizada de meu fazer artístico, comecei a estruturar questões partindo da simples compreensão de que as minhas mãos podem ser extensão da minha memória para escrever, desenhar, esculpir em maquete, e que a importância dessa dimensão do corpo não estaria sendo trabalhada em toda sua potencialidade em disciplinas que ensinavam os alunos a projetar. As questões se tornavam ainda mais delicadas quando os programas de necessidades do entorno onde se localizariam os objetos de nossas intervenções eram levantados com base em suposições feitas a distância. A isso, soma-se ainda outra camada de complexidade: o momento em que discussões históricas sobre o patrimônio urbano e cultural, percebido em toda sua amplitude e como parte de um tecido vivo, se impõem como ponto de partida das relações de planejamento e crescimento das cidades.

Por onde começar a compreender o desafio de investigar esses territórios de memória e que tipo de intervenções projetuais propor para lugares com dinâmicas tão específicas e móveis?

A partir da questão de como se posicionar diante das disciplinas da Arquitetura e do Patrimônio Urbano, carrego a experiência e o repertório da graduação como escolha para percorrer uma travessia. Dando formas aos saberes imbricados à minha prática artística e atualizando as teorias, inclusive aquelas relacionadas à história do urbanismo, patrimônio e restauro, por teorias exógenas à área. Como sugerem Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014), em *Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico*, como pesquisadora-artista, apresento neste artigo um acúmulo de vestígios da minha pesquisa em curso, acolhendo as subjetividades ao narrar os encontros que se deram no caminho.

No momento da produção escrita deste artigo, preocupo-me menos em aprofundar-me nas questões teórico-históricas do patrimônio, e mais em narrar o movimento do meu corpo ao deslocar-se para tatear a questão diante de um novo ponto de vista. Aproximando-me de autores que traçam a genealogia de uma virada etnográfica das artes, ou seja, que mapeiam criações artísticas que questionam as representações documentais, recuperam espaços culturais esquecidos, propõem uma revisão da memória histórica e

que já pensam a arquitetura como algo vivo. Nesse sentido, me dedico à leitura de *A alegoria do patrimônio*, de Françoise Choay (2006), que apresenta um panorama histórico em que a investigação desses territórios de memória são o ponto em torno do qual se elaboram questões provocativas sobre como de fato incorporá-los à dinâmica das cidades, levando em conta suas preexistências e desejos cambiantes atrelados à memória orgânica de quem o vive cotidianamente. Choay mapeia a enorme distância entre a invenção do monumento histórico durante os eventos culturais do século XV na Itália, quando uma parcela restrita da elite passa a reconhecer na Antiguidade Clássica a supremacia do texto em relação aos monumentos antigos e suas ruínas, que deveriam ser preservadas na condição de testemunhas dos grandes autores; até a construção da noção recente de *patrimônio urbano*¹.

Observando o projeto arquitetônico e o patrimônio urbano através das lentes de ações culturais performativas e por uma perspectiva participativa, esse gesto pode se tornar um fazer político que abriga as urgências construtivas, habitacionais, os anseios de saberes imateriais e, ainda, as lacunas das recriações dos espaços por vir de um projeto urbano. Para tanto, encontro-me com a perspectiva de Suely Rolnik sobre a atual guerra sociocultural, que tenta nos privar diariamente do contato com nossos desejos do corpo e seu olhar a respeito da potência dos convites participativos de uma artista como Lygia Clark (Rolnik, 2018), para então tentar compreender um fazer artístico fundado sobre o mundo sensível e situado em relação ao seu entorno, que propõe abrigos poéticos para que o corpo suporte sua condição precária ao se deslocar ativamente sobre a superfície topológica do mundo. Textos de Francesco Careri (2017), Paul Ardenne (2006) e Óscar Cornago (2019) assessoram a busca pelas nuances de palavras capazes de denominar esse fazer artístico que abre espaços para o encontro com o outro e que corre os riscos de incentivar as multiplicidades das ações culturais. Em meio aos referidos exemplos teóricos, narro a coreografia de um encontro que se deu durante o início da minha prática artística como pesquisadora e que, apesar de muito breve, suscitou questionamentos sobre a alteridade como fator mobilizador da produção artística e desenha uma imagem-símbolo para o que Rolnik escreve sobre o corte ativo como potência de criação na proposta *Caminhando* de Lygia Clark. Por fim, mas sem encerrar este rascunho em aberto, teço reflexões que completam aquilo que vem depois da vírgula do *apesar de*, resgatando o vislumbre poético de Georges Didi-Huberman para

pequenos pontos luminosos de manifestações micropolíticas de resistência em tempos sombrios (Didi-Huberman, 2011). Espera-se, ainda, contribuir com a escrita de um ensaio cujas imagens literárias agucem a complexidade de uma produção artística que aproxima seus processos dos estudos da presença e da arte contextual, percebendo a dança e o teatro como campos expandidos.

Alegoria do Patrimônio Urbano

Em seu livro, *A alegoria do patrimônio*, Françoise Choay (2006) apresenta uma investigação que coloca o entendimento do patrimônio histórico no centro de uma reflexão sobre o destino da sociedade atual. Discorre sobre os primeiros momentos em que os monumentos puderam ser vistos através de um distanciamento histórico, em que as escolhas de preservação começaram a acontecer em função de um projeto fundamentado; até explicar o contexto em que pesquisadores debruçaram sua atenção sobre a morfologia e a dinâmica das cidades, culminando no surgimento do termo *patrimônio urbano* e na concepção geral do espaço como território, onde elementos da malha urbana se articulam. Esse cenário é delineado para enfatizar o fato de que a noção de patrimônio urbano é muito recente e tem uma defasagem, segundo Choay, de quatrocentos anos desde a invenção do monumento histórico. A cidade histórica se manteve – e se mantém até hoje – como obstáculo aos processos higienistas de urbanização, enquanto a noção de espaço esteve tão ausente quanto a compreensão da totalidade heterogênea de uma cidade a ser preservada por inteiro.

A indústria cultural também se apropriou do patrimônio histórico, que passa a fazer parte de trilhas turísticas que ampliam seu público. O processo de valorização do solo urbano, regido pelo mercado imobiliário, estipula os valores que são reconhecíveis e acaba por balizar as relações dos usuários com a cidade. A noção de mais-valia tem a função espacial de romper com a inércia improdutiva do patrimônio até torná-lo consumível. Conjuntos históricos são demolidos em função de planos urbanos de embelezamento dos centros e limpeza social, ou de planos que dão prioridade para vias largas e o acesso dos carros. Outros conjuntos são reconstruídos sem base científica e com estilos arquitetônicos que nem sequer pertenciam à história local, mas que satisfazem e atraem os turistas. Instalam-se equipamentos e realizam-se acréscimos que conferem aparências completamente novas aos

edifícios sem ao menos indicar de forma clara todas as intervenções modernas. Muitas vezes, as novas funções do patrimônio depois da *revitalização* local nem são compatíveis com a preservação de sua integridade física.

A investigação dos territórios do patrimônio urbano e suas representações no imaginário coletivo são grandes desafios para projetos de intervenções em lugares com memórias e dinâmicas internas muito específicas, diversas e cambiantes. Acredita-se que uma sistematização de experiências apenas no campo da arquitetura não seja capaz de encontrar soluções espaciais e socioculturais para o debate acerca do patrimônio arquitetônico e restauro.

Travessia Corpo a Corpo

Em *As regras do jogo: a ação sociocultural em teatro e o ideal democrático*, Suzana Viganó (2006) articula seu discurso em torno do pensamento crítico de Hannah Arendt, ao descrever a situação cultural atual, na qual insere sua luta, fomentada por um projeto pedagógico de ação teatral na comunidade Recanto Primavera, no bairro do Morumbi (2002). Um projeto de formação na contracorrente de uma cultura massificada, que precisa produzir em abundância objetos que possam ser facilmente consumidos e assimilados – da supremacia do *homo laborans*, ao invés daquele capaz de criar e recriar seu lugar no mundo (Viganó, 2006, p. 24). Se esse foi o termo utilizado por Hannah Arendt para descrever esse novo tipo de homem que, apesar de superinformado, é alienado e cuja única tarefa corresponde à manutenção dos processos biológicos do corpo, Choay inventa uma denominação análoga: o *homo sapiens protheticus*, para caracterizar o sujeito com alta capacidade de abstração, que estabeleceu um novo tipo mediatizado de relação social, que se expande para a relação com a cidade, agora virtualizada. Inserido na lógica do consumo, o patrimônio urbano é percebido dentro do desenvolvimento de uma cultura do corpo baseada em sua reificação, corpo que perdeu a capacidade de simbolização e cultivava apenas aquilo que pode ser abreviado. O espaço da cidade, que poderia ser uma alegoria dinâmica, é observado passivamente, e torna-se *coisa* diante de um corpo igualmente coisificado. Ao contemplar passivamente a cidade, reconhece-se em sua superfície apenas a imagem de um corpo material. Tomando a liberdade de aprofundar a metáfora de Choay, o *homo sapiens protheticus* provavelmente inventa-

riou seu passado assim como a indústria cultural cristalizou o patrimônio urbano, ambos como propriedades mortas.

O *homo sapiens protheticus* é o mesmo que constituiu a bancada de conselheiros do órgão do estado de São Paulo, o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT) e que votou pela aprovação da construção de torres de mais de trinta andares do grupo Silvio Santos no terreno adjacente ao Teatro Oficina (23 de outubro de 2017); o mesmo responsável pela negligência administrativa que queimou o Museu Nacional (Rio de Janeiro, 2 de setembro de 2018); que anunciou os cortes de 30% dos recursos investidos nas universidades federais brasileiras, ironicamente justificados pelo baixo desempenho da produção nas áreas das ciências humanas e pelos comportamentos desviantes dos pesquisadores (anunciados no final de abril de 2019 e marcados por uma das maiores mobilizações organizadas, uma greve contra o sucateamento e mercantilização da educação pública do País, no dia 15 maio de 2019); que convocou e que atendeu ao chamado para construção de um inventário de artistas conservadores que fariam parte de um coro privilegiado; e que ameaça estruturas como a Fundação Nacional de Artes (Funarte) e a Agência Nacional do Cinema (Ancine) de censura, financiando apenas o que passar pelo aval ideológico do governo, que comemora o encerramento de políticas que oferecem proteção a grupo marginalizados usando a expressão *Deus vult*, que em latim significa algo que acontece porque deus assim quis – exclamação descontextualizada que destitui a história da Idade Média de suas complexidades e que gera uma unidade político-ideológica marcada pela ignorância e preconceito de novos grupos da extrema direita. O homem que veste o estereótipo da armadura medieval substitui saberes articulados pela unidade absoluta de um urro imperativo militar, masculino, branco e cristão (Pachá, 2019). Possui algo artificial ajustado ao corpo que separa seus gestos do vínculo direto com a memória e o expulsa da esfera do discurso vivo, incapaz de (re)criar o presente a partir de uma dialética com os sonhos dos passado (Desgranges, 2015, p. 104-105).

Choay (2006) cita as associações que fazem ao monumento, como desfiles e representações dramáticas, a fim de o *valorizar*, culpabilizando esses eventos por transformarem os monumentos em *teatro* ou *cena*, como descreve, tirando, por fim, sua autonomia. Imagina-se que a autora faça esse tipo de comparação sem levar em conta o caráter processual do teatro, enca-

rando-o apenas como produto de animação cultural, ou como espetáculo. Acredita-se que a reincorporação sem mediações do monumento à vida cotidiana contemporânea possa ser estudada por meio de dispositivos das artes efêmeras como o teatro e dança, renovando-se sempre em ação, ou em situação, e incluindo o leitor nas descobertas do processo. É nas artes da presença que a ação cultural encontra oportunidade mais fecunda para realizar-se. E, por ação cultural, define-se a ação capaz de propor as condições para um determinado grupo explorar suas próprias ferramentas criativas e encaminhar-se em direção a um processo guiado genuinamente por suas próprias intenções. O jogo possibilita o reconhecimento do processo estético, da linguagem cultural e de equipamentos que servem ao próprio processo. Criando a possibilidade de reconhecer espaços de reflexão, transformação, confronto; e promovendo a consciência do corpo no espaço (subjetividade e representação) e a consciência do coletivo e do entorno (Coelho, 1981, p. 86-87).

Choay instaura ainda uma metáfora que define a identidade ameaçada do patrimônio e o novo tipo de relação mediados que desenvolvemos com ele: a metáfora do espelho. Traduzida por um tipo de contemplação passiva como objeto de culto em cuja superfície se reconheceria a própria imagem de um corpo meramente material, sem poder para simbolizar. Diante dessa realidade, não haveria então outra solução senão atravessar esse espelho.

Essa travessia só pode ser tentada pela mediação de nosso corpo. Ela passa, precisamente, por um corpo-a-corpo: o do corpo humano com o corpo patrimonial. Ao primeiro, cabe mobilizar e pôr em alerta todos os seus sentidos, restabelecer a autoridade do tato, da cenestesia, da cinestesia, da audição e do próprio olfato, e recusar ao mesmo tempo a hegemonia do olho e as seduções da imagem fotográfica ou digital. Ao segundo, caberia um papel propedêutico: fazer que sejam apreendidas ou reapreendidas as três dimensões do espaço humano, suas escalas, articulações, contextualização, na duração de travessias, incursões e percursos comparáveis ao saber de cor da memória orgânica, agora desprezados pela instituição escolar, que permitiam aos estudantes de outrora apropriar-se de seu patrimônio literário (Choay, 2006, p. 256-257).

A transposição do espelho fomentada pela autora indica um caminho que a disciplina Arquitetura e Urbanismo por si só não dá conta de percorrer, caso seja concebida como um fazer estanque. O encontro com a cidade requer o reconhecimento desse ato sob o entendimento de fazer política.

André Lepecki cita Hannah Arendt e sua compreensão de que “[...] uma noção de política devidamente restaurada deve ter as características não da arte em geral, mas mais especificamente das artes efêmeras: a dança e o teatro” (Lepecki, 2013, p. 44). Compreende-se, portanto, que seja possível apropriar-se da palavra patrimônio por meio do vínculo indissociável entre a arquitetura e urbanismo e o teatro e a dança, mantendo-o vivo e integrado à malha urbana, ponto de partida entre relações a todo tempo renovadas. Ao observar o patrimônio através dos olhos da performance, é possível reconhecer a arquitetura e o processo de urbanização como práticas, eventos e comportamentos, e não como objetos, ou coisas. Por isso, em um primeiro momento, reflete-se sobre a necessidade de distinguir a dinâmica das artes efêmeras da intenção de construir algo que seja permanentemente definitivo, um edifício que permaneça imóvel, tectônico e envelheça intacto tal como fora planejado desde o programa de necessidades. Desse instante, que resiste à necessidade de distinção, até o dia que seja possível manifestar o termo arquitetura sem se preocupar se nele cabe essa dimensão política, ampliado o seu significado para ser experimentado no corpo, especialmente em espaços pedagógicos formativos. Só se faz política, sob uma perspectiva performativa, quando se oferece material para que cada um crie suas próprias pistas cartográficas, que geram novas e subsequentes pistas, movimentando um processo de reconhecimento e descobertas de participantes sujeitos ativos.

Para Além do Espelho: uma experiência subjetiva fora-do-sujeito

As palavras ensaiadas por Suely Rolnik (2018), em *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*, podem contribuir para aprofundar a metáfora do espelho sugerida por Choay. Segue-se com o próprio exemplo desenvolvido por Rolnik: a proposição de Lygia Clark no experimento *Caminhando*. Da tira de papel feita em círculo em que uma das extremidades é colada na outra, torcida ao avesso, surge uma fita de Moebius, da qual não se pode determinar dentro e fora. Com uma tesoura, é possível fazer um corte e terminá-lo no mesmo lugar, ou seguir a orientação da artista propositora e nunca terminar o ciclo ao fazer um novo corte em lugar distinto daquele em que se iniciou. Da primeira opção de gesto, surge uma fita igual à primeira, nada muda além de sua espessura, como se o gesto fosse neutro e não produzisse efeitos. Uma vez que se siga o enunciado completo, o ato de

cortar é ativo, evitam-se os primeiros pontos para seguir recortando e produzindo diferença na forma da fita e no espaço que se cria a partir dela. Quer dizer que a experiência é uma das formas de mostrar na prática àquele que se disponibiliza para o jogo, uma maneira de acessar sua potência de criação particular, a ser reapropriada sempre que houver necessidade, protegendo sua autonomia inventiva. Pedagogicamente, como sugere Ana Maria Rodriguez Costas, em seu ensaio *Abrigos poéticos*, as propostas de Clark levam em conta “[...] a construção de um ambiente que comporte os riscos implícitos aos mergulhadores nas camadas profundas do corpo, de onde emerge a expressividade, aos processos de exposição de si e ao outro, ao estar junto, à procura de um novo gesto, em um coletivo” (Costas, 2011, p. 12). Lygia inaugura, portanto, “[...] uma arquitetura sensível, na qual os gestos tornam-se como que abrigos poéticos, [...] onde habitar equivale a comunicar” (Clark, 1980 apud Costas, 2011, p. 13), ou criar conhecimentos juntos.

Rolnik propõe então que, com base no projeto de Clark, façamos um exercício de fabulação e projetemos a fita por sobre a superfície do mundo, imaginando uma “[...] superfície topológica feita de todos os tipos de corpos (humanos e não humanos), em conexões variadas e variáveis” (Rolnik, 2018, p. 49). Se o corte é ação vigorosa, o sujeito ativo dele se inscreve na esfera do discurso vivo da história, onde diversas forças paradoxais a escrevem e inscrevem seu corpo em seu decorrer.

No primeiro capítulo dessa recente publicação, bem como no texto *Fale com ele ou como tratar o corpo vibrátil em coma*, Rolnik (2003) descreve o regime colonial-capitalístico aproximando sua compreensão do *capitalismo mundial integrado* proposto por Félix Guattari, no final dos anos 1970, para designar os processos de financeirização do capital que o tornaram tão ágil e volátil a ponto de colonizar o mundo – exigindo mobilidade de todas as suas dobras, inclusive das políticas dos desejos, expropriando a própria vida.

Nas subjetividades sob domínio do inconsciente colonial-capitalístico, reduzidas que são suas experiências como sujeito, prevalece uma micropolítica reativa: tende a impor-se em maior ou menor escala o movimento de conservação das formas de existência em que a vida se encontra corporificada no presente. É que, dissociada de sua condição de vivente e desconhecendo o processo contínuo de mutação próprio à dinâmica vital (dinâmica pulsional, no humano), a subjetividade vive a pressão dos embriões de mundo como ameaças de desagregação de si mesma e de seu campo existencial, já que ‘este

mundo’, aquele em que o sujeito habita e no qual se estrutura, é por ela vivido como ‘o mundo’, único e absoluto. Nessas condições, para recobrar um equilíbrio, o desejo agarra-se às formas estabelecidas, as quais busca conservar a qualquer custo. E quanto maior a desestabilização, mais veemente a subjetividade acastela-se no instituído e o defende com unhas e dentes, podendo chegar a altos níveis de violência para garantir sua permanência – incluindo a eliminação concreta de qualquer outro que não seja seu espelho e cuja existência tenha por efeito abalar a fé na universalidade de seu mundo (Rolnik, 2018, p. 113-114).

Percorrer a superfície topológica do mundo significa conviver com tensões que nos empurram na direção do esfacelamento da própria subjetividade criadora, além daquelas que impulsionam em direção à criação de novos mundos cujos gérmenes surgem inclusive do exercício de desconstruir normas arraigadas ao nosso corpo. Não é por acaso que o texto *Performance e precariedade*, de Eleonora Fabião (2011), conflui com a descrição de Rolnik, escrito depois que a autora se deparou com o termo *precariedade* na obra de Lygia Clark, que compõe objetos sensoriais e arquiteturas biológicas para ensinar aos seus alunos práticas psicofísicas. Tentativas de fundir memória ao tempo, produzindo a experiência do lugar. “Juntos investigamos modos de criar corpo; modos de existir; de co-existir, de ‘aprender a viver sobre as bases da precariedade’” (Fabião, 2011, p. 64). As propostas de Clark logo afirmam-se como memória do próprio corpo, ciente de que é possível suportar a condição precária e desestabilizadora de suas recriações e das atualizações de modos de existir. Reconhece a precariedade do corpo como potência ao compreendê-lo em contraposição ao corpo organizado, contra cristalizações do tempo e a favor das forças infundas e paradoxais, de histórias sem conclusões e engajamentos sem fim em si.

O corpo, em que o trauma das desterritorializações movidas pelos gérmenes de novos mundos não são metabolizáveis, consome palavras alheias e lugares prontos em que possa atuar. Como no livro *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (2012 [1953]), em que Mildred, esposa do protagonista Montag, se ocupa diariamente em preencher com falas preestabelecidas as lacunas de uma telenovela com roteiro encerrado em si, quando sente enfim o conforto de pertencer àquela família fictícia, dentro de um cenário estável.

Se Choay propôs a metáfora do espelho para conceber a relação sujeito-patrimônio já no fim de seu livro, então esta seria uma boa oportunidade para aprofundá-la. Quando a subjetividade se reduz ao sujeito, a cidade é

apenas um espelho no qual se enxerga o reflexo do indivíduo. O patrimônio urbano estaria então diluído nesse reflexo, sendo impossível apropriar-se daquilo que está fora-do-sujeito, por este ser incapaz de perceber e distinguir, sempre evitando construções (Coelho, 1981, p. 21) e encorajando apenas o que pode ser consumido desse falso encontro narcísico. Atravessar o espelho significa perceber quais forças o conceberam e implicar-se numa experiência subjetiva fora-do-sujeito. “Na experiência subjetiva fora-do-sujeito, o outro vive efetivamente em nosso corpo, por meio dos afetos: efeitos de sua presença em nós” e “[...] ao se introduzirem em nosso corpo, as forças do mundo compõem-se com as forças que o animam e, nesse encontro, o fecundam” (Rolnik, 2018, p. 111). Para além do espelho, as construções vivas da memória ativa da cidade podem viver em nosso corpo por conta dos afetos que sua realidade latente produz em nosso caminhar.

Encontro como Forma de Tempo: convite para dançar o Vão Livre do MASP

Do interesse em unir essa narrativa teórica sobre uma produção artística contemporânea capaz de provocar deslocamentos dos reais, criadora de espaços de enunciação relacionados a um exercício de fruição da cidade, e dada a possibilidade de romper camadas de mediação ao travar diálogo corpo a corpo com o espaço urbano, relato minha primeira experiência prática como proponente, ou como quem convoca.

A maior parte de meus questionamentos artísticos começaram a se materializar durante o trabalho de conclusão de curso da Pós-Graduação em Artes da Cena, na Escola Superior de Artes Célia Helena, orientado por Joana Dória. Trabalho esse que propunha uma investigação dos territórios do Vão Livre, do Museu de Arte de São Paulo (MASP), e da representação desse monumento no imaginário urbano e apresentou, para tal, a elaboração de uma metodologia de ocupação que experimentava enunciados de programas performativos.

Encaminhei um convite para amigos e alunos da graduação da escola para participarem dos seis encontros matinais que ocorreram entre os dias 29 de janeiro e 9 de fevereiro de 2018. Dos acordos encaminhados ao grupo, o convite para que comigo performassem programas concebidos por mim, interessados em relacionar o reconhecimento das dimensões do próprio corpo, do coletivo e do entorno do Vão Livre do MASP. Procurou-se

investigar quais eram as possibilidades desse vazio projetado por Lina Bo Bardi; se ele estava de fato vazio; quais suas preexistências; e quais eram as vozes dos projetos pessoais dos participantes. Experimentando, para isso, uma concepção de *metodologia* para além do método passível de replicação, mas por aquilo que se produz no caminho e contém lacunas suficientes para continuar se reinventando em processo. A partir de produções artísticas performativas e referências poéticas que me pareciam análogas ao Vão, colecionei cartões com uma série de programas performativos para serem realizados em grupo. Traçou-se, portanto, um plano de ação em forma de um mapa móvel. Aos programas, que eram apresentados conforme às necessidades da pesquisa, atribuí o nome de *programas flutuantes*.

Gostaria de elaborar, de maneira literária, um contorno para a experiência que aconteceu no dia 2 de fevereiro de 2018. A descrição dos eventos que ocorreram durante esse dia de pesquisa incorpora em narrativa a fala das artistas e pesquisadoras que participaram dessa ocupação em conversa logo após a experiência: Debora Rebecchi, Emilie Becker, Irene Catunda, Isadora Madsen, Maitê Arouca e Raíra Rosenkjar. Já não transcritas tal como num relatório, mas elaboradas em metáforas, visto que o relato em foco foi uma experiência pessoal. Diante da memória de dançar o programa flutuante proposto nesse dia, dou enfoque à breve coreografia de um encontro que me atravessou, na tentativa de expandir em significado um fragmento-acontecimento que se deu durante o processo, tão fugaz quanto essencial para dar corpo às questões motoras do modo de me posicionar como artista, compartilhadas neste artigo.

No dia 2 de fevereiro de 2018, convidei o grupo de mulheres apresentadas para dançar dois programas flutuantes concomitantes no Vão Livre do MASP, a fim de experimentar estar nesse território que não se fixa. Sentir o peso histórico do chão de pedra portuguesa, e o peso do chão *sobre* nós, piso de galeria. Antes de chegar ao museu, assistimos juntas ao filme *The Very Eye of Night* (1958), dirigido por Maya Deren, um curta-metragem de quinze minutos em que a diretora é capaz de fazer tudo que está dentro do quadro dançar a partir de sua edição, inclusive o espaço. A câmera vira parceira de dança dos bailarinos e Maya desloca as imagens de gestos-impulsos por sobre um fundo da profundidade do universo, que também está sempre se deslocando. As escolhas da diretora libertam todos os dançarinos da força da gravidade. Polinizadas por essa soma de possibilidades, nas quais do en-

contro de corpos flutuantes surgia o borramento de fronteiras e espaços entre os membros, coreografamos os seguintes enunciados:

Dançar cedendo à gravidade e marcar seus movimentos com carvão na folha de papel em plano horizontal; e

Dançar atenta à capacidade do seu corpo de gerar vãos.

Então, sobre um pedaço de papel pardo, superfície que se desorganizava com o vento e tudo que era trazido do chão, como pequenos cacos de vidro, dançamos. Dançamos procurando pelos lugares dúbios e abstratos dos próprios enunciados. Se alguém cede completamente à gravidade, cai ao chão, e percebe o que resta em uma dança parada. Ao ceder e observar, cede à coreografia social ao redor. Rente ao chão, o olhar pode procurar coreografias do outro. Se elejo partes do meu corpo que cedem, e outras que resistem, danço a partir de novos vetores. É possível ainda dançar em relação ao entorno, espelhando o movimento de quem caminha e habita os sons da rua. O homem que passa com a muleta desafiando os vãos das pedras portuguesas me desequilibra; o bater das asas da pomba dá início à pesquisa sobre as escápulas; dava para reagir à força da água da chuva acumulada, que caía de maneira abrupta da laje sobre o espelho d'água, cedendo aos acontecimentos do entorno. O carvão era utilizado para marcar a coreografia no papel. Por sua qualidade efêmera, o acúmulo de camadas onde o gesto não precisava ser registrado em toda sua partitura, mas pelas sugestões das marcas.

A situação narrada a seguir durou cinco minutos, ou menos. Conta-se o tempo fora da ordem que gera produtos consumíveis; é tempo improdutivo, gasto e construído no corpo no sentido da criação:

Enquanto dançávamos, notei que um grupo de adolescentes olhava a ação com muita curiosidade e comentava sobre seus possíveis significados. Resolvi esticar a mão com o carvão e perguntar se alguém gostaria de tentar. Um deles se ofereceu, eu expliquei que estávamos dançando cedendo à gravidade, e demonstrei com meu próprio corpo, enquanto ele me observava atento;

Caio enquanto explico:

É só soltar o corpo, cair sobre o papel sem se preocupar com seus limites, riscar esse movimento espontaneamente ou deixar que a marca escape.

Caímos e nos levantamos juntos umas três vezes, seu corpo muito próximo do meu, formaram-se pequenos vãos entre nós.

Quando o movimento se esgotou, ele mesmo ofereceu o carvão aos amigos enquanto fazia convites entusiasmados para que também tentassem, dando novos nomes a essa queda ao explicar-lhes. Não o fizeram porque disseram estar com receio de sujar as roupas, enquanto limpavam a camiseta branca daquele que cedera ao chão comigo.

Ele foi embora depois que nos agradecemos.

Nesse brevíssimo acontecimento, que surgiu da iniciativa de ocupar o Vão Livre do MASP, momento em que habito uma metáfora junto com aquele que conheci, nota-se que nossas pernas tropeçaram no encontro com o outro e não tiveram medo de abandonar a postura ereta habitual, mesmo que a queda suscitasse toques e exigisse que o corpo se recuperasse uma, duas, três vezes. Quando o peso da laje-chão do acervo do MASP afeta nosso corpo, atuamos em uma experiência fora-do-sujeito, sentimos o efeito da presença do patrimônio em nós. Corpo humano e corpo patrimônio situados para além de suas fronteiras fisicamente reconhecíveis e oficialmente determinadas, ou que se encontram em extensão de seus ânimos, afetos e impressões quando se atravessam. A coreografia-tão-tão-breve que dançamos juntos pode ser pensada como uma via para compreender a relação estético-política de um fazer artístico fundado sobre o mundo sensível, cujas propostas incentivam a multiplicidade de manifestações micropolíticas.

No campo específico das práticas artísticas, é nesse contexto que a questão das relações entre arte e política voltou recentemente à baila com renovada urgência e radicalidade diante da grave situação mundial. Mas agora, o foco passa a estar menos nas obras e seu desafio de problematizar o sistema da arte em seu próprio interior, como era nos anos 1960, e mais nas seguintes perguntas: como resistir à cafetinagem da potência de criação na arte, sua potência micropolítica? E, para além do âmbito institucional da arte, como estratégias artísticas podem intervir na vida social, instaurando espaços para processos de experimentação, sua proliferação, seus devires? E, mais radicalmente ainda, como contribuir para liberar a potência de criação de seu confinamento na arte? (Rolnik, 2018, p. 130).

Questões essas que devem habitar nosso imaginário de artistas criadores cotidianamente. Crê-se que a extrapolação do fragmento da pesquisa que retomo pode caminhar na direção da invenção do fazer do corpo compartilhado.

No artigo, *Programa performativo: o corpo-em-experiência*, Eleonora Fabião (2013) aponta o interesse em refletir sobre como o programa performativo² vem formando a condução de trabalhos artísticos e pedagógicos.

Conta ainda que tem experimentado os programas como vias de encontro e agenciamentos (Fabião, 2013, p. 9), observando de que modo as performances podem servir de disparadores para novas performances. O fragmento da pesquisa em discussão se insere em uma investigação que tem a intenção de compreender de que forma os programas, tais como descritos por Fabião, podem servir como elemento de troca e diálogo dentro dos grupos, e entre os artistas e o entorno. Interessa que os programas sejam apresentados conforme as necessidades e descobertas da pesquisa no local, alargando a concepção do próprio programa e do espaço urbano e que, aos poucos, entreguem ferramentas necessárias para que o grupo possa criar, em situação, seus próprios programas. Nesse caso, investiga-se o programa performativo, em um primeiro momento, como uma das formas de deparar-se com o outro e, logo em seguida, de se aproximar das proposições de Lygia Clark, sugerindo ao outro as possibilidades dessa mesma ferramenta-ação de produzir cortes ativos no mundo e de elaborar para si uma nova infinidade de programas performativos para sua própria subjetividade, a favor de sua potência de vida. Corpo agente de transformação da linguagem, que reescreve a história articulando conteúdos individuais, memórias e aspectos sociais, e que entende que não há um único motor da história. A relação entre essas forças e poderes é labiríntica e ergue-se sobre um chão inteiramente desnivelado. Hão de existir novas possibilidades contemporâneas que revelem o corpo como organismo detentor de seu enunciado histórico.

Situar-se Publicamente: caminhar, parar e deparar-se com o outro

Francesco Careri publicou em 2002 o livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, no qual narra a história desse *deambular sem rumo* como forma de percepção da paisagem, incluindo aspectos sobre a Internacional Situacionista³. Trata do caminhar na cidade não apenas como forma de aperfeiçoar a sensibilidade observacional, mas como uma forma autônoma de arte, ativa e construtiva. O discurso do pedestre constrói mapas imaginários do corpo em função da cidade e vice-versa; já não existe mais leitura de um sem a contiguidade do outro. Para reconhecer as potencialidades reais da cidade, é preciso um projeto artístico que mobilize o corpo individual e social para experimentar comportamentos lúdico-criativos. O arquiteto não será mais um construtor de formas isoladas, mas um agente cultural capaz de pensar em ambientes completos pelos dissensos das experiências perfor-

mativas. Acredita-se em uma indisciplinarização das artes que considere o território do patrimônio urbano como um terreno relacional e participativo, “[...] com uma ampla disponibilidade à indeterminação e à escuta do projeto do outro” (Careri, 2013, p. 172).

No final de *Walkscapes*, Careri já ensaia o seu próximo livro, lançado de fato no Brasil em 2017, *Caminhar e parar*, no qual o autor “[...] gostaria de falar não já do caminhar para perder-se [ou só como forma autônoma e ativa de arte], mas do caminhar para topar com o Outro, da decisão de deter-se para construir um espaço de encontro entre diversos” (Careri, 2013, p. 172). É justamente nesse salto entre uma publicação e outra que se compreende a figura do agente cultural em processos participativos. Quando o artista assume o papel de agente cultural, disponibiliza-se a orientar uma ação poética e não funcional junto à participação do grupo. Propõe-se a correr os mesmos riscos que os outros participantes e, ao invés de alimentar sua pesquisa particular, troca ferramentas para a construção de um projeto indeterminado sobre o qual não sabe os resultados. Em projetos de arquitetura e urbanismo, é justamente a mobilidade lúdica da dança e teatro participativos que pode dar voz à complexidade do projeto, que, além das urgências das necessidades habitacionais, precisa relacionar os desejos dos usuários a uma rede de ativadores em constante transformação. Para garantir que seus desejos sejam sempre renovados, é preciso que os autores dos projetos interajam de forma direta com o espaço e que, em escala 1:1, descubram constantemente novas formas de ser com o mundo (Glissant, 1995 apud Careri, 2017, p. 57).

O que Careri levanta é, portanto, a necessidade que está para além do mapa aplainado onde tudo pode ser transponível e o corpo nunca se territorializa. A necessidade de engajar-se na criação de percursos, agenciando a construção de espaços de estar juntos. Essa *arte cívica*, como denomina o autor, pode ter sua dimensão ampliada se correlacionada diretamente ao contexto urbano em que se insere.

O texto que abre o recém-lançado livro, *O teatro como experiência pública*^A, escrito por Óscar Cornago (2019), um de seus organizadores, *La escena como marco público: ejercicio de reflexión en tres tempos* [*A cena como marco público: exercício de reflexão em três tempos*], como o próprio nome sugere, é uma reflexão sobre a dimensão pública das artes das cenas na contemporaneidade, tendo como ponto de partida a pista dialógica da produ-

ção do pintor norte-americano Jackson Pollock (1912-1956), que ao derrubar temporariamente o quadro no plano horizontal, no final da década de 1940, para que seu corpo implicado gotejasse a tinta sobre a tela, abriu espaço para deslocamentos do fazer artístico como modo de habitar o espaço. Trata-se da relação processual de um artista imerso na situação de estar fazendo, em um ambiente cujo repertório, memória, dimensão espacial e afetiva lhe pareciam tão familiares quanto parte do jogo. “Transgredir os usos normativos da arte para colocá-la em relação com outros mundos não propriamente artísticos, significou uma revolução na maneira de construir a esfera pública” (Cornago, 2019, p. 22, tradução nossa)⁵.

Quando se pensa na escala da cidade fica mais clara a compreensão de que, de maneira geral, os espaços públicos estão a serviço dos desejos de ordem privada. E que, por conta dessa coalizão, que parece mais eficiente, confunde-se o espaço público apenas com o fácil acesso ao consumo dos *shoppings centers*, ou frequentar ruas e praças seguras para as quais se pedem autorizações tácitas para circulação. O mesmo acontece com o patrimônio urbano, que, mesmo já tombado, não pode ser descrito como público apenas por ser acessível fisicamente por uma multidão que tem aval para participação passiva em seus eventos. Sem que essa multidão seja heterogênea, nem possa reprogramar esse espaço a partir da convivência de seus desejos, se torna impossível afirmar a qualidade pública de um fazer coletivo.

De modo que já não faz sentido reduzir o conceito de público ao oposto do que é privado. Mesmo sob a dimensão da cena, não é mais possível restringir o público ao grupo que se esgota no ato de observar uma cena, ou a uma relação absoluta com o presente que desconsidera as tantas páginas que vieram antes da primeira que abre o livro e as que se escrevem na transformação do público para além daquele momento. Esse modo de fazer artístico, ou projeto, implica convivência e articula processos de troca entre obra, entorno e o coletivo – todos atravessados por seus imaginários coletivos, memórias pessoais e memórias históricas do lugar onde acontecem esses intercâmbios. Um fazer público que é ainda atravessado por distintas linguagens artísticas, cujo esforço de distinção e nomeação de diferentes especificidades praticado entre os anos 1970 e 1980, já parece supérfluo diante da possibilidade de tratá-las por sua mobilidade, que borra o limite entre campos. “A modernidade artística passou de procurar a singularidade de cada linguagem, para adentrar em um terreno cuja bússola não era inventar

uma nova linguagem, mas situar-se publicamente de outro modo através do fazer artístico” (Cornago, 2019, p. 28, tradução nossa)⁶.

Pois esse movimento de tomada de consciência acerca da dimensão pública do entorno conecta-se diretamente ao conteúdo do livro de Paul Ardenne, *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, no qual o autor traça um panorama de artistas que, desde o século XX, optaram por inserir suas ações no tecido do mundo concreto, abandonando as instituições e acionando dispositivos que criam relações sem mediação entre suas obras e a realidade. Agrupou, portanto, sob o termo *arte contextual* as criações que se ancoraram nas circunstâncias e se mostraram desejosas de tecer, com a realidade, obras concebidas para aderir ao mundo e aos seus sobressaltos (Ardenne, 2006, p. 22). Arte contextual é toda criação de situação que revisita contextos e revela as estruturas de poder e jogos de forças que moldaram um entorno que é familiar apenas na aparência. Arte inserida em um lugar que é ao mesmo tempo combustível para o movimento da própria obra-ação, inscrevendo ambos em uma relação encarnada. Seguindo na contramão da representação de símbolos já apreendidos dos realismos do século XIX, a arte contextual quer portar na carne experiências do encontro com o que o real produz, entranhar-se à realidade latente [*encarnarse*] (Ardenne, 2006, p. 12). Tonar-se público seria, desse modo, portar na carne a dimensão de um entorno que só se dá pelo encontro.

Quem então seria esse artista que compreende a realidade como soma de circunstâncias com as quais pretende operar ou convocar um grupo para operá-las? Que produz acontecimentos, que se questiona sobre como ocorrem gestos que requerem contatos autênticos com o outro (ou com o que está ao redor)? Um artista que tece essa rede, antes do artista como criador, um artista como conector. Artista como um ser de proximidade que se insere em “[...] uma lógica de implicação que vê a obra de arte diretamente conectada a um sujeito que pertence à história imediata” (Ardenne, 2006, p. 13, tradução nossa)⁷. Contrapõe-se às regras codificadas e elabora contra-projetos de desdobramentos imponderáveis. Dança o incerto e convida o outro a apropriar-se do espaço urbano através do corpo. Quem é esse artista que compreende que os territórios atuais são invenções, construções históricas, descobertos e recriados no mesmo movimento e que o real é inassimilável como unidade? E que, “[...] diante da impossibilidade de se apropriar do

real como um bloco, procedemos por intermitências, por impulsos, por enganos, por referências dirigidas e infiltrações locais” (Ardenne, 2006, p. 41, tradução nossa)⁸. Abre-se aqui, portanto, uma nova dimensão simbólica e sensível para a esfera pública, “[...] fenômeno cuja condição estética determina as formas de estarmos juntos [...] em relação a uma história passada e a um entorno presente” (Cornago, 2019, p. 40, tradução nossa)⁹.

Outro exemplo citado por Cornago seria a possibilidade de transgredir o marco formal que torna visível o contexto, mesmo sem mover-se do marco clássico da cena, com palco italiano e plateia. O autor analisa a peça de Juan Domínguez, *Entre lo que ya no está y lo que todavía no está*, que se traduziria aproximadamente por *Aquilo que não é mais e aquilo que ainda não é* – cuja dramaturgia completa está publicada no mesmo livro (Domínguez, 2019, p. 48-63). Domínguez, sem aparato nenhum além de um microfone para que não precise se preocupar com a audibilidade de sua voz, compartilha com o público sua própria identidade por fazer. Ao escrever a dramaturgia faz a escolha fundamental de partir de um ponto em comum com um público e, para isso, se utiliza da estratégia de compartilhar a seguinte questão: *em que vocês gostariam de ser para sempre principiantes?*. Então, compartilha qual seria a sua resposta: *em caminhar*, que imediatamente se torna um convite para que todos se esqueçam como fazê-lo e reaprendam juntos. Domínguez coreografa em cena uma gradual desenraização de si mesmo que muito se confunde com a narrativa da protagonista do romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector. Em um processo de desterritorialização, ou uma espécie de multiplicação ciliar de si mesmo. A começar pelo próprio dismantelamento de seu nome, Domínguez apresenta uma dramaturgia cujas próprias palavras vão trocando de significados e seus primeiros usos se convertem em outras coisas. “Mas é a mim que caberá impedir-me de dar nome à coisa. O nome é um acréscimo e impede o contato com a coisa” (Lispector, 2009, p. 140). Entre o seu nome e seu corpo, um eco, um abismo para o qual não se permite olhar, que desperta a mesma sensação de vertigem da janela do quarto de empregada que impressiona a visão de G.H. Nesse abismo, o mesmo silêncio acumulado de séculos, como se a voz e as próprias palavras pouco expressassem. Já no fim da narrativa, o público pode se aproximar da cena e voltar aos assentos para tomarem um picolé juntos. Fazendo um conseqüente silêncio. “Mas um silêncio atravessado agora não pela memória ficcional de um processo de criação ou por uma

atividade compartilhada de leitura, mas pelos restos, igualmente reinventados, de uma vida como território de trocas e imaginação, jogo e desejo” (Domínguez, 2019, p. 35, tradução nossa)¹⁰.

Depois de serem cúmplices de uma travessia enquanto comem um picolé juntos em silêncio, Cornago relembra a definição de Rose Braidotti do público como um lugar para se estar juntos em silêncio (Cornago, 2019, p. 33-34). Irrompe “[...] a possibilidade de nos reinventarmos em público e transformar o público em um espaço de intimidade e desejo coletivo, onde ficções e realidades convivem” (Cornago, 2019, p. 39, tradução nossa)¹¹. Nesse caso, a experiência coletiva se dá na aproximação de algo em comum, e as ações nascem desse ajuntamento que acolhe as incertezas do caminho. É possível descrever o artista-conector como aquele que assume uma postura, ou a atitude contínua de encontrar possibilidades de construções alternativas – o trabalho de uma vida inteira. O artista como conector é aquele que escolhe situar-se publicamente como forma de habitar o mundo – sugerindo, pelo exemplo acima, que *público* não tem a ver exclusivamente com ocupar espaços partilhados da cidade –, mas que se traduz em forma de relacionar-se, escolhendo ser sempre principiante em estar juntos.

Saber-vaga-lume-do-corpo

Vale a pena, por fim, retomar a obra literária *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (2012 [1953]), leitura obrigatória em tempos em que o patrimônio queima enquanto os corpos são abastecidos por informações incombustíveis. Realidade distópica na qual a experiência com o espaço urbano e a leitura dos livros são ameaças ao mundo absoluto, e o único tipo de relação a ser construída é com as novelas de televisão, nas quais se pode ter um papel dentro da família. O regime apossou-se da cidade, do corpo, do sexo, de Eros, e os injetou no circuito do consumo. Se a peça for ruim, se o filme não disse nada, os estimulem com um teremim e com muito barulho. Pensarão que estão reagindo à peça, quando se trata de uma reação tátil à vibração (Bradbury, 2012 [1953], p. 85). Os bombeiros já não apagam o fogo, as casas são todas à prova de incêndios, mas queimam livros, porque o homem se demitiu da história.

Porém, sempre que se retoma o cenário ou que se designa a máquina totalitária em ação, é necessária a contrapartida de citar de pronto o *apesar*

de tudo. O próprio Georges Didi-Huberman (2011), em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, cita o texto de Ray Bradbury para definir a conjuntura da Itália da década de 1970, a partir do artigo *Vaga-lumes*, escrito por Pier Paolo Pasolini. Carta que incute o terror fatalista, revelador de um fascismo ainda mais profundo que suplantou a ruína oficial (e apenas oficial) do fascismo de Mussolini. Atribuir vitória definitiva ao fascismo seria o mesmo que admitir que não se vê mais nenhuma possibilidade, nenhuma insurreição micropolítica que viesse das margens, caminhasse pelas incisvas, entre parênteses, que agisse pelo viés e se multiplicasse em rizoma. Apesar do conteúdo apocalíptico da carta de Pasolini, entende-se que seu próprio trabalho artístico foi uma resistência a esses olhares que policiam usos, privados de vitalidade sensorial, e que legislam sobre aqueles que se movem fora da ordem de circulação. A coreografia da polícia, como ressalta Lepecki, privilegia estratégias de negociações, de consensos, acostumada às políticas não emancipatórias, livres de contradições e disciplinantes. É uma coreo-polícia de luminosidade intensa, como a de um refletor que cega e elimina da visão a luz pulsátil da resistência histórica e sua vocação para transmutações de realidades. Mas isso não quer dizer que a qualidade dessa segunda luz não sobreviva. Mesmo o prefácio de Paul B. Preciado, para o livro *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*, de Suely Rolnik (2018), já anunciava a possibilidade de existência de uma outra esquerda, a mesma que resistiu em *Fahrenheit 451* e que formou novas comunidades de reexistência, uma política de subsolos, subterrânea, sob a pele, sob a terra (Rolnik, 2018, p. 20). Sob a poeira da cidade que se elevou ao ar e tombou com a guerra. Depois que Montag, o protagonista do livro de Bradbury, cruza a fronteira da cidade, fascina-se por uma nova forma de utilizar o fogo sem que seja pelo impulso de sua destruição. Encontra homens-livros, aqueles que decoraram livros inteiros para protegê-los, reunidos ao redor de uma fogueira e contando histórias. É preciso saber que, apesar de tudo, os vaga-lumes formaram em outros lugares suas belas comunidades. “Não haverá, portanto, resposta dogmática para essa questão, quero dizer: nenhuma resposta geral, radical, *toda*. Haverá apenas sinais, singularidades, pedaços, brilhos passageiros, ainda que fracamente luminosos. Vaga-lumes, para dizê-lo da presente maneira” (Didi-Huberman, 2011, p. 43). “E quando nos perguntarem o que estamos fazendo, poderemos dizer: estamos nos lembrando” (Bradbury, 2012 [1953], p. 198).

Para reconhecer os vaga-lumes é preciso vê-los dançar no presente de sua sobrevivência. Ainda que por pouco tempo. Ainda que cedendo à gravidade, abrindo mão da verticalidade e beirando o chão. Ainda que se deslocando muito lentamente (Didi-Huberman, 2011, p. 45). Como os pés magnéticos de Francis Alÿs¹², inventando uma nova fábula urbana ao caminhar, e, com os resíduos e cacos, compondo um retrato da cidade baixa, do que está obscuro no chão. Aquilo que aparece, apesar de tudo. Aquilo que caiu nas fissuras do solo, de memória espessa, persiste. Dança a própria temporalidade daquilo que hoje, entre nós, na extrema precariedade, sobrevive e se declina sob novas formas em seu próprio declínio.

Imagina-se que seja possível e necessário coreografar saberes-vaga-lumes. Saberes ocultos, histórias ordinárias, clandestinas, todas intrínsecas ao corpo, por muito tempo inúteis, e fazer das realidades, submetidas à censura, novos monumentos. Saberes-hífen-vaga-hífen-lumes. Substantivar essas camadas com o hífen, como forma de abrir para metáfora ao invés de ler cada palavra separadamente.

É possível enxergar o patrimônio e as relações com ele na espessura considerável e complexa de suas temporalidades emaranhadas. Dançar paisagens de sobrados, arcos em muro de arrimo, paredes finas, de quintais aos fundos, as preexistências, usos temporários e as relações com esses desenhos e fluxos históricos. Sob o lampejo, perceber pequenas histórias na grande história. A memória como protesto capaz de reconfigurar o futuro. Assim como Charlotte Beradt recolheu sonhos do Terceiro Reich, Svetlana Aleksievitch (2018) pôs o ouvido rente ao chão, auscultou um novo ritmo para as biografias perdidas das últimas testemunhas que viram e ouviram as botas de ferro dos fascistas fazerem a terra agonizar sob o seu marchar¹³.

É possível dar-se os meios de surgirem os vaga-lumes, sendo o artista que tece essa rede de ressonâncias e reconhecimentos. Artista que, antes de ser criador, existe como conector, ou ser de proximidade, que aproxima vaga-lumes. É possível vibrar pelas possibilidades de “[...] nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da luz que nos ofusca” (Didi-Huberman, 2011, p. 154-155). Caminhar, parar, deparar-se com o outro ao qual se deseja di-

rigir novos lampejos. Dançar, apesar de tudo, e coreografar essa matéria sobrevivente feita de luminescência.

Notas

- ¹ Choay traça um panorama desde a fase antiguitante do Quattrocento até a fase de consagração do patrimônio histórico, momento marcado simbolicamente pela redação da Carta de Veneza (1964), documento que reconhece a retomada dos trabalhos relativos à proteção dos monumentos históricos em um contexto público e internacionalmente mais amplo. Alguns pesquisadores podem ser citados brevemente, como Camillo Sitte (1843-1903), que debruçou sua atenção sobre a organização espacial das cidades e que se dedicou à pedagogia e ao estudo de morfologias urbanas. Assim como o discurso de Gustavo Giovannoni (1873-1974), que desenvolveu o termo arquitetura menor, ao reconhecer a arquitetura doméstica como parte integrante do conjunto urbano antigo. Surge então a ideia de restauração como disciplina, superando (teoricamente) a atribuição de uma função museológica à cidade antiga, que não encontra espaço para ser incorporada à dinâmica da cidade viva. O discurso de Giovannoni, embora ainda com alguns resquícios dessa cidade-inventário, nomeia pela primeira vez o patrimônio urbano, integrando-o a uma concepção geral do espaço como território, onde os elementos da malha urbana se articulam.
- ² Eleonora Fabião sugere que a desconstrução da representação pode ser operada através do programa performativo, motor de suas próprias experiências como performer. Assim como a arte contextual recorre a enunciados ocasionais, o programa performativo substancializa uma dessas possibilidades acidentais em uma estrutura conceitualmente polida. O enunciado criado amplia o vocabulário do contexto material social, político e histórico ao aderir-se a ele.
- ³ A produção do movimento da Internacional Situacionista, fundado em 1960, e cuja clareza intelectual se deve a Guy Debord (1931-1994), concebeu o Urbanismo Unitário, que não pretendia remodelar a cidade (tal como propuseram os modernos), mas amalgamar a arte ao cotidiano da cidade, sem que uma pudesse se distinguir da outra. O objetivo era construir situações ou espaços de liberdade para que a população fosse capaz de perceber as próprias condições de alienação nas quais se encontravam, impedidos de se movimentarem livremente e seguindo um modo padronizado de vida.
- ⁴ O livro, *O teatro como experiência pública*, foi lançado na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp) de 2019.

- 5 No original em espanhol: “Transgredir los usos normativos del arte para ponerlo en relación con otros mundos no propiamente artísticos, supuso una revolución en la manera de construir la esfera pública”.
- 6 No original em espanhol: “La modernidad artística pasó de buscar la singularidad de cada lenguaje, a adentrarse en un terreno cuya brújula no era inventar un lenguaje nuevo, sino situarse publicamente de otro modo a través del hacer artístico”.
- 7 No original em espanhol: “[...] una lógica de implicación que ve la obra de arte directamente conectada a un sujeto que pertenece a la historia inmediata”.
- 8 No original em espanhol: “A falta de poder apropiarse lo real en bloque, procedemos por intermitencias, por impulsiones, por engaños, por guiños dirigidos e infiltraciones locales”.
- 9 No original em espanhol: “fenómeno cuya condición estética determina las formas de estar juntos [...] en relación a una historia pasada y un entorno presente”.
- 10 No original em espanhol: “Pero un silencio atravesado ahora no por la memoria ficticia de un proceso de creación o por una actividad compartida de lectura, sino por los restos, igualmente reinventados, de una vida como territorio de intercambios e imaginación, juego y deseo”.
- 11 No original em espanhol: “[...] la posibilidad de reinventarnos en público y de transformar lo público en un espacio de intimidad y deseo colectivo, donde ficciones y realidades conviven”.
- 12 Francis Alÿs (1959) nasceu na Antuérpia, Bélgica, e atualmente reside na Cidade do México. Suas performances se configuram como forma de olhar para a cidade a partir de uma prática artística, em ação. Cf. Site oficial do artista. Disponível em: <<https://francisalys.com/>>. Acesso em: 20 fev. 2020.
- 13 Didi-Huberman escreve sobre o livro *Sonhos no Terceiro Reich*, de Charlotte Beradt (1907-1986), no qual a autora empenha-se na tarefa de recolher corpus de sonhos, tendo como objetivo criar um panorama psíquico do totalitarismo na Alemanha, mediante seus efeitos no imaginário coletivo ao aterrorizar o sono. Svetlana Aleksievitch (Ucrânia, 1948 – vencedora do Nobel 2015) escreveu o livro *As última testemunhas* (1985), uma coletânea de relatos de pessoas que eram crianças durante a Segunda Guerra Mundial. O trecho incorporado faz parte do relato de Kátia Korotáieva, quando tinha treze anos. Cf. Aleksievitch (2018).



Referências

- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **As últimas testemunhas**: crianças na Segunda Guerra Mundial. Tradução de Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ARDENNE, Paul. **Un arte contextual**: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: Cendeac, D. L., 2006.
- BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima [1953]. Tradução Cid Knipel. 2. ed. São Paulo: Globo, 2012.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. Tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- CARERI, Francesco. **Caminhar e parar**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardi. São Paulo: Editora G. Gili, 2017.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. 4. ed. São Paulo: Editora Unesp; Estação Liberdade, 2006.
- COELHO, José Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- CORNAGO, Óscar. La escena como marco público: ejercicio de reflexión en tres tiempos. In: CARNAGO, Óscar; FERNANDES, Silvia; GUIMARÃES, Julia (org.). **O teatro como experiência pública**. São Paulo: Hucitec, 2019. P. 17-41.
- COSTAS, Ana Maria Rodriguez. Abrigos poéticos. **Sala Preta**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 2-16, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/144692>>. Acesso em: 20 fev. 2020.
- DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DOMÍNGUEZ, Juan. Entre lo que ya no está y lo que todavía no está. In: CORNAGO, Óscar; FERNANDES, Silvia; GUIMARÃES, Julia (org.). **O teatro como experiência pública**. São Paulo: Hucitec, 2019. P. 48-63.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e precariedade. In: OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (org.). **A performance ensaiada**: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2011. P. 63-85.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX – Revista do Lume**, Campinas, n. 4, p. 1-11, 2013. Disponível em: <<http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**, Natal, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. **ILHA**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

PACHÁ, Paulo. Why the Brazilian far right loves the European Middle Ages. **Pacific Standard**, Santa Barbara, 2019. Disponível em: <<https://psmag.com/ideas/why-the-brazilian-far-right-is-obsessed-with-the-crusades>>. Acesso em: 20 fev. 2020

ROLNIK, Suely. “Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma. In: **CORPO, ARTE E CLÍNICA**, 2003, Porto Alegre, UFRGS. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 2003. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

VIGANÓ, Suzana Schmidt. **As regras do jogo**: a ação sociocultural em teatro e o ideal democrático. São Paulo: Hucitec; Mandacaru, 2006.

Juliana Raposo Semeghini é arquiteta e urbanista pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente, cursa o mestrado no programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7959-6211>

E-mail: jursemeghini@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.



Recebido em 29 de julho de 2019

Aceito em 06 de março de 2020

Editora-responsável: Celina Nunes de Alcântara

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.