



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Faculdade de Educação

MARCELLE FERREIRA LOUZADA

**VIDEOCARTOGRAFIAS:  
POÉTICAS DO CORPO E DRAMATURGIAS DO ESPAÇO  
NO CENTRO DE SÃO PAULO**

Campinas

2021

MARCELLE FERREIRA LOUZADA

**VIDEOCARTOGRAFIAS:  
POÉTICAS DO CORPO E DRAMATURGIAS DO ESPAÇO  
NO CENTRO DE SÃO PAULO**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Educação, na área de Educação.

Supervisor/Orientador: PROFESSOR DR. WENCESLAO MACHADO DE OLIVEIRA JUNIOR

ESTE TRABALHO CORRESPONDE A VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA MARCELLE FERREIRA LOUZADA E ORIENTADA PELO PROFESSOR DR. WENCESLAO MACHADO DE OLIVEIRA JUNIOR

Campinas

2021

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca da Faculdade de Educação  
Rosemary Passos - CRB 8/5751

L939v Louzada, Marcelle Ferreira, 1981-  
Videocartografias : poéticas do corpo e dramaturgias do espaço no centro de São Paulo / Marcelle Ferreira Louzada. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Wenceslão Machado de Oliveira Junior.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Corpo. 2. Performance (Arte). 3. Cidades e vilas na arte. 4. Video-arte. 5. Cartografia. I. Oliveira Junior, Wenceslão Machado de, 1965-. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Videocartographies : poetics of the body and dramaturgies of space in the center of São Paulo

**Palavras-chave em inglês:**

Body

Performance (Art)

Cities and towns in art

Video art

Cartography

**Área de concentração:** Educação

**Titulação:** Doutora em Educação

**Banca examinadora:**

Wenceslão Machado de Oliveira Junior [Orientador]

Alexandrina Monteiro

Thaise Luciane Nardim

Silvio Donizete de Oliveira Gallo

Tania Alice Caplain Feix

**Data de defesa:** 25-05-2021

**Programa de Pós-Graduação:** Educação

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-3198-2265>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9408338791980456>

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Faculdade de Educação

TESE DE DOUTORADO

**VIDEOCARTOGRAFIAS:  
POÉTICAS DO CORPO E DRAMATURGIAS DO ESPAÇO  
NO CENTRO DE SÃO PAULO**

Autora: Marcelle Ferreira Louzada

Comissão Julgadora:

Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Junior

Dra. Alexandrina Monteiro

Dra. Thaise Luciane Nardim

Dra. Tania Alice Caplain Feix

Dr. Silvio Donizete de Oliveira Gallo

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão julgadora encontra-se no SIGA – Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade

2021

## Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de nível Superior – Brasil (CAPES), código de financiamento 001.

A Lira, meu filho, que chegou no último ano desta pesquisa e em meio a uma pandemia mundial trazendo desejos de vida.

A todos aqueles que, de alguma forma, atravessaram o percurso desta pesquisa. Wenceslao, por me orientar com delicadeza e me apresentar tantos caminhos possíveis. Sílvio Gallo, por me instigar e me inspirar durante todos os anos desta pesquisa. Luís Só, por estar junto.

Às crianças e aos adolescentes das Ocupações Hotel Cambridge e Nove de Julho e da Escola Estadual Dra. Maria Augusta Saraiva, pela co-criação nesta pesquisa e pela abertura ao inesperado. Ao Fred Araújo, pelo devir-criança compartilhado. À Cássia Aranha e João G.Q., pela parceria nas edições.

Aos meus parceiros de vida e de arte Jonnata Doll e Edson Vangogh, pelos sonhos compartilhados com arroz e feijão e feira de domingo e cotidiano *rock'n'roll*. À Banda Fisiológica – Jonnata, Edson, João e Nathê – pela ousadia e pela coragem de se arriscarem numa arte às avessas.

Ao Caco Mota e à Olívia Ardui, por inventarem conceitos que dançam. À Natascha de Albuquerque – Taschinha – por me inspirar nessa caminhada.

À Marina Mayumi, Alexandrina Monteiro e Wilton Machado, pela partilha do cotidiano na Unicamp e cultivo da amizade. À Solana ou Luana Magrela, por inventar tantas possíveis de nós. À Daniella de Moura por me apresentar São Paulo e ser uma rede de apoio durante tantos anos, desde o mestrado. À Fábria Karklin, por me acolher no seu apartamento em São Paulo quando cheguei e por ser fiadora de todos os apartamentos onde morei.

Às mulheres da minha família – mãe, tia Uda e Cibelle –, por acreditarem em meu potencial e me auxiliarem, afetiva e financeiramente, durante os anos desta pesquisa.

À Sofia Osório, pela revisão atenciosa.

## **RESUMO:**

Partindo do pressuposto de que corpo e espaço urbano estão co-implicados no processo de formulação da vida pública e sua esfera política, a cidade foi acionada como campo de investigação das corporeidades dançantes de crianças e adolescentes que habitam o centro de São Paulo. Considerando o caminhar como possibilidade relacional com a cidade, ele foi experimentado como método de pesquisa-intervenção, para a produção de imagens através de videocartografias de performances a um só tempo corporais e cinematográficas. Agenciadas por processos educativos envolvendo dança e cinema, as performances artísticas tiveram o intuito de provocar fissuras nas previsibilidades cidadinas que configuram os modos de habitar das crianças e jovens envolvidos na pesquisa-intervenção, inclusive os da própria pesquisadora-cartógrafa, provocando devires outros: poéticas do corpo que se abrem para as dramaturgias do espaço. Neste sentido, fez-se possível videocartografar outros modos de habitar a cidade, bem como criar outras experiências de alteridade urbana e acompanhar a dinâmica corpo-relacional da própria pesquisadora - em espécies de desvios de rota, considerando a dimensão do vivido como possibilidade de intervenção escrita e artística.

**Palavras chave:** corpo, cidade, criança, caminhar, videocartografia

## **ABSTRACT:**

Based on the assumption that the urban body and space are co-involved in the process of formulating public life and its political sphere, the city was used as a field of investigation of the dancing corporeality of children and adolescents living in downtown São Paulo. Considering walking as a relational possibility with the city, it was experimented with as a research-intervention method, for the production of images through videocartographies of performances that were both bodily and cinematographic. Guided by educational processes involving dance and cinema, the artistic performances were intended to provoke fissures in the city's predictability that configure the ways of living of children and young people involved in intervention research, including those of the researcher-cartographer herself, causing becomings others: poetic of the body that open up to the dramaturgies of space. In this sense, it was possible to videocartograph other ways of inhabiting the city, as well as create other experiences of urban otherness and follow the researcher's own body-relational dynamics - in kinds of route deviations, considering the dimension of the lived as a possibility of intervention writing and artistic.

**Keywords:** body, city, child, walking, video cartography

## SUMÁRIO

<b>Manual de Videocartografia.....</b>	<b>9</b>
<b>Esta é uma carta, mas poderia ser uma dança.....</b>	<b>12</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>17</b>
<b>Avenida Nove de Julho.....</b>	<b>25</b>
25.....	Além do Windows
<b>Ocupação Hotel Cambridge.....</b>	<b>40</b>
40.....	Meninada do Hotel Cambridge
51.....	Se ela dança, eu danço
57.....	Paisagens autobiográficas
<b>Ocupação Nove de Julho.....</b>	<b>73</b>
73.....	Videocartografia
80.....	Entre-vistas
<b>Desvio de rota para mapeamentos de si.....</b>	<b>88</b>
<b>Da Ladeira da Memória até o Vale do Anhangabaú.....</b>	<b>91</b>
91.....	Abrindo caminhos
<b>Do Viaduto do Chá até a Praça da República.....</b>	<b>98</b>
98.....	Coreoturismo
<b>Rua São Domingos.....</b>	<b>104</b>
104.....	A cidade é uma escola
<b>Desvio de rota para mapeamento do mundo.....</b>	<b>116</b>
<b>Esta é uma dança, mas poderia ser um carta.....</b>	<b>124</b>
<b>Anexo.....</b>	<b>127</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>131</b>

## **Manual de Videocartografia:**

Primeiro passo:

Ponha um pé diante do outro. Considere o ato de caminhar como um fim em si, e não como um meio para se chegar a um fim. Deambule pela cidade mapeando um novo território, registrando diferentes percepções de paisagem. Para onde andam as suas costas quando você caminha? Você tem ideia de qual é a textura do caminho da sua casa até o seu local de trabalho? Como exercício, tente dar um nome para cada edifício que encontrar nessa caminhada. Desafie os seus hábitos, desafie o próprio caminhar, caminhe de outra forma, feche os olhos, sinta o cheiro da cidade, observe o que o ato de caminhar provoca e gera. Cada caminhar pode ser expresso como uma narrativa sensorial e sinestésica do caminhante. E se os passos deixassem pegadas?

Segundo passo:

Trace sobre a cidade um mapa dos itinerários percorridos. Desmonte o modelo de mapa como representação visual, adaptando-o a montagens de outra natureza. “Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação<sup>1</sup>”. Construa cartografias, mapeie regiões ainda por vir. Faça a linha e nunca o ponto. Habite o território em questão, experimente diferentes geografias de afetos. Mapeie encontros. “Numa cartografia, pode-se apenas marcar caminhos e movimentos, com coeficientes de sorte e de perigo”<sup>2</sup>. Arrisque-se! Escute seu percurso poético.

Terceiro passo:

Intensifique a imagem como potência estética para a criação de mundos outros; conceba a imagem como presença da vida. Coloque o corpo em movimento, pegue uma câmera de vídeo, saia pelas ruas da cidade. Abra os olhos e os ouvidos. Sinta pés, mão e pele no contato com a cidade. Faça algo da caminhada. Produza imagens, produza sentidos, produza relações. Capture rastros de intensidade, contagie-se por eles. Seja afetado. Contorne pegadas outras, conecte corpo, cinema e cidade. Dance com a cidade! Faça cinema com o corpo. Atualize-se em multiplicidade. Como reverbera tudo isso?

## Videocartografia

Esta pesquisa fala sobre corpo, movimento, produção de imagem e cidade. Apropriei-me do conceito de cartografia, proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari, para desdobrá-lo em outro, que é também uma prática: videocartografia. A videocartografia se apresentou como um agenciamento, em conexão com outros agenciamentos, propondo a produção de imagens por meio de dinâmicas que relacionassem corpo e cidade através de performances artísticas em que algum dispositivo de filmagem atuasse como um “terceiro termo”, intensificando a conexão estabelecida entre corpo que anda e dança e cidade que afeta esse corpo.

As videocartografias emergem como devir-imagem dos encontros entre corpo e cidade, performam esse encontro em imagens e sons que expressam as linhas intensivas que se desdobram desse encontro: linhas duras, linhas flexíveis e linhas de fuga se misturam nas obras em vídeos que cartografam o encontro. Se considerarmos o cinema mais um conjunto de práticas de encontro para a criação de imagens (MIGLIORIN, 2015; OLIVEIRA JR, 2016)<sup>3</sup>, podemos dizer, inclusive, que essas obras vão configurando um outro tipo de cinema, um modo de fazer cinema.

Desta forma, engendrei a produção audiovisual na pesquisa acadêmica e, ao efetivar tal “conceito prático”, a videocartografia funcionou como uma metodologia-intervenção, investindo na potência da imagem como produtora de sentidos. Nessa relação entre corpo, câmera e cidade, a imagem se intensificou como potência poética, ativando as forças de ação da cidade no corpo e do corpo na cidade, na criação de dramaturgias que se fizeram no encontro do corpo que caminha com os demais elementos do espaço urbano.

Sendo assim, a videocartografia funcionou como um agenciamento composicional, um modo de fazer cinema como encontro a partir de experimentações na cidade. O caminhar ativou o corpo nessa relação com a cidade que ele habita e pela qual, conseqüentemente, é habitado. Na pesquisa, a videocartografia foi experimentada por crianças e adolescentes de diferentes lugares: duas moradias ocupacionais - Ocupação Hotel Cambridge e Ocupação Nove de julho, - e uma escola da rede estadual - Escola Dra. Maria Augusta Saraiva, localizadas no centro de São Paulo.

Não obstante, para se fazer videocartografia não precisamos de um roteiro e nem de uma narrativa preestabelecida, mas uma espécie de linha de montagem para criar o que não existe com o que existe, buscando tornar sensível – no corpo e na imagem - aquilo que passa despercebido no dia a dia. Porém, ela não deve ser lida somente pela ordem do espontâneo; é um termo compreendido em ação desdobrada de intervenções deliberadas, voltadas a fazer emergir encontros – e gestos e

imagens – inesperados. A videcartografia valoriza as relações, humanas e não-humanas, como potência de criação, através de imagens não representacionais que emergem em meio às (quase) inevitáveis representações que as imagens audiovisuais produzem em nossas retinas e pensamentos.

Como esta pesquisa envolve crianças e adolescentes, a videcartografia também se apresentou como uma brincadeira. Entendendo que brincar se aproxima de inventar, a videcartografia surgiu como possibilidade de criação de novos mundos, que emergem das intervenções realizadas no caminhar espontâneo, provocando desvios e inventando outros modos de habitar a cidade, o cinema e a dança.

---

<sup>1</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1995, v. 1, p. 22.

<sup>2</sup> DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 48.

<sup>3</sup> Esse artigo está disponível em:  
<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/31752>

## **Carta ao(à) leitor(a)**

São Paulo, 13 de janeiro de 2020.

Esta é uma carta; mas poderia ser uma dança. Como remetente, faço-me signatário, mas também autor daquilo que escrevo, no caso, autora. O que escrevo, em certa medida, tem a ver com o que vivo. Mas, como dar voz a uma escritura que escape dos discursos da individualidade e de uma função delimitada de autor(a)? Pois o que almejo escrever é, antes, sobre modos singulares de expressão e de experiência, e não sobre o que sou como uma pessoa com história própria e psicologia definida. Até porque acredito que “tem mais presença em mim o que me falta”<sup>1</sup>. Não se trata, portanto, de tecer um discurso centrado nas narrativas do eu, ao contrário, quero que a escrita “seja esse composto oblíquo onde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pelo corpo que escreve”<sup>2</sup>.

Convido-o(a), como destinatário(a), a dançar essa coreografia da linguagem, deixando-se conduzir pelo movimento com que “a carta enviada atua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como atua, pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe”<sup>3</sup>. É fato que não sei quem é, mas me dou a esse face-a-face pelo exercício que a escrita oferece, nessa conversa comigo e contigo, pois não se pode olhar para si sem se ter uma relação com o outro. O que quero dizer é que por mais que a carta, uma vez escrita, exista sem a necessidade de ser lida, eu mesma, por outro lado, só existo em relação a você nesse envolvimento que acontece por meio da leitura.

Ora, se a “carta é também uma maneira de se apresentar ao correspondente no decorrer da vida cotidiana”<sup>4</sup>, indago quanto às coordenadas semióticas com que preciso me orientar para desenvolver uma linguagem que considere as experimentações do dia a dia para além das “notícias de saúde que fazem tradicionalmente parte da correspondência”<sup>5</sup>. Contudo, saliento que de forma alguma quero desconsiderar o sujeito que enuncia, nem mesmo anunciar uma morte do(a) autor(a). Não se trata de negar a existência da vida, mas, antes, “escapar a si próprio (...) abrir-se a um movimento impossível de deter”<sup>6</sup>.

Sendo assim, escrevo motivada pelo desejo de problematizar conceitos, colocando o eu em relação a um modo de ser, mais do que o centralizando em um único ser. E pergunto: não seria a

autoria uma biografia de tudo aquilo que nos afeta a vida, mais do que uma das possíveis especificações para a função de um sujeito? Afinal de contas, o que é um(a) autor(a)?

Está claro que o sujeito visto como autoridade de um discurso, ou mesmo como seu proprietário, não tem mais nada a dizer, já que a questão não se foca em um tipo tido universal. “A questão não é do universal, mas do singular”<sup>7</sup>. Também não busco respostas imediatas para as perguntas aqui lançadas, bem como não me remeto a você como um sujeito exclusivo, com nome próprio e uma posição estável no mundo, “um personagem moderno”<sup>8</sup>.

Interessam-me os deslocamentos do sujeito em direção a outros possíveis, inclusive na forma de se produzir com o que ainda não se conhece, inventando diferenças. Considerando que “o Ser não está fechado sobre si mesmo, encerrado em um ‘em si’ inacessível; ele está incessantemente aberto pelas perspectivas que suscita”<sup>9</sup>, “a ilusão consiste em crer que existe um sujeito único e autônomo correspondendo a um indivíduo, quando o que está em jogo é sempre uma multidão de modos de subjetivação e semiotização”<sup>10</sup>.

Então, “não mais se trata de ser isto ou aquilo, mas sim de conquistar tantas dimensões de si mesmo”<sup>11</sup>. Desta forma, atravessada por mil vozes escrevo como se recortasse conceitos, levando em conta que “escrever é, através de uma impessoalidade prévia, atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, performa, e não eu”<sup>12</sup>. Além do mais, não se pode falar sobre a linguagem sem utilizá-la. Assim, escrevendo como quem dança, “uma palavra abriu o roupão para mim. Ela deseja que eu a seja”<sup>13</sup>.

Curioso perceber que o importante “não é chegar ao ponto em que não se diz mais eu, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer eu”<sup>14</sup>, até porque “depois de tanto verbo a pessoa morre”<sup>15</sup>. Além do mais, esta carta poderia ser a primeira pessoa de qualquer pessoa. Pergunto como seria possível movimentar o discurso a partir de uma existência, “o que não tem nada a ver com a identidade e sim com a maneira como a gente sente, como a gente respira, como a gente tem ou não vontade de falar, de estar aqui ou ir embora”<sup>16</sup>.

Afinal de contas, o que pode uma escrita da vida? Como autora, procuro por ficção e não por confissão. Ou seria autoficção? Acredito que “tudo o que não invento é falso”<sup>17</sup>. Sem dúvidas “há histórias que são tão verdadeiras que parecem ser inventadas”<sup>18</sup>. Então, invento. “Sim, sem o menor pudor. E as histórias não são inventadas? Mesmo as reais quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta”<sup>19</sup>.

Outro dia, acompanhei com os olhos o movimento de um pedaço de papel na rua enquanto esperava o ônibus passar e pensei que aquilo poderia ser uma dança. Dentro do ônibus, da janela lateral, as árvores no canteiro central da avenida também pareciam dançar. Às vezes, sem preparação prévia ou formato definido, experimento dançar ao passar pela roleta. Você não acha que ver dança nas coisas do mundo seria uma possibilidade de perceber o movimento do próprio mundo? Ou mesmo, não seria “a dança um modo de existir”<sup>20</sup>? Nesse sentido, poderíamos afirmar que a dança funciona como um operador poético, transbordando o indivíduo.

Outro dia fui assaltada pelo pensamento de que o ato de dançar poderia me levar a novas experiências com o real, no movimento de autoria das danças que se atualizam em meu corpo. Afinal, trata-se de multidões que dentro de mim dançam. Comecei, então, a inventar conceitos, tentando capturar movimentos com uma câmera de vídeo. Denominei videocartografia o relacionamento entre corpo, cinema e cidade. Penso que inventar conceitos é fazer autoria. Penso que dançar conceitos é vestir autorias. Será que estou fazendo filosofia? Afinal, “a filosofia sempre se ocupou de conceitos, fazer filosofia é tentar inventar ou criar conceitos”<sup>21</sup>. Respiro. “Queria avançar para o começo, chegar ao criancamento das palavras”<sup>22</sup>.

Quando criança, queria ir embora com o circo porque acreditava que lá não havia escola com sala de aula e cadeiras enfileiradas, e sim, uma arena de possibilidades para o corpo se experimentar. Quem sabe não me tornaria uma equilibrista, uma trapezista ou uma malabarista? Hoje, danço. Entendendo o gesto lúdico como ato performativo, acredito que “o criador ou o descobridor do novo está em afinidade com a infância: entre o adulto que ele é e tal como era criança, não houve ruptura, mas continuidade. Ou, melhor ainda, existe um terreno comum onde eles se encontram, há passagem de um para o outro e, entre eles, indistinção”<sup>23</sup>. Olho para a criança que fui, que sou, que caminha comigo. “Há um(a) menino(a), há um(a) moleque morando sempre no meu coração, toda vez que o adulto balança ele(a) vem pra me dar a mão”<sup>24</sup>.

Não podemos esquecer, contudo, que “nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar”<sup>25</sup>. Então, o que precisamos mesmo é criar uma dança às avessas em uma “existência não como sujeito, mas como obra de arte”<sup>26</sup>. Mas, como produzir uma existência artista?

“Andando pelas ruas do centro, curto a cidade sem ela notar, pensando em outros tempos, aqui neste mesmo lugar”<sup>27</sup>. Nesta deriva, também sou cidade; há um centro pulsando dentro de mim. Acredito que as ações dos seres vivos deixam rastros, uma espécie de potencialidade. O que

quero mesmo é ser fluxo de desejo escorrendo e transbordando pela cidade, sem que nenhum de nós tenhamos que dizer quem somos.

Neste sentido é que confundo geografias com meus passos e sigo tropeçando e me encantando com essas “pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover”<sup>28</sup>, em existências singulares. Vibro ao constatar que “acreditar no mundo significa suscitar acontecimentos, mesmo pequenos”<sup>29</sup>. Cabe a nós convocar aliados para novas danças, na construção de outros mundos possíveis. Assim, quem sabe, inventar uma vida como obra de arte. Isto é um convite.

---

<sup>1</sup> BARROS, Manoel de. **O livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 67.

<sup>2</sup> BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1998, p. 65.

<sup>3</sup> FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?**. Lisboa: Passagens, 1992, p. 146.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 151.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 154.

<sup>6</sup> GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 113.

<sup>7</sup> DELEUZE, 1992, p. 84.

<sup>8</sup> BARTHES, 1998, p. 66.

<sup>9</sup> LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: n-1, 2017a, p. 47.

<sup>10</sup> GUATTARI, Félix. “O divã do pobre”. In: **Psicanálise e Cinema**. Lisboa: Relógio D’água, 1984, p. 122.

<sup>11</sup> LAPOUJADE, 2017a, p. 59.

<sup>12</sup> BARTHES, 1998, p. 66.

<sup>13</sup> BARROS, Manoel de. **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. Rio de Janeiro: Recorde, 2003, p. 70.

<sup>14</sup> DELEUZE; GUATTARI, 1995, v. 1, p. 11.

<sup>15</sup> A PESSOA morre. Compositora e intérprete: Karina Buhr. In: **LONGE DE ONDE**. São Paulo: 2011. CD. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9bPOctTly9Y>. Acesso em 11 abr. 2021.

<sup>16</sup> GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 47.

<sup>17</sup> BARROS, 1996, p. 47.

<sup>18</sup> BARROS, 2003, p. 69.

<sup>19</sup> EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nadybala, 2011, p. 7.

<sup>20</sup> VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Sumo, 2005, p. 105.

<sup>21</sup> DELEUZE, 1992, p. 37.

<sup>22</sup> BARROS, 1996, p. 47.

---

<sup>23</sup> LAPOUJADE, 2017a, p.192.

<sup>24</sup> BOLA de meia, bola de gude. Intérprete: Milton Nascimento. *In*: MILTON NASCIMENTO. São Paulo: 1995. LP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G9RS2BkbqHw&t=148s>. Acesso em 11 abr. 2021.

<sup>25</sup> KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 26.

<sup>26</sup> DELEUZE, 1992, p. 120.

<sup>27</sup> VOLUME Morto. Compositor e intérprete: Jonnata Doll e os garotos solventes. *In*: ALIENÍGENA. São Paulo: 2019. CD. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9NOPFHOU0bA>. Acesso em 11 abr. 2021.

<sup>28</sup> KRENAK, 2019, p. 26.

<sup>29</sup> DELEUZE, 1992, p. 218.

## Introdução

“Vamos andar pelas ruas de São Paulo,  
por entre os carros de São Paulo, meu amor, vamos andar e passear.  
Vamos sair pela rua da Consolação,  
dormir no parque em plena quarta feira e sonhar com o domingo em  
nosso coração.”<sup>1</sup>

Escrevo esta narrativa por meio dos passos que vou imprimindo na cidade, concebendo a pesquisa acadêmica de mãos dadas com a própria vida. Desde o início do doutorado me instalei em edifícios localizados no centro de São Paulo, como estratégia de imersão em meu próprio campo de investigação, assumindo a cartografia como uma chave de leitura, em uma geofilosofia ancorada nos acontecimentos do presente<sup>2</sup>. Como pesquisadora da educação e artista da dança, meu interesse estava em explorar as possibilidades poéticas do corpo em relação à cidade que habita e por quem é habitado, em corporeidades dançantes que se abrem para as dramaturgias do espaço. Neste sentido, tratava-se de outros modos de habitar a cidade, inventando outras experiências de alteridade urbana.

Desde então, passei a experimentar o centro de São Paulo em seu movimento cotidiano, no ir e vir até a Universidade (localizada em outra cidade, Campinas), nas caminhadas urbanas com diferentes pessoas, em performances artísticas de minha autoria, construindo nesse movimento uma espécie de acervo (auto)biográfico de minhas experimentações na cidade. Não estava interessada em desenvolver um material comprometido com a biografia enquanto documento, na legitimação de veredictos, mas em concebê-la como um registro ou versão de vida, “substituindo o modelo do verdadeiro pela potência do devir”<sup>3</sup>.

Durante os primeiros anos desta pesquisa, da janela do apartamento onde morei, na Avenida Nove de Julho, passei por São Paulo mesmo sem sair do lugar, construindo diferentes narrativas frente a este cenário a céu aberto. Aquela grande avenida outrora fora o Rio Saracura, que desaguardava no Anhangabaú, “o rio dos espíritos amaldiçoados”<sup>4</sup>. No meu horizonte, o lendário Edifício Joelma me fazia lembrar, com recorrência, do trágico acontecimento que marcou a sua história. Um pouco adiante, um viaduto escondia a miséria, outro arranha-céu fazia sombra nos barracos feitos de papelão instalados no canteiro central da avenida.

Em uma tentativa de fazer cinema com os sentidos<sup>5</sup>, experimentei filmar este recorte da cidade que se abria para mim da janela, engendrando a produção audiovisual na pesquisa acadêmica. Assim, dava os primeiros passos para o desenrolar de outro conceito: a videocartografia<sup>6</sup>. A videocartografia se apresentou na pesquisa como um agenciamento<sup>7</sup>, em conexão com outros agencia-

mentos, propondo a produção de imagens por meio de dinâmicas que relacionassem corpo e cidade, em performances artísticas, a um só tempo corporais e cinematográficas.

Diante da necessidade de um próximo passo neste trajeto, foi preciso fechar a janela e abrir a porta, fazendo circular as pegadas nas possibilidades imprevisíveis. Neste momento, coloquei o corpo em movimento e me aproximei dos vizinhos. Pois, “a arte de ir ao encontro de alguém produz conhecimento recíproco entre as pessoas que se movem em nosso mundo e nos ajudam a imaginar, com elas, uma outra maneira de habitá-lo”<sup>8</sup>. Diferentes vizinhos habitavam diferentes janelas, e muitas delas faziam parte de edifícios ocupados no centro de São Paulo.

Nas derivas noturnas pela cidade conheci a Ocupação Ouvidor, em dia de rock no porão do edifício. No palco, Nicolas não tem banda<sup>9</sup> me embalou em dissonâncias e afetos. Convidei um dos integrantes da banda, também artista visual, para participar de minha pesquisa, por meio de uma espécie de intercâmbio artístico, editando o material que estava produzindo. Através desse encontro, naquele momento se iniciava uma parceria; Luís me acompanhou durante todos os anos da pesquisa e participou efetivamente desta produção acadêmica, colaborando na montagem e edição do material audiovisual.

A partir de oficinas de dança que ofereci na Ocupação Hotel Cambridge, conheci crianças e adolescentes que convidei para participarem de mais uma das propositivas práticas desta pesquisa, tomando o caminhar como possibilidade relacional com a cidade. Nesse entrelaçar de histórias, a política foi sendo produzida coletivamente, colocando-se como experiência de compartilhamento mútuo através de práticas de coetaneidade<sup>10</sup>. Contudo, o estatuto de política operado na pesquisa aconteceu através de práticas minoritárias, em micropolíticas ativas<sup>11</sup>.

Com a câmera de vídeo ora nas minhas mãos de pesquisadora, ora nas mãos do outro, adultos, adolescentes e crianças fomos nos apropriando do conceito operacional ao mesmo tempo em que experimentávamos a ideia de uma educação menor<sup>12</sup>, em processos criativos relacionais e participativos nos quais a rua já não conduzia apenas para lugares, mas, ela mesma se configurava enquanto lugar. O cinema, neste movimento, investiu na potência da imagem como produtora de sentidos.

No decorrer da pesquisa, os moradores da Ocupação Hotel Cambridge tiveram de se deslocar provisoriamente para outra moradia, a Ocupação Nove de Julho, para a realização de uma reforma no edifício, com recursos cedidos pelo governo. Coincidentemente, também eu me mudava de endereço, instalando-me em uma discreta rua, próxima ao Viaduto Nove de Julho. Em uma das

janelas do edifício da Rua São Domingos, minha nova residência, a cidade que passei a vislumbrar parecia ser outra, mesmo a poucos metros de distância do antigo endereço.

A distância da Ocupação Hotel Cambridge para a Ocupação Nove de Julho era de aproximadamente 200 metros, em uma linha reta que passava debaixo de dois viadutos, não sendo preciso nem mesmo atravessar a rua. Por tal, a mudança dos meus vizinhos aconteceu a pé, de forma que os encontrei inúmeras vezes nesse deslocamento. Neste movimento de presentificação da pesquisa a nova instalação dos seus participantes, pouco a pouco, trouxe outras dimensões e mapeamentos, na atualização de outras cartografias que se fizeram insurgentes.

Na madrugada do dia 1º de maio de 2018, um edifício foi tomado por um incêndio de grandes proporções. Tratava-se do Edifício Wilton Paes de Almeida, mais um dos edifícios ocupados no centro de São Paulo, uma região que, durante o dia, abriga uma dinâmica de circulação econômica e social, porém, à noite, encontra-se praticamente desertificada, em uma constante manutenção do medo. O incêndio provocou reverberações em larga escala. A notícia se alastrou na grande mídia gerando visibilidade para uma situação que, antes, parecia ser desconhecida pela população em geral. Quando a gente não vê a miséria, fica mais fácil acreditar que ela não existe. A partir de então, a Prefeitura Municipal de São Paulo anunciou uma fiscalização em todos os edifícios ocupados no centro da cidade, em um prazo estipulado, advertindo imediata desapropriação em casos de irregularidade ou ameaças na estrutura do imóvel.

Na Ocupação Ouvidor a notícia gerou grande mobilização, tanto dos moradores como das pessoas que frequentavam o local: graças a uma “vaquinha”, iniciou-se uma reforma em toda a parte elétrica do edifício. Na Ocupação Nove de Julho, o assunto entre as crianças e adolescentes não poderia ser outro; muitos, depois do ocorrido, estavam se sentindo discriminados na escola e nos grupos sociais pelos seus pares. Na própria pele, as crianças e adolescentes percebiam que o direito à propriedade ainda prevalece ao direito de moradia.

A escola situada na esquina de minha nova residência é a mesma em que outrora realizei atividade prática de doutorado, envolvendo oficinas de dança e caminhadas no centro de São Paulo. Se nada acontece por acaso, como dita a expressão popular, essa coincidência sincronizou, mais uma vez, a pesquisa à minha própria vida, colocando-me diante da escola, seja pelo contato visual, seja pelo desejo de adentrar novamente o portão de acesso. Mas, minha vontade, dessa vez, era, de fato, fazer um elogio da escola<sup>13</sup>, em novos empreendimentos com a educação. Afinal, temos que considerar que, ao longo da história, “nós, adultos, transformamos nossa sociedade do espetáculo em so-

cidade pedagógica, cuja concorrência esmagadora, orgulhosamente inculta, ofusca a escola e a universidade”<sup>14</sup>.

Todavia, em um momento onde a mídia assume sedutoramente a função de ensino e muitos almejam o fim da escola, com uma educação focada no ensino a distância, ela resiste em meio a tantas ofertas, sendo um lugar de encontro entre pessoas da mesma faixa etária em torno de um assunto comum<sup>15</sup>. E justamente “numa época em que muitos condenam a escola como desajeitada frente à realidade moderna e outros até mesmo parecem querer abandoná-la completamente – que o que a escola é e o que ela faz se torna claro”<sup>16</sup>. Foram as crianças e adolescentes que primeiro me mostraram “o que faz de uma escola uma escola”<sup>17</sup>, um lugar de encontro, convívio e multiplicidade. Em muitas conversas, ela foi destacada como um lugar de afeto, e frequentemente citada como o melhor e o pior lugar do mundo, ao mesmo tempo.

Devemos considerar que “o simples enunciado dos lugares preferidos, durante a infância, leva-nos a sentir um indizível frêmito, um apaziguamento especial. Ficamos marcados pelos cantos, por meio de nossas fibras e de nossa mais profunda sensibilidade”<sup>18</sup>. Nas nossas lembranças, a escola traz reverberações. Uma prova de matemática, uma feira de ciências, uma gincana esportiva, o primeiro amor: são muitas as afecções que a escola produz no decorrer de nossas vidas. “Que saudade da professorinha, quem me ensinou o bê-á-bá, onde andaré Mariazinha, meu primeiro amor, onde andaré? Eu igual a toda meninada quanta travessura que eu fazia”<sup>19</sup>.

Na escola, durante o ano letivo, realizei oficinas de dança semanalmente, em parceria com o professor de artes. Porém, neste caso, a dança estava associada ao cinema. A cada semana era proposta uma videocartografia, na produção de imagens a um só tempo corporais e cinematográficas. Como não pudemos estar no espaço público urbano com a frequência desejada, as experimentações videocartográficas, na maioria das vezes, foram realizadas dentro da escola, mapeando territórios pouco explorados ou não permitidos para os alunos. Assim, a sala dos professores, o refeitório e o jardim externo viraram locação. Importante destacar que nestas atividades o uso de aparelho celular era permitido, diferente das outras atividades escolares, o que gerou um grande entusiasmo por parte dos alunos.

Contudo, na escola, a propositiva de pesquisa não teve o mesmo desenvolvimento que nas Ocupações, o que evidenciou uma mudança de velocidade no processo. É preciso considerar que quando se entra na escola para realizar experimentações em arte e experimentações na cidade, muitas vezes, fica-se impossibilitado de realizar as atividades como desejado, devido às próprias regu-

lações escolares, no caso, regras de controle, internas, devido à ordem do silêncio, e externas, devido à necessidade de segurança.

Desde a minha chegada à escola me foram colocados alguns empecilhos, por exemplo, as crianças não poderiam sair da escola sem autorização dos pais e eu não poderia sair com as crianças sem o acompanhamento de um professor efetivo. Tais dispositivos pedagógicos<sup>20</sup> reduziram bastante a velocidade das experimentações. Enquanto nas Ocupações tive a oportunidade de estar no espaço público urbano com as crianças e adolescentes com frequência durante todo o ano, na escola só pude sair com os jovens em um determinado dia, previamente marcado e autorizado. Desta forma, na escola, a duração dos encontros foi exígua se comparada à duração desses encontros nas Ocupações.

Além do mais, tal propositiva, associada a uma atividade escolar, sofreu uma espécie de “pedagogização”, ou seja, um tipo de formatação pelo próprio movimento de organização dos corpos escolares, já que estar na condição de aluno envolve mecanismos de controle. Exemplo disso foi que uma fila foi organizada mesmo antes de sairmos da escola, pelos próprios alunos; outro exemplo foi que, a todo instante, uma criança estava atenta para chamar a atenção de outra e repreendê-la por qualquer atitude que desviasse das normas já estabelecidas pela escola. Nas atividades, muitas vezes, a excitação da brincadeira era percebida pelos jovens como bagunça. Porém, “a desordem tem razões que a própria razão desconhece. Prática e rápida, a ordem acaba, frequentemente aprisionando. Favorece o movimento, mas, no fim, congela”<sup>21</sup>.

Não obstante, como engendrar novas relações que instaurem uma educação diferenciada se esta tem “sempre se valido de mecanismos de controle”<sup>22</sup>? Pois, temos que considerar que “a liberdade não se garante por nenhuma harmonia preestabelecida. Ela se toma, ela se conquista e se perde somente pelo esforço de cada um”<sup>23</sup>.

Ao mesmo tempo em que o movimento da pesquisa envolvia crianças e adolescentes, também me envolvia, afinal, o centro de São Paulo fazia parte do decurso de meu cotidiano. O cotidiano, neste caso, não estava apenas relacionado com aquilo que se faz todos os dias, mas com o aqui e o agora da vida. Afinal, “de quem é o meu espaço?”. Considerando a dimensão do vivido como possibilidade de intervenção escrita e artística, durante a pesquisa, explorava o centro metropolitano por meio de caminhadas e práticas performativas, seja sozinha ou acompanhada, o que provocou, como consequência, uma urgência de desvio de rota: era preciso tratar o (auto)biográfico, assumindo, além do lugar de narradora, o lugar de experimentadora.

Portanto, não se tratava de evocar a primeira pessoa para falar de um eu; “os nomes próprios designam forças, acontecimentos, movimentos e motivações, ventos, tufões, doenças, lugares e momentos, muito antes de designar pessoas”<sup>24</sup>. Se o sujeito nesta pesquisa foi convidado a se posicionar, isso se deve à credibilidade de uma voz que experimenta a existência, mais do que ao encontro de uma identidade já constituída. Neste sentido, as questões pertinentes à subjetividade não estão de acordo com “projeções de um interior-conceitual introspectivo, mas, antes, uma subjetividade que seja também espacial, olhando abertamente em suas perspectivas e na consciência de sua própria constituição relacional”<sup>25</sup>.

Quando o fazer de uma prática acadêmica trabalha ao mesmo tempo que o fazer de uma existência, no entendimento da “vida como obra de arte”<sup>26</sup>, faz-se necessário abrir escuta para o próprio percurso poético. Além do mais, “o trajeto confunde-se não só com a subjetividade dos que o percorrem, mas também com a subjetividade do próprio meio, enquanto este se reflete naqueles que o percorrem”<sup>27</sup>.

Sobremaneira, no movimento de uma pesquisa que se atualiza a partir dos acontecimentos da vida, uma pandemia mundial gerou outro desvio de rota: uma nova ecologia, sobretudo social, estava sendo colocada em pauta. “A gestão política da COVID-19 como forma de administração da vida e da morte desenha os contornos de uma nova subjetividade”<sup>28</sup>. Se, por um lado, iniciei esta pesquisa em um momento em que muito se discutia sobre a importância de se ocupar as ruas da cidade, #vemprarua, agora, finalizo-a confinada em casa, #ficaemcasa. E pergunto: o que será do espaço público urbano pós-crise? As alteridades urbanas estarão ameaçadas? Novos gestos se fazem necessários.

Considera-se que “no presente espacial, o que somos é realmente o que fazemos”<sup>29</sup>, e o que fazemos é a reverberação das forças espaciais – trajetórias coetâneas, estórias-até-agora – que atravessam nossos corpos. Sendo assim, minha narrativa se deu por meio do que me atravessou e transversalizou: acontecimentos que me impactaram e impactaram o mundo, ações performativas, encontros com crianças e adolescentes, desvios, tropeços, em uma escrita que quis dançar desde os primeiros passos. Cada texto aqui apresentado é fragmento da vida. Aventurei-me na experimentação textual construindo blocos de palavras que quiseram funcionar como ruas, viadutos e avenidas, procurando experimentar conceitos assim como experimento cidades, caminhando pelos verbos e provocando desvios entre capítulos, para, assim, abrir brechas para outras rotas.

Em todas as etapas deste envolvimento me percebi nas práticas de cidade por meio de abalos artísticos. Porém, abalos tão pequenos que em alguns casos fosse preciso uma lupa ou mesmo o

zoom da câmera de vídeo para poder visualizar essas poéticas do corpo que se abriam para as dramaturgias do espaço, em meio a todo o turbilhão que a metrópole nos oferece. Nesse envolvimento, pude perceber que os corpos ficam inscritos na cidade e a cidade inscrita nos corpos. “A eletricidade desta cidade me dá vontade de gritar, que apaixonada sou

---

<sup>1</sup> PASSEIO. Compositor e intérprete: Belchior. *In*: BELCHIOR. São Paulo: 1974. LP. Lado B, faixa 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kXkupPdLJ80>. Acesso em 11 abr. 2021.

<sup>2</sup> DELEUZE; GUATTARI, 1995, v. 1, p. 12.

<sup>3</sup> DELEUZE, 1992, p. 86.

<sup>4</sup> PONCIANI, Levino. **São Paulo: 450 bairros, 450 anos**. São Paulo: Senac, 2004.

<sup>5</sup> MIGLIORIN, César. **Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

<sup>6</sup> O conceito videocartografia foi experimentado por mim pela primeira vez durante pesquisa de mestrado, realizada na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em uma dissertação que tem como título *Corporeopaisagem: dança e experimentações urbanas* (Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-8H8PVH>). O material videocartográfico produzido na ocasião pode ser visualizado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=-LFqGkkXm9o&t=40s>.

<sup>7</sup> DELEUZE; GUATTARI, 1995, v. 1. Para os autores, “um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões”. (Ibidem, p. 17).

<sup>8</sup> CARERI, Francesco. **Caminhar e parar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017, p. 34.

<sup>9</sup> Grupo musical formado por artistas residentes da Ocupação Ouvidor. EP disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qRdOEHLaWHE>. Acesso em 11 abr. 2021.

<sup>10</sup> MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012, p. 109. Massey define coetaneidade como sendo uma postura de reconhecimento e respeito em situações de implicação mútua. É um espaço imaginativo de envolvimento: fala de atitude. E é informado por uma conceituação prática de tempo e espaço. É um ato político.

<sup>11</sup> ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1, 2018.

<sup>12</sup> GALLO, Silvio. **Deleuze e a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

<sup>13</sup> LARROSA, Jorge (org.). *Elogio da Escola*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

<sup>14</sup> SERRES, Michel. **A Polegarzinha: uma nova forma de viver em harmonia, de pensar as instituições, de ser e de saber**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018, p. 18.

<sup>15</sup> Esta pesquisa foi desenvolvida entre 2016 e 2020. Relendo este material, depois de um ano em isolamento social devido a uma pandemia mundial, é curioso perceber como a pesquisa vai se transformando ao mesmo tempo que os movimentos da vida. Neste momento, a maioria das escolas brasileiras se encontra fechada, impossibilitando os encontros presenciais. Desde o ano passado, as atividades escolares estão acontecendo remotamente de forma online, assim como outras atividades extracurriculares. Não sabemos mais como ficará a discussão em torno da importância do ensino presencial daqui para frente. Portanto, procurei não alterar o material escrito antes da pandemia, fazendo apenas ressalvas por meio de notas de fim de texto.

<sup>16</sup> MASSCHELEIN, Jan; SIMONS, Maarten. **Em defesa da escola: uma questão pública**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 10.

---

<sup>17</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>18</sup> SCHÈRER, René. **Infantis**: Charles Fourier e a infância para além das crianças. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 214.

<sup>19</sup> MEUS tempos de criança. Compositor e intérprete: Ataulfo Alves. In: *É BOSSA MESMO*. Rio de Janeiro: 1963. LP. Lado A, faixa 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fEmnJf0rTP8>. Acesso em 11 abr. 2021.

<sup>20</sup> GALLO, Silvio. René Scherer e a filosofia da educação: aproximações. In: 37ª REUNIÃO NACIONAL DA ANPED, Florianópolis, 2015. **Anais [...]**. Disponível em: <http://www.anped.org.br/biblioteca/item/rene-scherer-e-filosofia-da-educacao-aproximacoes>. Acesso em 11 abr. 2021. Aproximando-se do pensamento do filósofo René Scherer, o autor define como dispositivo pedagógico “aquilo que provoca a união do conjunto de linhas de forças muito heterogêneas que tornam possível o campo educativo. Temos ali toda uma arquitetura das escolas, que se reproduz em todos os espaços; um conjunto de discursos pedagógicos que pontificam sobre o que é e como educar; coleções de leis que regulamentam os processos educativos; uma miríade de práticas que vão sendo inventadas e exercitadas por professores em suas salas de aula; toda uma moralidade social que se constrói em torno da educação; a institucionalização das práticas, assim como as instituições pedagógicas propriamente ditas, isso para ficar apenas nos elementos principais dessa heterogeneidade” (Ibidem, p. 10).

<sup>21</sup> SERRES, 2018, p. 53.

<sup>22</sup> GALLO, 2003, p. 81.

<sup>23</sup> RANCIERE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 92.

<sup>24</sup> DELEUZE, 1992, p. 123.

<sup>25</sup> MASSEY, 2012, p. 124.

<sup>26</sup> DELEUZE, 1992, p.118-126.

<sup>27</sup> DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 72.

<sup>28</sup> PRECIADO, Paul B. Aprendendo do vírus. **Pandemia crítica**, São Paulo, n-1 edições, n. 7, 2020, p. 9. Disponível em: <https://www.n-1medicoes.org/textos/26>. Acesso em 11 abr. 2021.

<sup>29</sup> MASSEY, 2012, p. 274.

## Avenida Nove de Julho

“Bom dia São Paulo, agora sim a tua garoa mora aqui dentro de mim as luzes no asfalto aqui brilham sempre assim bom dia São Paulo.”<sup>1</sup>

Avenida Nove de Julho, número 236, nono andar, centro da cidade. Da janela lateral avisto outras tantas janelas. O lendário edifício Joelma<sup>2</sup> preenche todo o horizonte da paisagem. Garoa. Embaixo, um trânsito ininterrupto de automóveis, caminhões, motocicletas e, principalmente, ônibus, que se deslocam em vetores opostos. Pouca gente se avista. Do lado esquerdo, uma camada de concreto se sobrepõe à avenida, através de uma passarela para pedestres, ligando o Vale do Anhangabaú ao Terminal Bandeira, de ônibus urbanos. Um pouco adiante consegue-se ver a torre da Igreja da Sé, um recorte da Avenida São João, um pedaço da estrutura colorida da Ocupação Ouvidor<sup>3</sup>, uma bandeira do Brasil, pendurada em uma grande haste.

Em um suspiro, lembro-me que a data que nomeia esta avenida marca o início de um movimento armado, ocorrido no Estado de São Paulo em 1932, a Revolução Constitucionalista<sup>4</sup>. Ao longo dos anos são muitos acontecimentos que constroem, a cada dia, diferentes narrativas para a cidade. “No entanto, não são apenas histórias enterradas que estão em questão aqui, mas histórias ainda sendo feitas, agora”<sup>5</sup>. Daqui, comumente ouço a sonoridade vinda do Vale do Anhangabaú, que abriga eventos de grande porte, principalmente mani-

## Além do Windows<sup>52</sup>



“Debaixo desse céu do meu apartamento  
você não sabe o quanto eu voei  
o quanto me aproximei  
de lá da Terra  
as luzes da cidade não chegam nas estrelas  
sem antes me buscar  
e na medida do impossível  
tá dando pra se viver na cidade de São Paulo.”<sup>53</sup>

Tudo reverbera no corpo. Da janela também sou cidade; daqui de cima é onde me encontro e também de onde me narro. Essas narrativas nada têm a ver com a representação de um real creditado. “O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas”<sup>54</sup>. É preciso considerar que “aquilo que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”<sup>55</sup>. Então, olho fixamente para o monumental complexo de cimento e vidro que se encontra à minha frente e me indago se ele também está a me olhar. Em um susto me dou conta de que aquilo que me olha não tem nada de previsível e, neste movimento, constato que “o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”<sup>56</sup>.

Busco compor narrativas com o que vejo e com o que não vejo, pois, “dar a ver é

festações populares e comícios políticos.

No carnaval, ouvi o trio elétrico passar, porém, os tantos edifícios, de arquiteturas antigas e modernas, impediram a minha visão. Mas avistei o prefeito varrendo a Avenida Nove de Julho vestido de gari, no primeiro dia útil de 2017. Na ocasião, estava inaugurando um programa de governo: o Programa Cidade Linda<sup>6</sup>. Pela janela, um lugar se desvela pela copresença e “simultaneidade de estórias-até- agora que compõem o espaço”<sup>7</sup>, entendendo este último como “produto de inter-relações, como sendo constituído através de interações desde a imensidão do global até o infinitamente pequeno”<sup>8</sup>.

Bem próximo, percebo que as janelas da Ocupação Hotel Cambridge<sup>9</sup>, com um tipo de moldura de tom avermelhado, nivelam-se com esta janela, em uma trama relacional que se fia com a vizinhança por meio da paisagem urbana, ainda que cada um tenha diferente percepção da paisagem. Contudo, pela janela não se tem “uma descrição do mundo como ele é, mas uma imagem através da qual o mundo está sendo feito”<sup>10</sup>. Ademais, a janela também marca um limite que remete às noções de proximidade e distância, garantindo as fronteiras do que é público e do que é privado. Porém, “a clara separação do lugar local em relação ao espaço externo é um meio de controlar o desafio que a espacialidade inerente ao mundo apresenta”<sup>11</sup>.

Uma placa aponta para a zona norte, à esquerda, no mesmo sentido da Avenida Tira-

sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito”<sup>57</sup>. Contudo, não vejo a olho nu; a lente da câmera de vídeo me permite uma espécie de extensão do meu próprio olho, em uma experiência estética audiovisual. Espio, assim, pela fresta da janela, na tentativa de capturar o instante do acontecimento, em um bloco de sensação. Quero criar ficção com o que meus olhos conseguem captar e capturar. “Composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte”<sup>58</sup>.

Assim como o protagonista do filme *Janela Indiscreta*<sup>59</sup>, de Alfred Hitchcock, observo as muitas janelas que se dispõem diante de mim, porém, ao contrário dele, não avisto o que tem do lado de dentro, os outros corpos, o conteúdo destas janelas. Com as lentes da câmera de vídeo, manuseio o zoom, mirando uma das janelas da Ocupação Ouvidor. A imagem gerada é embaçada, praticamente um borrão. Daqui de longe, penso nos tantos moradores que conheço e que desconheço e que vivem nesta moradia ocupacional. Pergunto: “fazer ver é ao mesmo tempo fazer existir ou tornar mais real aquilo que fazemos perceber?”<sup>60</sup>

O fato é que “existimos pelas coisas que nos sustentam, assim como sustentamos as coisas que existem através de nós, numa edificação ou numa instauração mútua”<sup>61</sup>. Em *Janela Indiscreta*, o olho é testemunha do que viu, trazendo consigo “sua névoa, além das informações de que poderia num certo mo-

dentos, uma das vias de acesso ao corredor norte-sul da cidade. Tiradentes, um personagem-símbolo que, de conspirador da denominada Inconfidência Mineira (1789) passou a mártir, com o advento da República no Brasil (1889), sendo um nome recorrente entre as diversas ruas, avenidas, bairros, praças, estações de metrô e monumentos das muitas cidades brasileiras<sup>12</sup>. Do lado direito, a avenida parece não ter fim. Caminhando em linha reta atravessa-se vários viadutos até chegar ao túnel Nove de Julho, que faz um cruzamento subterrâneo com a Avenida Paulista.

Os pombos são quase tão numerosos quanto as pessoas que transitam no centro de São Paulo. Daqui de cima, são muitos os que descansam nos parapeitos dos edifícios, nos fios elétricos. Avisto o maior estêncil da América Latina estampando as duas fachadas do edifício da Rua Santo Antônio com o Viaduto Nove de Julho, com a imagem de uma menina indígena, segurando um pássaro na mão e os seguintes dizeres: “achei o último Igarapé no fundo do meu coração... nele, lavei minha alma”<sup>13</sup>. Penso nos muitos igarapés que esta avenida já acolheu quando o asfalto ainda não tinha engolido o ribeirão Saracura<sup>14</sup>. Quando chove, a avenida se faz rio e alguns pontos ficam intransitáveis. “Índios? Apenas como personagens exuberantes para ornamentar os desfiles carnavalescos ou, então, como coadjuvantes de alguma minissérie global”<sup>15</sup>.

O som da avenida me conecta, a todo momento, com o fora de casa. Freio de ôni-

mento julgar-se detentor”<sup>62</sup>. Porém, “a testemunha nunca é neutra ou imparcial. Ela tem a responsabilidade de fazer ver aquilo que teve o privilégio de ver, sentir ou pensar. Ela se torna, então, um criador. De sujeito que percebe (ver), torna-se sujeito criador (fazer ver)”<sup>63</sup>.

Assim como o personagem do filme, da janela do meu apartamento no centro de São Paulo testemunho o cotidiano urbano, que nunca se repete. A janela emoldura acontecimentos, mesmo que mínimos. A movimentação dos automóveis e das pessoas, compondo com postes elétricos, árvores, edifícios e tudo o que há na cidade, constrói o drama urbano, como uma coreografia executada dia e noite.

Durante meses estive a observar um homem que construiu sua morada com pedaços de papelão no canteiro central da avenida. Eis que certo dia, ao acordar, tudo havia desaparecido; já não restava nenhum vestígio. Muitas vezes me perguntei o que teria acontecido com aquele homem, tal como o protagonista de *Janela Indiscreta* que em toda a trama cinematográfica tenciona o desaparecimento da mulher da janela do prédio da frente. Considerando que “é preciso toda uma ‘arte’ para ver aquilo que vimos, fazer ver é convocar uma testemunha. Todas as pessoas, em algum momento ou outro, são testemunhas de um instante de esplendor ou de verdade, mesmo fugidio”<sup>64</sup>.

Entretanto, para além deste caso em particular, devemos considerar que “perceber

bus, barulho do motor, timbre de buzina, sirene de ambulância, sirene de polícia, sobrevôo de helicópteros compõem diferentes arranjos sonoros. Dia e noite, quando a Prefeitura Municipal precisa fazer qualquer obra estrutural na avenida, o bate estaca acontece pela noite afora, incomodando até mesmo aqueles que têm sono pesado. Nessas ocasiões, muitas vezes tive vontade de me relacionar, de alguma forma, com esses acontecimentos promovidos por caminhões, apitos de sinalização, britadeiras, dentre outros ruídos desta ecologia acústica, como uma estratégia para manter um certo humor. Uma coreografia da cidade em ato, um documentário, um filme de ficção, uma ópera contemporânea povoou os meus pensamentos, em espécies de dramatizações urbanas, tomando a cidade como campo ampliado para experimentações estéticas. Parece mesmo que escuto São Paulo cantar: “eu já estou cheia demais, quem quiser dormir em paz que vá para outras capitais”<sup>16</sup>.

Não obstante, daqui de cima sou apenas mais uma espectadora ou mesmo uma *voyeuse* no alto desse arranha-céu, “separada ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir”<sup>17</sup> na cidade. Portanto, “ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam”<sup>18</sup>. Da janela, a cidade, além de paisagem, é também

não é observar de fora um mundo estendido diante de si, pelo contrário, é entrar em um ponto de vista, assim como simpatizamos. Percepção é participação”<sup>65</sup>. Nesse sentido, diante desta e de outras tantas janelas, a gentrificação do centro urbano se escancara aos nossos olhos, gerando interrogações em nós. Penso no homem e sua casa de papelão. Por onde andará? Quem, de fato, tem o direito à cidade? Uma nuvem de silêncio paira sobre o genocídio, a exclusão do negro, a violência contra a mulher, a repressão policial, a censura institucionalizada.

Acredito ser o cinema “uma testemunha de nosso tempo na medida em que procede ao registro do que muda, ou não, numa sociedade”<sup>66</sup>. Não quero, porém, testemunhar veredictos, denunciar fatos ou representar sociedades; quero apresentar novos mundos. Entendo que o cinema se configura como “experiência intensificada de fruição estético/política em que a percepção da possibilidade de invenção de mundo é o fim em si”<sup>67</sup>. Sinto-me cúmplice desta Avenida, mais do que de outras janelas indiscretas.

Em consonância com o filme, um diálogo entre os personagens de Hitchcock me soa como uma provocação: “as pessoas deveriam sair de casa e olhar para si mesmas”<sup>68</sup>. Fora de casa, passo a fazer parte da paisagem da cidade, como se entrasse na tela emoldurada pela janela. Daqui de cima percebo que o lado de lá tem outra velocidade. Então, em um impulso, me olho no espelho. Penteio o cabe-

palco para o grande “espetáculo”<sup>19</sup> da vida. Não devemos esquecer, contudo, que cada plateia tem o espetáculo que merece.

Olho para baixo e também olho para cima. “O olhar é também uma ação”<sup>20</sup>. Assim como no céu, a cidade é uma “constelação de trajetórias”<sup>21</sup>, nas muitas linhas que compõem e constroem o espaço. Entrementes, a janela me distancia do todo que me constitui; ela recorta a paisagem de um horizonte, destacando um sorriso em um *outdoor*, mas me impede de me relacionar com o vizinho, que muitas vezes é tido como um desconhecido. Daqui de cima a vida é um espetáculo que, quanto mais contemplo, menos participo de seus atos. Porém, não podemos esquecer que “todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história”<sup>22</sup>.

Então, da janela, conto minha estória como quem constrói uma dramaturgia, incorporando a ideia de que “os espectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem seu próprio poema, como o fazem, à sua maneira, atores ou dramaturgos, diretores, dançarinos ou performers”<sup>23</sup>. Nesse envolvimento, durante a madrugada, Manoel de Barros me ensina a “ajeitar as nuvens no olho enquanto a luz das horas me desproporciona”<sup>24</sup>. Pela fresta, espio o lado de fora e me indago se “os vaga-lumes desapareceram todos ou eles sobrevivem, apesar de tudo”<sup>25</sup>. Os clarões da noite, advindos de diferentes espécies de projetores e holofotes, produzem

lo, passo protetor solar, calço tênis e óculos escuros. Penso: cada um na cidade tem seus próprios escudos, suas proteções aos raios de toda espécie. Bebo um copo d’água.

Com fones de ouvido nas orelhas e câmera de vídeo em mãos, saio de casa para experimentar a cidade. “Cidade sem mar, mas com montanhas de neve de isopor, despedaçado sobre o neon amanhecido, ruído de motor, a palavra amor no outdoor escrito em vermelho”<sup>69</sup>. Procuo percorrer toda a extensão da Avenida criando pequenas ficções com o que vejo e o que não vejo no trajeto traçado, partindo da premissa de que corpo e cidade se conectam e se confrontam mutuamente na “relação entre o próprio corpo físico e o corpo da cidade”<sup>70</sup>.

Seguindo em linha reta para a esquerda, chego ao que parece ser o começo da Avenida, número 50. Dez passos adiante, atravesso por baixo o Viaduto do Chá, onde me deparo com o Centro de Referência do Idoso e, logo mais, à direita, com o Centro de Referência da Dança. Aquele viaduto, há bem pouco tempo, abrigava moradores de rua em uma pequena comunidade de barracas de camping. Hoje, não mais. Onde estarão aquelas pessoas? Para onde vai toda essa gente que é expulsa do centro urbano recorrentemente?

Avanço um pouco mais e o Vale do Anhangabaú enche a minha vista. Mas não avisto o rio dos espíritos amaldiçoados. “Embaixo desse asfalto quente, há um rio que leva para o mar a liberdade que escorre daqui”<sup>71</sup>.

“imagens midiáticas luminosas e espetaculares na cidade”<sup>26</sup>, que iluminam apenas o que é para ser visto, impedindo a visão do que é minúsculo. Talvez, os vaga-lumes tenham desaparecido da vista desde que esta renunciou a procurá-los, ou mesmo porque o “espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los”<sup>27</sup>. Os vaga-lumes são como luzes “menores”<sup>28</sup> na cidade.

Envolvida nesse pensamento, lembro-me de um recorte de minha infância em Formiga, pequena cidade no interior de Minas Gerais, onde, na companhia dos amigos da vizinhança, brincava de capturar vaga-lumes no quarto escuro, antes de dormir. “Não, os vaga-lumes desapareceram na ofuscante clareza dos ‘ferozes’ projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão”<sup>29</sup>. Mas, se acaso hoje algum fenômeno conseguisse apagar todas as luzes de São Paulo, talvez fôssemos capazes de vislumbrar novamente os vaga-lumes, dentre outras luzes menores que ficam escondidas na metrópole. Decerto, o que precisamos mesmo é a incorporação de um devir-criança<sup>30</sup> em nossos percursos cotidianos. Ou ainda, o que precisamos fazer é fechar os olhos.

Não obstante, a tentativa aqui não é a de voltar a ser criança e nem mesmo de chegar a alguma conclusão sobre a sobrevivência ou o desaparecimento dos vaga-lumes. Isso nada tem a ver com a “ruminação da lembrança de infância no ‘romance familiar’, mas, com a

Porém, quando a gente olha para o rio, o rio já não olha para a gente. O ribeirão foi canalizado e corre debaixo do metrô. Pergunto: “O que foi feito de nossos rios, nossas florestas, nossas paisagens?”<sup>72</sup>. Em São Paulo, se você quer encontrar os rios é só prestar atenção nas vielas, nos becos, nas ruas em curvas e nas paredes marcadas por enchentes. Em alguns pontos da Avenida Nove de Julho conseguimos visualizar o Rio Saracura, que insiste em se fazer ver.

Partindo pelo lado oposto, pela direita do portão do edifício, consigo caminhar alguns metros pela Avenida, passando debaixo de viadutos até chegar à Praça 14bis, onde me deparo com policiais em estado de vigília. Mais um pouco e chego ao Viaduto Nove de Julho, com acesso a um túnel de passagem apenas para automóveis. Fico impedida de seguir adiante a pé. Então, pego um ônibus. Da janela do ônibus, uma imagem sucede outra; nada permanece. No movimento urbano me dou conta de como é pequeno o recorte de avenida que vislumbro e, no entanto, como são infinitas as possibilidades de composição desse olhar. Assim, “abro bem os olhos para experimentar, sobretudo, o que não vejo”<sup>73</sup>, algo *Além do windows*, quem sabe capturar a dança viva dos vaga-lumes em meio ao caos urbano.

Percebo que sob a aparente desordem da Avenida, dissonante e complexa, uma ordem surpreendente garante seu funcionamento e manutenção. Ademais, para além dos clarões

exploração de um ‘bloco de infância’ ou a produção de uma sensibilidade criativa”<sup>31</sup>. Devir-criança é abrir espaço para a brincadeira como potência de invenção.

Pergunto-me que tipos de exterioridade estão afetando o corpo no centro urbano, “as pulsões que a cidade provoca nos afetos dos pedestres”<sup>32</sup>. Tento capturar, com as lentes de aumento da percepção, “as práticas, usos, astúcias e táticas cotidianas que desviam, alteram ou jogam com os mecanismos autoritários da disciplina”<sup>33</sup>. Hoje vi passar pela passarela centenas de pessoas rumo à Câmara Municipal, para a participação de uma manifestação popular<sup>34</sup>. Outro dia, houve um engarrafamento enorme na avenida, em decorrência de um desvio no tráfego de automóveis para a ocorrência de um evento esportivo. “É preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente à uma única vela”<sup>35</sup>.

De fato, para experimentar o corpo em sua potência poética, é necessário abrir a porta, passando, assim, da posição de espectadores para a de experimentadores, o que desloca “o privilégio de observador racional pelo do ser na posse de suas energias vitais integrais”<sup>36</sup>. Desta forma, embalo o meu corpo nesse movimento, colocando, então, um pé diante do outro para, enfim, adentrar neste espetáculo, transformando a cena nesse entrelaçar de trajetórias que se dá estando fora de casa. E me pergunto: “De quem é o meu espaço?”

Esbarro mais em coisas do que em

e holofotes desta Avenida, percebo que posso iluminar outras existências, humanas e inumanas, ainda que mínimas, com a câmera de vídeo, produzindo novas composições e paisagens. Nessa relação entre corpo, câmera e cidade, a imagem vai se intensificando como potência poética, na criação de dramaturgias que se abrem para o espaço.

Desse montante de imagens capturadas, percebo que uma primeira videocartografia se esboça, mas sinto que preciso convocar aliados. Quero misturar pareceres e pontos de vista. Penso que a experimentação está sempre conectada com o atual e que as poéticas do corpo se dão por meio do encontro com o outro, neste aqui e agora da vida. Além do mais, “é preciso viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção, poder contar uns com os outros”<sup>74</sup>.

Por tal, decido convidar outros olhos para olharem junto aos meus. Afinal, “todo modo de existência envolve um ponto de vista”<sup>75</sup>. No privilégio de outra vista, outra existência-artista, um morador de uma das tantas janelas<sup>76</sup> é provocado a criar com as imagens já produzidas, da maneira como quiser. Deste encontro, tudo reverberou cidade. *Além do windows* revela o que há nas frestas da imagem sem, no entanto, fixar identidades.

Na tela, janelas se destacam e se multiplicam, contornando paisagens e pontos de vista, intensificando as forças de ação da cidade no corpo e do corpo na cidade. A cortina

peessoas, os muros de concreto se emparelham, os viadutos servem de teto para moradores de rua, os automóveis passam em alta velocidade. Passo ao lado de bonecos-biruta se debatendo na entrada de uma concessionária de imóveis e logo imagino uma coreografia entre humanos e inumanos. Pelo ato de caminhar, experimento a construção relacional do espaço que não cessa de se atualizar na “geografia das práticas contemporâneas através das quais a cidade se sustenta”<sup>37</sup>.

Entrementes, nesta atualidade, muita gente tem medo de caminhar nas ruas da cidade, o que promove a sua desertificação. A Avenida Nove de Julho é um desses exemplos, sendo muito mais experimentada por automóveis e ônibus do que por pessoas. O que fica evidente é que “numa cidade feita para o automóvel e inflacionada com as marcas de sua presença, o pedestre se encolhe”<sup>38</sup>. No percurso da Avenida, rumo à Praça 14Bis, já faz alguns meses que alguns viadutos deixaram de acolher moradores de rua para se tornarem pontos de postos policiais.

Sabemos que “hoje, a única categoria com a qual se desenham as cidades é a da segurança”<sup>39</sup>, que parece mesmo modular uma gestão da vida pública coletiva. Devemos considerar que “os mecanismos de controle da vida, em nome do conforto e da segurança, constroem as redes nas quais nos enredamos, tornando quase impossível sair-se delas”<sup>40</sup>. Contudo, “na América do Sul, caminhar significa enfrentar muitos medos: da cidade, do

na janela revela traços íntimos do humano; percebe-se, aqui, que o percurso espacial que acompanhamos vai de um lugar privado (dentro) para um lugar público (fora). Não obstante, o foco é o fora, o lado de lá, as paisagens urbanas compartilhadas por tantas janelas. Através das imagens, acompanhamos os dias virarem noites, em uma “cidade sem céu, mas com paisagens portáteis, nas janelas das celas, nas paredes dos lares”<sup>77</sup>.

Do lado de lá, viadutos, estacionamentos, postos de gasolina, placas de sinalização, muros de concreto, um mar de prédios revela o humano que se inscreve na cidade, criando diferentes conexões e composições. Neste jogo, diferentes olhares (re)descobrem a cidade em suas múltiplas facetas. Dia e noite, a cidade é uma constelação de trajetórias. No movimento da câmera ao longo do vídeo, seja para a esquerda ou para a direita, parece que a cidade não tem fim. Afinal, em São Paulo “não há saídas, só ruas, viadutos e avenidas”<sup>78</sup>. Mas, será que a videocartografia não fez vazar tais ruas, viadutos e avenidas na produção de outras vias de acesso, outros mundos possíveis?

Importante considerar que na videocartografia não existe um roteiro, contexto ou narrativa estabelecida, mas uma espécie de linha de montagem para criar o que não existe com o que existe. Assim, cria-se ficção com os sentidos. Nada de personagens, de uma trama focada no indivíduo: o caráter do eu é arrombado na multiplicidade de imagens que

espaço público, de infringir as regras, de apropriar-se do espaço, de ultrapassar barreiras muitas vezes inexistentes e de outros cidadãos, quase sempre percebidos como inimigos potenciais<sup>41</sup>.

Portanto, “que tipo de cidade poderá produzir essas pessoas que têm medo de caminhar<sup>42</sup>? Caminhando nas ruas, viadutos e avenidas, o que se percebe, sobretudo, é como a vida anda, desde muito, monitorada. Porém, para além das câmeras de segurança ou postos policiais fincados debaixo dos tetos dos moradores de rua, trata-se de um modelo social de controle aberto, caracterizado pela invisibilidade e pela expansão de novas tecnologias de vigilância<sup>43</sup>. Nessa sociedade do controle, sinto-me sufocada diante das relações praticadas, onde todos se vigiam e se autovigiam silenciosamente, desviando os corpos de qualquer possibilidade de toque, troca ou relação que, quando eventualmente acontece, causa certo tipo de mal-estar ou constrangimento.

As ruas da cidade, nessa conjuntura, passam a ser evitadas, e os serviços de transporte, como Uber, 99taxi, dentre outros, cada vez mais requisitados. “Simplesmente, o caminhar dá medo e, por isso, não se caminha mais; quem caminha é um sem-teto, um mendigo, um marginal<sup>44</sup>. Por todos os lados, são tantas janelas, galerias, shoppings, lojas de departamento, dióxido de carbono, “medos privados em lugares públicos<sup>45</sup> que insistem em barrar a potência da vida coletiva! “Do automóvel à televisão, todos os bens selecio-

a cidade oferece, ainda que da janela do apartamento de um edifício ou do recorte da câmera filmadora. *Além do Windows* desvela a cidade em dissonância, sobreposição, fragmento, imaginação.

A escolha sonora nesta composição instiga a nossa capacidade imaginativa, fazendo dançar a Avenida. No vídeo, nada de buzinas, sirenes, apitos, ranger de motores. Como se estivéssemos com fones de ouvido, uma música co-cria um ritmo singular com a Avenida, produzindo uma dinâmica entre as imagens. A Avenida, então, parece dançar uma coreografia infinita, embalada por múltiplas vozes, experimentando-se ao som de *Sonic Youth*. Em um instante, percebo que é mesmo essa coreografia, que nunca se repete em outro lugar, que faz com que a Avenida nunca fique sufocada. Na Avenida Nove de Julho, todo dia é fluxo que escorre desejo. Na Avenida Nove de Julho, todo dia vaga-lumes dançam sem serem notados.

nados pelo sistema espetacular são também suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das ‘multidões solitárias’<sup>46</sup>.

Na contramão disso, procuro pela vizinhança, sorrio para o porteiro do prédio, cumprimento cotidianamente um morador de rua que encontro nas redondezas, observo um grupo de ciclistas que percorre a avenida, experimento andar mais devagar do que o habitual, “ando em vias de ser compartilhado”<sup>47</sup>. Mas, onde exercitar modos de experimentação que produziriam vida pública? No centro da cidade, parece que “as transformações se congelaram e, quando ocorrem, são de tal modo evidentes que não escondem imprevisto algum: desenvolvem-se sob a estrita vigilância, sob o vigilante controle da cidade”<sup>48</sup>.

Em uma tentativa de fazer da vida um percurso que também seja poético, o ato de caminhar se apresenta para mim como uma possibilidade de encontro com o outro, o vizinho, o diferente. Este caminhar, porém, não é funcional, em que se anda de um ponto a outro; atém-se, sim, aos desvios, considerando o ato de caminhar como um fim em si e não como um meio para se chegar a um fim<sup>49</sup>. Sobre tudo, atenta-se para o que o caminhar pode provocar e acionar no corpo em relação à cidade que ele habita e pela qual, conseqüentemente, é habitado. No caminho, o encontro com o outro dispara coisas em mim que não sei nem nomear. Manoel de Barros mais uma vez me ensina que “a importância de uma coi-

sa há que ser medida pelo encantamento que essa coisa produz em nós. Assim um passari-  
nho nas mãos de uma criança é mais impor-  
tante para ela do que a Cordilheira dos  
Andes”<sup>50</sup>.

Neste sentido, a cidade em que estou  
carrega a importância afirmativa da vida, nas  
minúsculas relações que acontecem no espaço  
público urbano, através dos imprevistos que  
surgem e dos desconhecidos que passam, na  
“relação entre anonimato e alteridade que  
constitui o próprio espaço público metropoli-  
tano”<sup>51</sup>. Afinal, é preciso aprender a criar um  
olho em cada pé, talvez, à procura dos vaga-  
lumes. Já faz algum tempo que procuro pelas  
luzes menores nas brechas, nos desvãos, nas  
derivadas pela cidade.

1 BOM dia São Paulo n1. Compositor e intérprete: Joelho de Porco. *In: SAQUEANDO A CIDADE.* São Paulo: 1983. LP. Lado B, faixa 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vsl251fBdP0>. Acesso em 11 abr. 2021.

2 Inaugurado em 1971, o Edifício Joelma, atualmente chamado Praça da Bandeira, está localizado na Avenida Nove de Julho número 225, com outras duas fachadas para a Praça da Bandeira, na lateral, e para a Rua Santo Antônio, nos fundos. Tornou-se conhecido nacionalmente e internacionalmente em 1º de fevereiro de 1974, quando ainda tinha a denominação original, e um grande incêndio em suas dependências ocasionou a morte de 191 pessoas e ferimentos em mais de trezentas. Cf. EDIFÍCIO Praça da Bandeira. *In: Wikipedia*. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Edif%C3%ADcio\\_Pra%C3%A7a\\_da\\_Bandeira](https://pt.wikipedia.org/wiki/Edif%C3%ADcio_Pra%C3%A7a_da_Bandeira). Acesso em 10 fev. 2018.

3 Antiga sede da Secretaria de Cultura, o edifício foi ocupado em 1997 para moradia, e em 2005 desocupado novamente por ação judicial. Em 2005, a CDHU realizou estudo para a implementação de moradias de interesse social, porém os resultados apontaram inviabilidade socioeconômica. Em 2014, o edifício foi ocupado por artistas de diversas linguagens e regiões do Brasil e do mundo, com o intuito de transformar o local ocioso em uma plataforma continuada de residência e criação artística. Atualmente, residem no local aproximadamente 100 artistas, dentre eles, 20 crianças. Cf. VEIGA, Edison. Ouvidor 63, há 3 anos nas mãos de artistas. *In: O Estado de São Paulo*, 29 abr. 2017. Disponível em: [http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral\\_ouvidor-63-ha-3-anos-nas-maos-de-artistas,70001756912](http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral_ouvidor-63-ha-3-anos-nas-maos-de-artistas,70001756912). Acesso em 10 fev. 2018.

4 Cf. REVOLUÇÃO Constitucionalista de 1932. *In: Wikipedia*. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o\\_Constitucionalista\\_de\\_1932](https://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o_Constitucionalista_de_1932). Acesso em 10 fev. 2018.

MASSEY, 2012, p. 174.

5 Cf. SANTIAGO, Tatiana. João Doria se veste de gari em seu 1º dia de trabalho como prefeito de São Paulo. *In: G1*. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/doria-de-veste-de-gari-em-seu-1-dia-de-trabalho-como-prefeito-de-sao-paulo.ghtml>. Acesso em 10 fev. 2018.

6 Cf. SANTIAGO, Tatiana. João Doria se veste de gari em seu 1º dia de trabalho como prefeito de São Paulo. *In: G1*. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/doria-de-veste-de-gari-em-seu-1-dia-de-trabalho-como-prefeito-de-sao-paulo.ghtml>. Acesso em 10 fev. 2018.

7 MASSEY, 2012, p. 88.

8 *Ibidem*, p. 29.

9 A Ocupação Hotel Cambridge participa de uma das ocupações da Frente de Luta por Moradia (FLM) organizada pelo Movimento Sem Teto do Centro de São Paulo (MSTC). Cf. <http://www.portalfm.com.br/luta-historico/>. Acesso em 10 fev. 2018.

10 MASSEY, 2012, p. 24.

11 *Ibidem*, p. 26.

12 Em minha dissertação de mestrado, a figura de Tiradentes apareceu em uma cartografia da avenida Afonso Pena, na cidade de Belo Horizonte, onde está localizada uma enorme escultura do inconfidente, com uma corda envolta em seu pescoço. Na ocasião, discutia-se sobre a necessidade da construção de símbolos identitários para a cidade, que foi inaugurada ao mesmo tempo em que se instaurava a República. Cf. LOUZADA, Marcelle. **Corpopaisagem:** dança e experimentações urbanas. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011, p. 30.

13 Frase de autoria da artista Simone Sapienza Siss para obra desenvolvida durante concurso de *street art*, feita com mil folhas de estêncil totalizando trinta e sete metros de altura e dez metros de largura, com o intuito de sensibilizar a população sobre a construção de uma barragem no Rio Tapajós, na Amazônia. Cf. O MAIOR estêncil do mundo está em São Paulo. Disponível em: <http://saopaulosao.com.br/causas/2432-o-maior-est%C3%A7%C3%A3o-paulo.html>. Acesso em 10 fev. 2018.

14 Cf. VALE do Saracura. Disponível em: <https://sampahistorica.wordpress.com/2013/07/02/vale-do-saracura/>. Acesso em 10 fev. 2018.

15 CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **A cidade e suas histórias**. São Paulo: Lazuli, 2005, p. 10.

- 16 OUTRAS capitais. Compositor e intérprete: Itamar Assumpção. *In: \_ PRETOBRÁS*. São Paulo: 1998. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vnJcyWIjpu8>
- 17 RANCIERE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 8.
- 18 Ibidem, p. 21.
- 19 A palavra espetáculo, aqui, além de ter o sentido associado às artes da cena, aproxima-se também do termo cunhado por Debord no final da década de 1960. Segundo o autor, o espetáculo se sobrepõe ao real, ou seja, à vida humana, atrelado ao consumo, à cultura da imagem e à invasão da economia em todas as esferas da vida. Porém, “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social mediatizada por imagens”. DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 14.
- 20 RANCIERE, 2012, p. 17.
- 21 MASSEY, 2012, p. 221.
- 22 RANCIERE, 2012, p. 21.
- 23 Ibidem, p. 18.
- 24 BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2016, p. 36.
- 25 HUBERMAN, Georges Didi. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: editora UFMG, 2011, p. 45.
- 26 BERENSTEIN, Paola. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2014, p. 29.
- 27 HUBERMAN, 2011, p. 47.
- 28 O termo “menor”, neste texto, aproxima-se do sentido atribuído a ele pelos pensadores Deleuze e Guattari para dizer da literatura-menor, um modo de escrita que está fora da alçada literária de obras clássicas e da crítica literária tradicional. Para tal, apropriam-se da produção escrita de Kafka. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1997a.
- 29 HUBERMAN, 2011, p. 30.
- 30 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: editora34, 1997b, v.4, p. 92. Segundo os autores, a expressão devir assume, ao mesmo tempo, a forma substantiva de um estado e a forma ativa de um verbo.
- 31 SCHÈRER, 2009, p. 207.
- 32 CARERI, Francesco. **O caminhar como prática estética**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013, p. 82.
- 33 BERENSTEIN, 2014, p. 59.
- 34 Cf. PROTESTO de professores municipais tem tumulto em frente à Câmara de SP. *In: G1*, 14 mar. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/protesto-de-professores-municipais-tem-tumulto-em-frente-a-camara-de-sp.ghtml>. Acesso em 15 mar. 2018.
- 35 HUBERMAN, 2011, p. 52.
- 36 RANCIERE, 2012, p. 10.
- 37 BERENSTEIN, 2014, p. 271.
- 38 SANTANNA, Denise. **Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 47.
- 39 CARERI, 2013, p. 170.
- 40 GALLO, Silvio. Educação menor: produção de heterotopias no espaço escolar. *In: Educação menor: conceitos e experimentações*. Curitiba: Appris, 2005, p. 78.

41 CARERI, 2013, p. 170.

42 Ibidem, p. 170.

43 No artigo intitulado “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”, Deleuze analisa os trabalhos de Michel Foucault no que concerne às formas de organização da sociedade, afirmando que uma sociedade caracterizada pelo controle vem se consolidando desde o fim da Segunda Guerra Mundial. O modelo disciplinar de sociedade, politicamente estruturado para vigiar e punir, modulando os grandes meios de confinamento, foi dando espaço para um modelo social de controle aberto, em que o confinamento passou a ser contínuo, tornando-se mais presente e mais disseminado no cotidiano e, por extensão, mais frequentemente vivenciado nos encontros sociais. DELEUZE, 1992, p. 219-226.

44 CARERI, 2013, p. 170.

45 MEDOS privados em lugares públicos. Direção: Alan Resnais. São Paulo: Imagem Filmes, 2009. 1 DVD (120min.), widescreen, color, legendado. O filme, cujo título tomei de empréstimo, retrata as histórias cruzadas de seis personagens em busca de uma promessa de afeto. Em seu percurso, abrem-se janelas aos medos íntimos, que se abrigam atrás das conveniências sociais e se expressam com dificuldade no espaço público urbano. No filme, o principal medo exposto é o da solidão. *Medos privados em lugares públicos* parece dizer que, à medida que as possibilidades de contatos e conexões com diferentes realidades sociais crescem, assistimos também a uma diminuição dos encontros e a uma precarização da vida pública.

46 DEBORD, 1997, p. 67.

47 BARROS, 2016, p. 36.

48 CARERI, 2013, p. 158.

49 Ibidem, p. 179.

50 BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas**: a segunda infância. São Paulo: Planeta Brasil, 2006, p. IX.

51 BERENSTEIN, 2014, p. 59.

52 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AQHD4YLoGQY>

53 LÁ VOU eu. Compositora e intérprete: Rita Lee. In: RITA LEE & TUTTI-FRUTI. 1976. LP. Lado A, faixa 4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RtqoQYOzqVE>. Acesso em: 11 abr. 2021.

54 HUBERMAN, Georges Didi. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 77.

55 Ibidem, p. 29.

56 Ibidem, p. 31.

57 Ibidem, p. 77.

58 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 262.

59 JANELA Indiscreta. Direção: Alfred Hitchcock. São Paulo: Imagem Filmes, 1954. 1DVD. (96 min), widescreen, color, legendado.

60 LAPOUJADE, 2017a, p. 47.

61 Ibidem, p. 99.

62 HUBERMAN, 2010, p. 77.

63 LAPOUJADE, 2017a, p. 22.

64 Ibidem, p. 93.

65 Ibidem, p. 47.

66 SCHÈRER, 2009, p. 135.

67 MIGLIORIN, 2015, p. 46.

68 JANELA Indiscreta. Direção: Alfred Hitchcock. São Paulo: Imagem Filmes, 1954. 1DVD. (96 min), *widescreen*, color, legendado.

69 CIDADE. Compositor e intérprete: Arnaldo Antunes. *In*: PARADEIRO. São Paulo: 2001. CD. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a2o5v4QIBac>. Acesso em 11 abr. 2021.

70 BERENSTEIN, 2014, p. 272.

71 VOLUME morto. Compositor e intérprete: Jonnata Doll e os garotos solventes. *In*: ALIENÍGENA. São Paulo: 2019. CD. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9NOPFHOU0bA>. Acesso em 11 abr. 2021.

72 KRENAK, 2019, p. 47.

73 SCHÈRER, 2009, p. 34.

74 KRENAK, 2019, p. 27.

75 LAPOUJADE, 2017a, p. 48.

76 Luís Só é artista visual e cantor/compositor da banda Nicolas não tem Banda. Foi residente da Ocupação Ouvidor de 2014 a 2019, quando se mudou juntamente com outros artistas e antigos moradores da Ocupação para a criação de outro espaço cultural, o Colabirinto.

77 CIDADE. Compositor e intérprete: Arnaldo Antunes. *In*: PARADEIRO. São Paulo: 2001. CD. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a2o5v4QIBac>. Acesso em 11 abr. 2021.

78 NÃO há saídas. Compositor e intérprete: Itamar Assumpção. *In*: \_INTERCONTINENTAL QUEM DIRIA ERA SÓ O QUE FALTAVA. São Paulo: 1988. CD. Faixa 9. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AWp9EZG-wIE>. Acesso em 11 abr. 2021.

## Ocupação Hotel Cambridge

Entre quinze e vinte passos à esquerda do portão de saída, um edifício de muitos andares tem como entrada um portão vermelho metálico que desperta a atenção de quem passa. Sinaliza-se uma das ocupações do Movimento dos Sem Teto do Centro de São Paulo (MSTC). Antes, um antigo hotel de luxo; hoje, uma moradia popular que até agora já abrigou aproximadamente 170 famílias, migrantes, imigrantes, refugiados, mães solteiras, entre outros tantos<sup>1</sup>. Localizado na Avenida Nove de Julho, número 216, o Hotel Cambridge abriu suas portas no final da década de 1950, e em 1990 iniciou um longo processo de deterioração, culminando em seu fechamento, em 2004. Em 2012, foi ocupado pelo MSTC, que retirou 5 toneladas de lixo do local<sup>2</sup>.

Desde que cheguei, passei pelo edifício inúmeras vezes antes de entrar. Titubeei, talvez pelo receio do desconhecido. Não queria levantar bandeiras e nem mesmo me associar a algum partido político. Porém, despertava-me a curiosidade de saber o que tinha do lado de dentro, conhecer, de fato, o funcionamento de uma “ocupação”. Tudo o que sabia até então sobre esse tipo de moradia vinha da grande imprensa que, na maioria das vezes, trazia como pauta mais a invasão de propriedade do que a problematização do direito universal de morar. Quando passava por ali, em diversos horários do dia, percebia um grande fluxo de pessoas indo e vindo, principalmente

## Meninada do Hotel Cambridge<sup>66</sup>



“O vento é espião, sempre sabe onde você está  
Levando perfume só pra te provocar  
E o catavento, cata, cata o vento  
E o catavento, cata, cata o vento  
O vento tá aqui, o vento tá lá  
O vento vai embora e torna a voltar  
O vento tá na terra, o vento tá no mar  
Tá dentro de você é só você soprar”<sup>67</sup>

Tudo começou por meio de um convite: vamos caminhar juntos pelo centro de São Paulo? O convite gerou encontros. Aos poucos, fui conhecendo a vizinhança, os convidados, habitantes de um dos edifícios ocupados<sup>68</sup> na região central da cidade. Eram 12 crianças e adolescentes, moradores da Ocupação Hotel Cambridge. Logo no início foi lançada a provocação: é possível fazer cinema no relacionamento entre corpo e cidade?

Então nós, vizinhos, com diferentes interesses e faixas etárias, habitantes do centro urbano metropolitano, aos poucos, fomos nos aproximando e tecendo uma espécie de rede afetiva, por meio do desejo de produzir imagens com a cidade, inventando conceitos e outros modos de relação. A intenção era a produção de videocartografias, um modo de fazer cinema a partir de experimentações na cidade, de forma não roterizável.

mulheres e crianças. Já estava completando um ano do dia em que me instalei no edifício vizinho quando tomei coragem, respirei fundo e, com um envelope contendo um projeto de oficina de dança em mãos<sup>3</sup>, adentrei o portão vermelho.

Logo no saguão de entrada fui prontamente recebida por um porteiro que me solicitou identificação por apresentação de RG. Uma enorme bandeira da Frente de Luta por Moradia (FLM), pendurada no vão do primeiro andar, marca a presença de um partido político; um quadro de avisos informa sobre a data do pagamento de taxas de manutenção e mutirão da limpeza do prédio; diversos bancos feitos de pneus coloridos se distribuem em uma espécie de área de convivência. Ao contrário do que pensava, o edifício é limpo, organizado, com cartazes nas paredes e um pé-direito muito alto. Porém, os elevadores não funcionam. Quem mora no décimo quinto andar, muitas vezes, precisa parar entre os andares para tomar um pouco de fôlego.

No primeiro andar, à direita, encontra-se um grande salão com piso de taco onde funciona um brechó, uma fábrica de bolos, e acontecem as oficinas de artes, capoeira e costura. No segundo andar, outro salão abriga uma pequena biblioteca com alguns computadores, uma mesa de madeira disposta na lateral, perto das janelas, e diversas cadeiras de plástico que se amontoam umas sobre as outras. É aqui onde, quinzenalmente, acontecem as assembleias do MSTC. Ao fundo, em uma

Fui preenchendo minha agenda com as datas e horários das caminhadas com cada criança e adolescente. O primeiro encontro aconteceu entre pesquisadora e convidado de forma individual. Na ocasião, a intenção era capturar imagens que poderiam fazer cinema, e cada participante deveria entender esse enunciado da forma como quisesse. O trajeto percorrido foi do portão vermelho metálico da Ocupação até a escola de cada um. Muitos, porém, estudavam na mesma escola.

Sem muitas explicações verbais e nem mesmo técnicas, no caminho, ao passarmos pelos lugares escolhidos, cada um deveria decidir o que entraria no quadro e o que ficaria de fora, fazendo um filme com a câmera do celular, de forma livre, com duração de 15 segundos. Considera-se que “entender a rua, o bairro, o vizinho e a cidade com o cinema é entrar em uma relação com o outro e, simultaneamente, em uma atividade crítica e criativa – do plano, do quadro, da luz, do ritmo”<sup>69</sup>.

Assim, uma garota de 9 anos, durante todo o tempo capturou uma seta pintada no asfalto apontando para o estacionamento de um edifício, na Avenida Nove de Julho; outra, como uma *youtuber*, filmou a si mesma em frente a um muro estampado de grafites, na Rua Sete de Abril. Um garoto de 8 anos filmou a Avenida Nove de Julho do alto do Viaduto Maria Paula, capturando outra perspectiva desta grande avenida. Cada material gerado foi entendido em sua autoria, para além da identidade do sujeito. Intitulei esse material de

pequena sala, funciona uma secretária. Apresento-me como pesquisadora e vizinha, precipitando-me a abrir o envelope. Três funcionários, que também são moradores do edifício, olham-me, mas não se apresentam. Fico ali, em uma pausa trêmula, sem saber o que fazer. Nesse momento percebo que para fazer algo, primeiro, é preciso escutar a demanda. Então, resolvo descer as escadas e sentar um pouco na área de convivência.

Sentada, percebo melhor o entorno. Observo os cartazes, providencialmente colados ao lado dos elevadores, em frente às escadas, informando o início das aulas de capoeira e *muay thai*. O portão vermelho se abre e se fecha inúmeras vezes, provocando um ranger estridente; troco olhares com algumas pessoas. Pergunto ao porteiro se acontece alguma aula de dança no local e ao escutar a resposta negativa, pergunto quem devo procurar para oferecer tal atividade. Ele pergunta se darei aula de balé e digo que se trata de dança contemporânea. Ele pergunta o que é dança contemporânea e gaguejo um pouco para responder que se trata de uma dança que acolhe todos os estilos, valorizando o movimento singular de cada corpo<sup>4</sup>. Ele balança a cabeça de forma positiva e sorri, afirmando ter entendido do que se trata: de uma dança artística, assim como o cinema<sup>5</sup>. Ele me diz que devo procurar o coordenador da Ocupação, em outro dia, durante o período da manhã.

No outro dia, ao bater o portão, encontro outro porteiro. Novamente me identifico

“Paisagens autobiográficas”, produzindo uma edição final que misturou imagens e autorias<sup>70</sup>.

No caminho, mais de uma criança se interessou pelas árvores, que muitas vezes passam despercebidas na cidade. Nesse percurso, descobri algumas árvores frutíferas. Em cima do Viaduto Major Quedinho, nossas mãos conseguem alcançar as amoras das árvores que se encontram plantadas lá embaixo, na Avenida Nove de Julho. No Vale do Anhangabaú, próximo ao Centro de Referência da Dança, há um pé de acerola, e próximo à Praça das Artes, um pé de abacate. Atrás da Casa de Dona Iaiá há três ou quatro pés de manga centenários.

Pé ante pé, a partir dos caminhos que se cruzaram no primeiro encontro, foi organizado o segundo, que envolveu pesquisadora e outras três ou quatro crianças e adolescentes, de uma só vez. Se no primeiro encontro tínhamos um ponto de chegada, aos poucos, estar nas ruas passou a ser a chegada em si. Porém, o objetivo principal de todos os encontros era produzir imagens que relacionassem corpo e cidade.

A cidade foi experimentada como uma brincadeira, em um grande jogo de tabuleiro, no entendimento de que “a brincadeira é a arena de atividade dedicada à improvisação das formas gestuais, um verdadeiro laboratório de formas de ação ao vivo. Logo, aquilo de que se brinca é invenção”<sup>71</sup>. Considerando o jogo como um gesto lúdico, a cada dia antes

apresentando o meu RG e pergunto pelo coordenador da Ocupação. Ele aponta para um homem alto e negro que está escrevendo no quadro de avisos. Eu, uma mulher branca, aproximo-me e me apresento. Falo do meu interesse em oferecer uma oficina de dança no local e lhe entrego o envelope com o projeto. Ele me sugere agendar um horário com a líder do MSTC e lhe apresentar o projeto pessoalmente. Compreendo que para desenvolver uma prática de pesquisa na Ocupação é preciso, antes, a aprovação de outra instância política que atravessa o lugar. Então, mais uma vez, subo as escadas e me dirijo à secretaria.

Estava apreensiva durante a reunião. Sentados na mesa, de um lado, a líder do MSTC e, de outro, o coordenador da Ocupação me faziam perguntas sobre minhas intenções com o projeto. Percebi certo receio da parte deles em receber uma pesquisadora de doutorado, talvez, pela conjuntura política atual. Muita gente pensa que a escrita de uma tese tem como meta a crítica, a denúncia ou o desmonte institucional. Além do mais, “toda instituição é uma explicação em ato da sociedade, uma encenação da desigualdade”<sup>6</sup>.

Entretanto, tentei deixar claro meu interesse em estar ali pela multiplicidade de histórias que aquele local acolhia. Eles me contaram um pouco sobre as oficinas já desenvolvidas na Ocupação e a experiência partilhada com a equipe de produção do filme *Era o Hotel Cambridge*, sugerindo-me que acompanhasse a oficina de cinema. Ao finalizar a reu-

de sairmos, um novo desafio era proposto para aguçar os sentidos, envolvendo corpo, cinema e cidade. Assim como detetives, investigávamos diferentes situações para uma corporeidade dançante, brincando com as escalas do acontecimento que pudessem fazer cinema, em relações de composição. Acredita-se que “a brincadeira pertence instintivamente à dimensão estética”<sup>72</sup>.

Então, colocando-nos em um registro diferente por meio do jogo, a cada jogada, novas regras eram criadas, com o propósito de traçar as linhas que viriam a compor as videocartografias das experimentações e, então, deixar emergir a potência da dança. Assim como as muitas linhas de força que atravessam a vida, tratava-se da criação de linhas de intensidade que reverberavam desse encontro entre corpo, cinema e cidade. “Acreditamos que as linhas são os elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos. Por isso cada coisa tem sua geografia, sua cartografia, seu diagrama”<sup>73</sup>. Cada coisa também produz um gesto, uma imagem, uma coreografia na cidade.

Diferente dos jogos convencionais, que podem ser guardados em caixas, neste que jogávamos não se tem como ficar do lado de fora, como no jogo de tabuleiro. Este jogo só pode ser brincado na medida em que acontece, ou seja, em que se experimenta o espaço público urbano. Sua principal regra é o próprio ato de jogar, ou seja, de viver, unindo o presente de cada um com a globalidade da exis-

nião, não sabia se estava autorizada ou desautorizada para desenvolver o meu projeto de oficina de dança na Ocupação.

O próximo passo foi conhecer e acompanhar a oficina de cinema<sup>7</sup>. Com uma continuidade razoavelmente regular, está na ativa há pelo menos cinco anos e conta, como público frequente, com crianças e adolescentes com idades que variam de 8 a 16 anos, inclusive, muitos deles cresceram participando ativamente desse processo de oficinas. Logo que me apresentei, a professora-artista disse já conhecer o meu projeto por meio de uma reunião que acontecera dias antes. Constatei que o envelope tinha sido aberto. Fiquei extasiada com a oficina de cinema. Reconheci muitos dos participantes pelas repetidas vezes que já havia esbarrado com tantos pelas redondezas: na esquina da Nove de Julho com a Rua João Adolfo, no supermercado, na feira de domingo, no Vale do Anhangabaú.

Quando elaborei o projeto de oficina de dança para oferecer na Ocupação, acreditava que iria desenvolver um trabalho prioritariamente com adultos, público com que já tinha experiência. Como haviam me sugerido, produzi um cartaz convidando a comunidade para participar da oficina, depois de saber da disponibilidade de utilização do salão às quintas-feiras, em um quadro de horários fixado no saguão de entrada. Entretanto, no primeiro dia de atividade me deparei com aproximadamente 20 crianças e adolescentes, com idades que variavam de 2 a 15 anos. Algumas delas já

tência para, então, abrir espaço para que o acontecimento aconteça. Desta forma, os jogadores buscam o próprio princípio do jogo no seio da cidade.

Considerando o próprio ato de caminhar como uma coreografia que se dá na cidade, constatou-se que a dança já estava posta no espaço público urbano. Porém, em nosso jogo, o ato de dançar deveria ser percebido como uma condição de presença do corpo, como uma possibilidade de ruptura com a previsível coreografia das pegadas dançadas pelos adultos na cidade. Nas videocartografias realizadas, logo nas primeiras experimentações percebemos as diferentes dinâmicas de caminhadas realizadas pelas crianças e adolescentes: o vídeo capturou os passos de um menino de 9 anos que mais se pareciam com saltos. Um adolescente caminhou um longo percurso no ritmo de uma música que tocava em um bar; outro, caminhou com a sua própria sombra projetada no alto de um viaduto. Ao se apresentar para a câmera de vídeo, um adolescente não conteve sua agitação corporal, sacudindo as pernas e correndo em círculos, aparecendo e desaparecendo do quadro.

A dança aparece em toda parte. O ato de caminhar de uma criança e de um adolescente é muito diferente do de um adulto. Além do mais, tudo é movimento no centro da cidade: carros, ônibus, motocicletas, pedestres, vento, poeira... estes e outros elementos acionam coreografias no instante agora. Ao corpo é dada a possibilidade de brincar com a cida-

participavam da oficina de cinema, outras tantas, não<sup>8</sup>.

Senti-me congelada diante da diversidade. Por mais que tivesse preparado a oficina, a diferença de faixa etária entre os participantes dificultava a dinâmica das atividades, que não se concluíam por uma série de fatores: crianças maiores cuidando de seus irmãos menores, outras entrando e saindo do salão a todo momento, algumas correndo, outras brigando. No primeiro dia de oficina fui embora com uma sensação de fracasso. No entanto, aprendi que quando estamos lidando com crianças e adolescentes, certas certezas são postas em xeque.

No início do século XIX, o pedagogo francês Joseph Jacotot afirmou que podemos ensinar o que não sabemos, partindo do princípio de que todos têm igual inteligência, reduzindo tanto quanto possível a desigualdade social. “A igualdade jamais vem após, como resultado a ser atingido. Ela deve sempre ser colocada antes”<sup>9</sup>. No percurso de minha caminhada, *O mestre ignorante* me instruí com lições essenciais para o meu convívio e intercâmbio com a comunidade. Porém, a igualdade, aqui, não deveria ser confundida com uma “homogeneidade entre diferentes, mas com deslocamentos sensíveis entre diferentes afetando o espaço comum e as formas de ser e sentir de cada um”<sup>10</sup>. Além do mais, na orelha do *Livro das Ignorâncias* aprendi que “a sabedoria da ignorância é justamente inventar ou revelar latências de sentido”<sup>11</sup>.

de, criando novas danças com tudo o que já está, seres humanos e inumanos, climas e humores.

Assim, uma menina dançou com o estridente ruído do caminhão de limpeza da Prefeitura Municipal, enquanto um menino dançou com a estátua da Praça do Patriarca. Duas garotas dançaram com um grafite de Monalisa em um muro no Vale do Anhangabaú, enquanto três garotos dançaram com bonecos-biruta em frente a uma concessionária de veículos. Uma menina de 9 anos dançou na calçada da Avenida Nove de Julho com um sofá deixado ao lado da caçamba de lixo. Dois adolescentes, um de 14 e outro de 12 anos, dançaram uma coreografia na Praça Vladimir Herzog.

Constata-se que, mesmo que o corpo insista em reproduzir modelos prévios de corporeidade, apreendidos em coreografias exibidas nos vídeos, na cidade, a dança é vivida como acontecimento, possibilitando um desvio dos passos já instaurados no corriqueiro cotidiano urbano. Trata-se de outros modos de habitar a cidade, inventando outras experiências de alteridade urbana.

Nesses percursos, tal como no filme *Uma História do Vento*<sup>74</sup>, onde o protagonista-diretor e sua equipe atravessam a China na tentativa de capturar o vento, encontro-me com uma menina de 9 anos que insiste, desde o primeiro encontro, na tarefa de filmar o invisível, os ventos urbanos. Algumas vezes sozinha, outras vezes acompanhada por outras crianças, a menina escolheu o elemento vento

Entrementes, “a igualdade não era um objetivo a atingir, mas um ponto de partida, uma suposição a ser mantida em qualquer circunstância”<sup>12</sup>. Não sei exatamente quantos encontros foram necessários até que conseguíssemos, de fato, desenvolver uma atividade até o fim. Lidando prioritariamente com crianças e adolescentes que, na maioria das vezes, tinham seus discursos deslegitimados pelo saber dos adultos, meu maior desafio estava em não reproduzir essa atitude, colocando-me também como aprendiz.

Aos poucos, descobríamos como nos relacionar, construindo uma oficina fundamentada na vontade de cada participante, agindo “segundo movimento próprio, antes de ser instância de escolha”<sup>13</sup>. Evitei, ao máximo, criar regras de comportamento, tentando escapar dos mecanismos autoritários de disciplina; nem levantar o tom de voz ou ameaçar expulsar qualquer participante das atividades, sucumbindo ao império das “palavras de ordem”<sup>14</sup>. O que queria mesmo era estar junto, partilhando experiências e inventando novas danças.

No decorrer de nossos encontros, quando era problematizado com as crianças e adolescentes sobre a condução da própria oficina, muitos tinham como solução para a questão da desordem, a lógica da inspeção permanente como mecanismo de controle. “São muitos os olhos que sentimos sobre nós, o que introjeta o controle e faz com que nós próprios nos vigiemos”<sup>15</sup>. Não obstante, tenta-

como dispositivo de criação. Pergunto: pode o vento ser capturado?

No longa-metragem, uma espécie de autobiografia cinematográfica no formato de documentário, a narrativa é construída a partir de uma multiplicidade de registros que acabam por constituir um autorretrato do próprio cineasta. Aos 90 anos, Joris Ivens é o protagonista de sua própria obra, colocando a sua feita cabeleira branca a se agitar nos ventos do Deserto de Gobi. Nesse balançar de cabeleiras, percebo que o fazer das crianças tem outra velocidade que o fazer dos idosos. Também percebo como é vasto o campo entre o Deserto de Gobi e o centro de São Paulo, e como são infinitas as possibilidades de sentir o vento.

Logo no início de *Uma História do Vento*, sentado em uma cadeira no meio do deserto, o protagonista escuta em um pequeno rádio de pilha notícias trágicas de todo o continente asiático, provocadas por fenômenos envolvendo o vento, como vendavais, furacões, tufões. Em São Paulo, de tempos em tempos, os noticiários nos contam sobre fatalidades envolvendo as fortes chuvas na capital.

Em outra cena do filme, o protagonista observa um homem idoso chinês praticar artes marciais e, na sequência, aborda-o para lhe perguntar como consegue respirar tão bem. O homem responde, então, que “o segredo da respiração está no ritmo do vento de outono”. Inspiro. O vento dança no humano. Desde a

va instigar novas resoluções para os conflitos, de forma que não repetíssemos a mesma estrutura de hierarquização de poderes dos adultos, onde a disciplina aumenta as forças do corpo, em termos econômicos de utilidade, mas as diminui bastante, em termos criativos.

Certo dia, durante uma atividade, o barulho da confusão foi tão intenso que se escutava dos corredores e também do segundo andar do edifício, onde ocorria uma reunião do MSTC. Foi então que a líder do Movimento interrompeu a atividade, expulsando um dos participantes que estava em situação vulnerável no momento, como uma forma de punição à desobediência. Ao final da oficina, subi as escadas até o décimo terceiro andar para conversar com uma criança de 10 anos que, minutos antes, sofrera um tipo de violência. Bati na porta algumas vezes antes de ser atendida. Ao atender, a mãe da criança hesitou um pouco em chamá-la, dizendo que ela já estava dormindo. Insisti em conversar com a criança, explicando o ocorrido. Ela me convidou, então, timidamente, para entrar. Pela primeira vez estava conhecendo um dos apartamentos da Ocupação.

Uma antiga suíte de luxo foi transformada em um apartamento de um quarto que abriga quatro pessoas: o hall de entrada agora é uma cozinha, o quarto está dividido com um tapume, transformando-se em dois ambientes, o banheiro se conserva como antes. Atravesso uma cortina que funciona como porta e entro no quarto. A criança dorme no chão, em um

minha chegada na maior metrópole brasileira, frequentemente sou acometida por doenças respiratórias. A respiração, assim como o vento, sustenta tanto a dança da vida como a dança da morte no planeta. Ademais, parece que em São Paulo “a fumaça é melhor do que o ar, o frio melhor que o calor”<sup>75</sup>.

Nos diversos encontros experimentados, percebi que “as crianças não procuram particularmente imitar os adultos enquanto pessoas, mas sua preferência incide sobre coisas, máquinas, forças ou elementos da natureza: elas ‘imitam’ o moinho, o avião, o vento”<sup>76</sup>. Escapam, assim, de um modelo de representação, já que imitar o vento, por exemplo, não se limita a uma forma ou modelo padrão. É nesse sentido que “a criança rejeita identificar-se com a imagem que se exige dela”<sup>77</sup>.

Nas práticas poéticas urbanas com as crianças, são dadas ao corpo diferentes condições de possibilidade de experimentação e expansão. Logo no início de nosso filme, um garoto se apresenta para a câmera, balançando seu corpo para um lado e para o outro; esquece a sua idade, desaparece do quadro e reaparece em seguida. Sobe a rampa lateral de um viaduto mais rápido do que a câmera consegue capturar e, na sequência, desce por outra via de acesso, voltando a ser o foco do quadro. A dança está evidente desde a sua primeira aparição, desde o primeiro *take*, inclusive, para além da edição do material.

Em outro quadro, a farta cabeleira da

tapete aos pés da cama de casal, enrolada em um cobertor. Sento-me devagar encostando a minha mão em suas costas; ela acorda assustada, surpresa por me encontrar ali. Digo que precisamos conversar sobre o ocorrido. Ela me abraça pedindo desculpas, dizendo que pensava que não poderia mais frequentar a oficina. Enquanto isso, escuto no outro ambiente, um homem resmungar que a criança estava precisando mesmo de uma surra para aprender a obedecer sem chorar e “virar homem”. Mas quem obedece a quem nesse estatuto dominante da ordem social? Afinal, “quem se deixa levar pelos mecanismos de controle desiste da vida. Ou ao menos desiste de resistir, deixando-se levar pelos acontecimentos”<sup>16</sup>.

Quando era adolescente, certa vez, li em uma revista, de que não me lembro mais a procedência, algo mais ou menos assim: “aquele que veio ao mundo para nada incomodar, não merece consideração e nem respeito”. Talvez por isso mesmo, no decorrer de minha vivência na Ocupação, muitas vezes, indagava-me se queria ocupar o posto de professora, pois, não queria estar colada a uma imagem identitária, presa em uma função determinada. Porém, mais do que me recusar ou negar um ofício em decorrência de um modelo determinado, o que queria era reconhecer a criança enquanto tal, uma vez que “os colegas da mesma faixa etária, por estarem enredados em complexos familiares idênticos, são, na maior parte do tempo, incapazes de atribuir-

menina se agita na saída do ar condicionado de um edifício, localizado em um cruzamento da Rua da Consolação. Desde o primeiro dia de filmagem, o foco é o movimento que o vento proporciona no corpo, no caso, no cabelo. A estratégia utilizada pela criança para capturar os ventos é a de ir ao encontro dos locais de saída de ar na cidade, como gradeamentos do metrô ou do ar condicionado de hotéis, acionando, assim outras dinâmicas e estados corporais. Minha estratégia é incentivar a criança a se inventar, fazendo-a “entrar, inevitavelmente no poema”<sup>78</sup>. Fico atenta e atendida para “ser incapaz de negá-la em nome da presença imemorial do adulto (o eu adulto) nela; evitando, em troca, que esse se beneficie de sua aura infantil”<sup>79</sup>.

Pergunto a uma garota de 9 anos o que ela vê enquanto experimenta sentir o ar que sai dos gradis de metal no metrô São Bento, no Largo de São Francisco. Ela responde estar vendo vento, além de árvores, polícia, pombos, *wi-fi*. Um garoto de 9 anos resolve criar movimento desenrolando um rolo de papel higiênico em cima do gradil de saída de ar do metrô República, na Rua Sete de Abril.

Nas experimentações urbanas pelo centro da maior metrópole brasileira, uma linha de força vai da criança ao mundo. Uma menina de 9 anos caminha dançando entre os postes, correndo de uma esquina a outra. Será que no futuro esta mesma menina contará para seus filhos sobre suas experimentações videocartográficas no centro da metrópole? Ela é

-lhe”<sup>17</sup>.

Diante de tantas questões atravessadas em meu cotidiano, comecei a perceber um tipo de educação que acontecia nas entrelinhas, nas brechas de qualquer formalidade ou instituição, escapando ao controle dos moldes e modelos pedagógicos: uma educação menor<sup>18</sup>. “A educação menor cria trincheiras a partir das quais se promove uma política do cotidiano, das relações diretas entre os indivíduos”<sup>19</sup>. Neste envolvimento, fui percebendo que “não se tratava de buscar por grandes políticas que nortearão os atos cotidianos, mas, sim, de empenhar-se nos atos cotidianos”<sup>20</sup>, entendendo, sobretudo, que “política não é, em primeiro lugar, exercício do poder ou luta pelo poder. Seu âmbito não é definido, em primeiro lugar, pelas leis e instituições”<sup>21</sup>. Para além de filiações e bandeiras, era preciso “pensar na educação como acontecimento, como conjunto de acontecimentos”<sup>22</sup>, procurando, sobretudo, produzir cotidianamente o presente, vivendo as situações, e “dentro dessas situações vividas produzir a possibilidade do novo”<sup>23</sup>.

Dia desses uma criança me viu conversando com uma travesti no bar da esquina e, desde então, insiste para fazermos um documentário sobre a diversidade de gênero. Outra perguntou-me em determinada ocasião porque não uso sutiã. Durante uma brincadeira de *telefone sem fio*, uma criança afirmou que a mãe da outra era prostituta, causando enorme rebuliço entre todos. Naquele momento foi preciso

nordestina, mas nunca viu o mar. Sente-se natural de São Paulo. Por que a menina se desloca? O que se desloca com a menina? A poesia do corpo se faz em ato.

Bebo dessa fonte de infância e me percebo em um devir-criança. Pois, “devir-criança é retirar da página as imagens e as ideias feitas que constituem outros tantos obstáculos da emergência da obra”<sup>80</sup>. Porém, não se trata de voltar a ser criança, mas de compartilhar sua vizinhança. Converto-me então nessa brisa, cuja expressão traduz o vento. Sei que “o vento me abraça, mas você não vê”<sup>81</sup>.

No movimento das videocartografias criadas nesses encontros, a câmera de vídeo ora ficava nas minhas mãos de pesquisadora, ora nas mãos das crianças e adolescentes, de forma que o material que resultou desse processo fora tecido por muitas mãos e olhares, em um tipo de direção compartilhada. Na montagem e na edição, realizadas ainda por outros olhos<sup>82</sup>, percebemos que nem mesmo nós, autores das imagens do vídeo, conseguíamos saber de quem era a autoria de cada imagem captada. Sobremaneira, a meninada do Hotel Cambridge praticou a cidade por meio da produção de imagens, inventando outros modos de habitar a cidade e a dança. Caminhar se fez dançar e dançar se fez caminhar nas pulsações envolvendo corpo e cidade. Nesse percurso, me percebi afetada por crianças e adolescentes, experimentando, de forma intensa e potente, o centro urbano metropolitano, tão preenchido de medos públicos e es-

mesmo jogo de cintura para exercitar movimentos de escuta e de participação, mediando uma conversa mais do que dando vereditos.

Nas quintas-feiras, antes de iniciar a oficina, afastava as cadeiras e limpava o salão com um pano úmido; cada um que chegava tirava os calçados e os deixavam em um canto determinado. Pouco a pouco, os encontros foram gerando vínculo entre nós, o que proporcionou uma maior liberdade das crianças e adolescentes em “expressar, sem constrangimentos, seus desejos e suas faculdades lúdicas”<sup>24</sup>.

A oficina estava organizada em três momentos: educação somática, técnica de dança e criação coreográfica<sup>25</sup>. Como o público era bem diverso, procurava não separar os participantes por faixa etária, de forma que todos teriam que interagir com todos no decorrer das atividades. Assim, toda semana, uma grande roda era formada e nela, algumas vezes, sentados, massageávamos os pés uns dos outros, outras, em pé, a coluna do parceiro, para, na sequência, seguirmos para outras atividades, em duplas e trios, envolvendo o toque. Nesse primeiro momento, o principal objetivo era promover o contato corporal entre os participantes, mediando possíveis entraves onde, no início, risos e piadas estavam evidentes, pois, sabemos como tocar no corpo do outro ainda envolve uma série de tabus.

Paulatinamente, conseguíamos nos envolver em uma educação pelo e no corpo, cingindo pessoas com diferentes idades por meio

vaziado de sentidos políticos. Luzes menores se acenderam nesses instantes de acontecimento.

da dança. Porém, diferente de outras experiências que tinha experimentado, dessa vez, precisava agregar a esta atividade outros recursos, que facilitassem a inclusão e participação de crianças muito pequenas. Então, materiais como bambolês, bastões, elásticos, espelhos, tecidos, rolos de papel higiênico foram incorporados, conectando as diferentes idades de forma divertida, na investigação do movimento próprio de cada indivíduo<sup>26</sup>.

No segundo momento da oficina, a técnica de dança tinha como principal propósito expandir o potencial motor e expressivo do participante, ampliando o âmbito e a qualidade da sua experiência estética. Contudo, a técnica corporal não deveria ser um fim em si mesma, mas um recurso para enfocar a trajetória de modo que seu uso pudesse ativar e aprimorar o corpo<sup>27</sup>. Nesse momento, por mais que a dança contemporânea tivesse sido minha escolha de ensino, outras modalidades foram agregadas, pelo interesse dos próprios participantes, como por exemplo, dança de rua e funk. Como não sabia dançar essas modalidades, muitas vezes aprendia com os jovens, ao misturar esses conteúdos ao contexto da oficina, em uma relação pedagógica dialógica em que “o contexto dos alunos foi um dos interlocutores para o fazer-pensar dança”<sup>28</sup>.

No desenrolar dessa atividade, a partir da formação de pequenos grupos, o terceiro momento da oficina intencionava instigar a criação coreográfica, através da contribuição individual, entendendo que “cada corpo tem

### Se ela dança eu danço<sup>83</sup>



Caminhávamos juntas pelo centro de São Paulo à procura de pistas que possibilitassem outras corporeidades dançantes, abertas às dramaturgias do espaço. Ela e eu. Eu e ela. Ela com 9 anos de idade. Eu com 37. Procurávamos pelas brechas, “pelas forças do fora que agitam o mundo enquanto corpo vivo e que produzem efeitos em nosso corpo em sua condição de vivente”<sup>84</sup>; procurávamos nos relacionar com a cidade pela “potência do vivo, conectada ao saber do corpo”<sup>85</sup>.

No caminho, ela tagarelava histórias sobre a escola, a casa da avó, o irmão que acabara de nascer. Do outro lado, instigava o seu olhar a recobrar a escuta do corpo, buscando novos sentidos na cidade; pois, “há que se buscar vias de acesso à potência de criação em nós mesmos”<sup>86</sup>. Conversando sobre o que nos chamava atenção, percebíamos a imensidão da cidade nos seus detalhes, assim como o que ia ganhando realidade a partir de nossos olhares. Olhar, parar e andar na cidade são decisões, sobretudo, estéticas.

Não obstante, qualquer ideia que sugere

sua dança, seu movimento, sua possibilidade de expressão, não importando idade ou estética”<sup>29</sup>. Através de jogos e exercícios envolvendo a improvisação em dança, experimentamos a criação por meio do divertimento e da brincadeira. Nesse envolvimento, pude acompanhar, ao longo do ano, um processo de transformação desses corpos, cada dia mais desinibidos e abertos ao movimento de compor com a atualidade da arte contemporânea.

Neste processo, percebi que minha visão sobre o mito da infância, principalmente no que tange a pureza, inocência e espontaneidade infantil, não mais fazia sentido. “Ao falar do ‘mito’ da infância, pensa-se imediatamente na ficção caduca e obstinada, na lora histórica desprovida de qualquer fundamento na experiência, que se empenha em edificar, para o uso dos adultos conformistas e para sua satisfação íntima, a imagem da criança inocente”<sup>30</sup>. Percebi que o mito da infância estava ligado ao seu próprio “enclausuramento e controle meticuloso, com sua modelagem de acordo com um sistema dito racional de ideias, de estratificações em categorias de idades, em fases psico-orgânicas e fisiológicas de desenvolvimento”<sup>31</sup>. Acreditar na criança inocente e, de preferência, no adolescente também inocente implica “no silenciamento e na negação da curiosidade e dos saberes infantis e juvenis”<sup>32</sup>.

Se no começo os passos eram formatados, apreendidos através de um videoclipe, no decorrer do processo outras coreografias fo-

ria para nossas experimentações urbanas causava desconforto e muitas interrogações por parte da menina. A todo momento ela exclamava: que ridículo isso! O que pensariam os outros se fizéssemos aquilo? Afinal, por que e para que dançar na rua? Vamos mesmo pagar esse mico?

Todavia, “experimentar é tentar responder, da melhor maneira possível, as perguntas constantemente não formuladas”<sup>87</sup>. Desta forma, no decorrer da caminhada, tentava provocar com o meu corpo o corpo da menina, na busca por outra corporeidade dançante. Em certo momento, fiquei de cócoras ao lado de pessoas enfileiradas em frente a um ponto de ônibus situado na esquina da Rua Xavier de Toledo com a Rua Sete de Abril. Ela, dando gargalhadas, disse que não faria o mesmo. Dizia o tempo todo que estava com vergonha.

Deve-se considerar, sobremaneira, que na cidade o corpo se insere em um sistema de fundamentos que o legitima e, de certa forma, o conforta, não deixando que nada escape do previsível ou razoável. Parece que, no espaço público, certos tipos de corporeidades se reproduzem em nós, ou por nós são reproduzidas, sob a forma do certo ou verdadeiro. Essa perspectiva, que muitas vezes nos chega como se fosse universal, dá legitimidade a uma existência restrita de experiências, e desconsidera os diferentes modos de existência que povoam o mundo. Contudo, “não há um único modo de existência para todos os seres que povoam

ram se configurando, por meio das experimentações. Em certa ocasião, ao propor uma atividade de criação coreográfica, percebi uma reação diferente da habitual vindo de um grupo de garotas, que se colocaram a rir e cochichar em um canto da sala. Ao insistir para focarem na atividade, observei que a movimentação proposta por elas havia forte apelo sexual. Ora assumindo posições corporais com quatro apoios no chão, ora realizando movimentos pélvicos que sugeriam um ato sexual, elas experimentavam seus corpos em meio a piadas e gargalhadas. Nas oficinas, em diversos momentos, senti na pele que “uma das formas de contestação que se encontram mais amiudadamente na adolescência é o escárnio”<sup>33</sup>.

Vale considerar que “as histórias grosseiras que as adolescentes se contam destinam-se muito menos a satisfazer instintos sexuais do que negar a sexualidade: querem encará-la apenas sob um aspecto humorístico, como uma operação mecânica e quase cirúrgica”<sup>34</sup>. No caso, a gestualidade era o canal de comunicação e entrosamento entre as jovens. Mesmo com receio de algum adulto aparecer no salão e repreender todas nós, não proibi tal experimentação, tentando mediar a atividade focando na mecânica do movimento da cintura pélvica.

Considerando que “um investimento complexo é exercido sobre a sexualidade e os corpos, a escola, a mídia, a igreja, a lei, a medicina e outras tantas instâncias sociais exercitam, cotidianamente, pedagogias da sexuali-

modo para todos esses seres”<sup>88</sup>.

Nas nossas andanças, tentava instigar a garota a pensar o corpo para além do movimento normatizado pelo hábito. Perguntava: o que mais pode o corpo no espaço público urbano? Dizia a ela, não propriamente com essas palavras, que a dança poderia ser uma ferramenta para a instauração de outros modos de ser e de estar na cidade, borrando os limites do previsível. Caberia a cada uma de nós “encontrar os pontos onde o desejo poderia perfurar a superfície do mundo para nele inscrever os cortes da força instituinte”<sup>89</sup>.

No vai-e-vem das ruas, nos misturávamos em nossas singularidades. Antes de chegar ao Viaduto Major Quedinho, no muro de um hotel, um gradil de metal para a saída de ar condicionado fazia escapar vento. Encontrávamos ali uma primeira possibilidade para o corpo se descabelar e se desvencilhar dos hábitos que o conduzem no cotidiano, em uma primeira tomada videocartográfica. Pois é preciso considerar as processualidades corporais pertinentes ao próprio movimento da vida como possibilidades de ruptura a qualquer padronização generalizada do corpo, como campo de força viva com a qual é possível criar nossos espaços existenciais e os contornos cambiantes de nossa subjetividade espacializada.

No prosseguir da caminhada, ao passarmos em frente ao Teatro Municipal, escutamos o estrondoso caminhão de limpeza lavar a cidade. De pronto, afirmei ter encontra-

dade”<sup>35</sup>. Diante deste quadro, ali, como professora, não queria ser mais uma a concatenar com um sistema moral pedagógico e nem adultocêntrico, mas, agir em “defesa da sexualidade da criança, que não pode ser negada e nem reduzida a uma ‘sexualidade infantil’”<sup>36</sup>. Queria mesmo afirmar o corpo e a pélvis em experimentações de dança, para além de qualquer sistema de conduta ou controle. Afinal de contas, devemos compreender que a “sexualidade não é apenas uma questão pessoal, mas é social e é política”<sup>37</sup>.

Ademais, “uma verdadeira filosofia – sensualista, intuitiva, racionalista e moralizante – é convocada a serviço da população infanto-juvenil”<sup>38</sup>, o que gera “a evidência da sexualidade na mídia, nas roupas, nos shopping centers, nas músicas, nos programas de TV e em outras múltiplas situações experimentadas pelas crianças e adolescentes”<sup>39</sup>. O contragolpe da educação, como consequência, muitas vezes é a anulação da própria experiência corporal da criança e do adolescente. A região pélvica, nesse processo de negação do corpo, carrega o peso da sexualidade, ao invés de alimentar o prazer da criação.

Ora, quantas vezes não escutamos nos nossos encontros com crianças e adolescentes que meninos não podem rebolar? Ou mesmo que não podemos fazer determinados movimentos, principalmente pélvicos, porque são pornográficos? Vale considerar que a dança é uma forma de expressar desejos e prazeres e que “as várias possibilidades de viver prazeres

do outra situação para uma corporeidade dançante, afinal, aquele ruído reverberava sensações no corpo. Disse, então: “dance, menina”. Ela, rapidamente, devolveu-me o olhar e a provocação: “dance você”.

Um turbilhão de pensamentos me invadiu em segundos. Será que devo aceitar esta provocação, mesmo ocupando esse ‘lugar’ de pesquisadora, professora e adulta? Resolvi que sim. Afinal, como pesquisar sobre as poéticas do corpo se não implicar o meu próprio corpo nessas práticas? Além do mais, a pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da própria experiência de dançar. Na dança, o corpo é o próprio conhecimento.

Coloquei-me, então, a dançar ao mesmo tempo em que ela sacou o celular e começou a filmar. Percebi que na cidade tudo dança, tudo é dança, desde que se rompa as barreiras dos hábitos já condicionados e desobstrua a passagem da vergonha, “numa produção de minoridades, de invenções, de possibilidades de criação, a cada momento, para além dessa pedagogização integral da qual somos, todos, vítimas e executores ao mesmo tempo”<sup>90</sup>. É preciso investir em “micropolíticas ativas em nossas ações cotidianas”<sup>91</sup>.

Diante das descobertas da dança em meu próprio corpo, percebia, ali, “os efeitos das forças do mundo que habitam cada um dos que o compõem”<sup>92</sup>. Naquele momento, não exercia qualquer função definida; vivia a experimentação como corpo vivo que anseia pelo movimento pulsante do mundo, acredi-

e desejos corporais são sempre sugeridas, anunciadas, promovidas socialmente. Elas são também, renovadamente, reguladas, condenadas ou negadas<sup>40</sup>.

Na situação da oficina, mesmo não querendo negar ou condenar esta experimentação, orientei as jovens a que, quando fossem apresentar a produção ao grupo, dançassem sem nenhuma música ou estímulo sonoro, provocando, assim, uma atenção para os movimentos do corpo. Neste exercício, os movimentos, a princípio, com uma conotação sexual, foram tomando outras formas ao serem executados no silêncio, evitando, para além do controle da sexualidade, a captura do clichê.

Assim, escapando ao reenvio permanente para as indicações da música, o corpo pôde se desinvestir de determinados hábitos, investindo toda a atenção para os próprios movimentos, abrindo-se ao mundo. Sutilmente, a experimentação em dança provocou pequenos abalos nas estruturas de representação, favorecendo novos encontros com o corpo e com a sexualidade, pois, “a sexualidade envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções... processos profundamente culturais e plurais<sup>41</sup>.”

Outro fator a se ressaltar nesta experiência cotidiana junto à Ocupação é que as crianças e adolescentes precisam respeitar um amplo sistema de regras, uma delas é que não se pode permanecer nos corredores e áreas em comum do edifício<sup>42</sup>. Os moradores da Ocupação se reúnem semanalmente para assem-

tando que “o mundo vive efetivamente em nosso corpo e nele produz germens de outros mundos em estado virtual<sup>93</sup>”. Finalizei a dança e, então, a menina disse querer dançar também. Percebi que, de certa forma, minha dança encorajou a experimentação da criança a compor uma dança que não estava formatada e que ganhava intensidade pela “singularidade efetivada por um corpo, mas não um corpo em si mesmo, mas em suas conexões diversas com o que lhe afeta em suas articulações e desarticulações<sup>94</sup>”.

Se ela dança, eu danço. Agora era eu quem filmava as experimentações de um corpo que dançava ao som de motores. Ela sacudia a cabeça para um lado e para o outro como uma *headbanger*<sup>95</sup>, sem se restringir aos constrangimentos. O centro da cidade é *rock'n'roll*, desde que nos lancemos às experimentações urbanas, desde que as poéticas do corpo se abram para as dramaturgias do espaço em um investimento minoritário, como a possibilidade de qualquer transformação. O centro da cidade é *rock'n'roll*, desde que nossos ouvidos escutem guitarras ao ouvir motores, e nossos corpos vibrem ao escutar os ruídos urbanos, como fazem ao escutar baterias, baixos, vocais.

Entendendo que “o mundo ‘vive’ efetivamente em nosso corpo sob o modo de afectos e perceptos e integra sua/nossa composição, impulsionando o processo incessante de recriação de nós mesmos<sup>96</sup>”, fizemos, pois, o mundo dançar *rock'n'roll* naquele aqui e

bleias e mutirões da limpeza, mas quase nunca se encontram para se divertirem ou festejarem. Alguns deles só se conhecem de vista. Desde que cheguei, quase não vejo pessoas reunidas na área de convivência, que funciona mais como sala de espera. Portanto, são as próprias crianças e adolescentes que transgridem as regras do edifício, criando um estatuto próprio. São elas quem encontro pelos corredores no meio da tarde, quando a maioria dos adultos está trabalhando.

Um evento curioso aconteceu no começo de outubro, quando alguns extintores de incêndio do edifício foram violados. Mesmo com câmeras de segurança espalhadas em certos locais, foi difícil descobrir os responsáveis pelo ocorrido porque muitas câmeras nem mesmo estavam funcionando. Passados alguns dias, veio à tona a notícia: um grupo de meninas, com idades entre 9 a 12 anos, algumas delas, participantes da oficina de dança. A travessura gerou castigos severos: uma das meninas teve seu cabelo cortado, outra, um castigo que durou até a noite de natal. Todas apanharam de seus pais ou responsáveis. E, se alguém lhes perguntasse se tinham se arrependido, a resposta negativa era unânime.

Passei a transitar mais entre os andares da Ocupação um pouco antes de se iniciarem as atividades no espaço público, pois era preciso a autorização dos responsáveis por cada criança e adolescente para que eles pudessem sair do prédio. Ao contrário da oficina de cinema, onde os participantes eram seleciona-

ra da vida. Após o acontecimento, o que ficou foi a videocartografia do encontro. Ela e eu, eu e ela, nos hibridizamos em uma edição de vídeo de menos de 1 minuto. Este material, que está disponibilizado nas redes sociais, funciona como um convite visual para novas danças. Afinal, na cidade, tudo dança conforme os ritmos urbanos da vida.

dos para poderem participar, a única regra para participar desta etapa do projeto era possuir mais de 8 anos de idade, além do desejo de cada um. Desta forma, muitos jovens que ficaram de fora da outra oficina, principalmente por questões envolvendo indisciplina, puderam participar, o que me trouxe um misto de alegria e insegurança. Para mim, que nem mesmo tinha experiência anterior de trabalhos com crianças, caminhar pelas ruas da cidade com um grupo delas era uma situação diferente de qualquer uma já experimentada. Não obstante, necessário mesmo é que corramos riscos, na vida, na arte, na pesquisa acadêmica.

Com um termo de consentimento para menores em mãos, fui subindo de andar em andar, batendo de porta em porta, apresentando-me. Conheci mães, pais, padrastos, irmãos, tios, primos, cachorros, gatos. Cada porta que se abria também era um universo. Os apartamentos, assim como as famílias, eram muito diferentes entre si. Aquele espiral de escadas me fazia envolver de outra forma com cada participante da oficina, uma vez que conhecia seus lares e parentes, além de me colocar em outro estágio da pesquisa: aquele sobe e desce me preparava, tanto física quando emocionalmente, para caminhar pelas ruas do centro de São Paulo. Consegui a autorização de todos os responsáveis para estar no espaço público com os menores. Ao todo, seriam doze crianças e adolescentes.

Com cautela, os primeiros passos fora

### Paisagens autobiográficas<sup>97</sup>



Para experimentar a cidade é preciso traçar um plano de composição. O desejo é dar luz, um brilho mais intenso ao cotidiano urbano através de videocartografias, fazendo novas combinações com tudo o que há. Assim, um edifício, uma janela, um muro, um viaduto, uma avenida, uma seta pintada no chão de um estacionamento, uma árvore, um detalhe: tudo ganha presença aos olhos da câmera que captura a cidade que vê e vive. Como a criança assiste ao mundo de que participa?

Caminhei pelas ruas do centro de São Paulo com um total de 12 crianças e adolescentes, com idades que variavam de 8 a 14 anos. Os primeiros encontros aconteceram entre pesquisadora e criança, uma por vez, de forma que pudesse conquistar maior confiança antes de sair com um grupo maior, além de me aproximar e conhecer cada um. Foram muitos os momentos em que outros adultos me disseram o quanto era perigoso caminhar pelas ruas, especialmente com crianças. Portanto, o que queria mesmo era “reconhecer a criança enquanto tal, fazê-la ‘devir-criança’, fora da

de casa aconteceram entre pesquisadora e criança e adolescente de forma individual, inaugurando o primeiro encontro. Na ocasião, cada participante me apresentou o caminho percorrido até a escola que frequentava, tomando como ponto de partida o portão vermelho de entrada e saída da Ocupação. Antes, porém, solicitei que eles se atentassem para duas ou três imagens do percurso com que pudessem fazer cinema<sup>43</sup>, tendo em vista que “o cinema se constitui como uma experiência em si de invenção”<sup>44</sup>.

O fato de ministrar oficinas de dança para estas crianças e adolescentes agregava outro elemento às experimentações audiovisuais: o corpo enquanto corporeidade dançante, “um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos”<sup>45</sup>. Desta forma, a cidade pôde ser apreendida “pela experiência corporal, pelo tato, pelo contato, pelos pés”<sup>46</sup>, em poéticas do corpo que se abriam para dramaturgias do espaço. Aos poucos, duplas, trios e quartetos foram se formando nas relações de encontros e desencontros que se deram a partir dos caminhos que se cruzaram.

A proposta da pesquisa seria de sete encontros com cada criança e adolescente nas ruas da cidade, de forma individual e em pequenos grupos, no decorrer de um ano. Caminhar seria, então, uma prática metodológica para experimentações de diferentes cartografias<sup>47</sup> pelo centro de São Paulo. Deve-se atentar que a cartografia, aqui, configura-se como um

acepção institucional da palavra”<sup>98</sup>. “Pensar o devir-criança, pensar a infância a partir dele, em sua esfera, é rejeitar o acervo de ideias, os pesados grilhões e disfarces imposto à infância pela tradição pedagógica e psicológica”<sup>99</sup>.

A ideia desses encontros era que caminhassemos da porta da Ocupação Hotel Cambridge até a porta da escola de cada um. Porém, previamente solicitei que se atentassem para alguma imagem ou situação que, no caminho, pudesse fazer cinema. Uma regra nesse jogo era de que a presença humana não poderia fazer parte dessa escolha. Tal escolha estava relacionada às preferências de cada um em relação a lugares ou paisagens, por meio dos afetos que eles provocavam em seus corpos. Sabe-se que é na potência do afetar e ser afetado que a arte pode se colocar como prática minoritária.

Considerando que “nem linguagem, nem lugar, nem realidade pré-existem ao encontro, mas gestam-se nele... como tensão, como negociação... enfim, como devir”<sup>100</sup>, o desejo era abrir a percepção para a possibilidade de criação de novos mundos, por meio de performances que relacionassem corpo e cidade. Contudo, “não estamos no mundo pelo simples fato de que temos percepções. Estamos ligados a ele pelas nossas significações, por nossos pontos de vista”<sup>101</sup>.

A videocartografia inventava, a cada experimentação, os protocolos necessários que permitiam renomear, sentir e perceber o mundo. No caminho, deveríamos estar atentos a

“desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem”<sup>48</sup>, estando, desta forma, ancorada nos acontecimentos do presente, passível de transformação.

Contudo, para além do movimento dos passos, em todos os encontros, a câmara de vídeo serviu como um instrumento de captação e criação de imagens, por meio da videocartografia, que se apresentou na pesquisa como um agenciamento<sup>49</sup>. Assim, o conceito de cartografia se desdobrou em outro conceito. Através da videocartografia se tornaram possíveis experimentações estéticas a um só tempo corporais e cinematográficas, dando relevo para aquilo que passa despercebido no dia a dia, intensificando as forças de ação do corpo na cidade e da cidade no corpo.

Não obstante, como é tarefa do cartógrafo “dar língua para afetos que pedem passagem”<sup>50</sup>, a cada encontro, a estratégia era mapear o cotidiano, ampliando os territórios por meio do ato de caminhar. Então, como detetives, com nossas lentes de aumento promovidas pelo zoom da câmara de celular, saíamos às ruas em busca de situações que pudessem colaborar para uma corporeidade dançante, capturando imagens em “um relacionar-se com o mundo que mais interroga, vê e ouve do que explica”<sup>51</sup>. Afinal, “São Paulo não deixa de ser um quebra-cabeça cuja principal peça ainda está para ser encontrada”<sup>52</sup>.

Devemos considerar que para caminhar, assim como para produzir imagens, “é

que o encontro não se dá apenas entre humanos, mas também com o não-humano presente nos lugares que, “a um só tempo, extrapola e afirma o humano, afeta-o enquanto o constitui, fazendo, portanto imanente a ele”<sup>102</sup>. Na experimentação, árvores ganharam mais presença do que automóveis, edifícios ganharam mais presença do que seus moradores, “em uma simultaneidade de estórias-até-agora”<sup>103</sup>.

Aqui, o autobiográfico não estava relacionado com uma identidade; o foco estava no fora. A ideia seria uma apresentação de si a partir da relação de cada um com o mundo. A videocartografia resultante desse processo destacou, sobretudo, o estar juntos. Neste material, cada olhar se misturou ao outro de tal forma que não mais podemos saber quem filmou cada coisa. O centro de São Paulo nos é apresentado pelas crianças e adolescentes em um caldeirão coletivo de imagens, como potências de devir naquilo que já estava estabelecido. A cidade, assim, se mostra em deslocamentos e deambulações cujos sentidos escapam das representações, revelando sua multiplicidade em diferentes possibilidades de composição com as imagens.

Logo no começo do filme, a tela se duplica para mostrar dois diferentes pontos de vista, a parte de cima e a parte de baixo do Viaduto Major Quedinho, capturadas por pessoas diferentes: de cima, avistamos a Avenida Nove de Julho e seu fluxo de automóveis, além dos arranha-céus. “Atrás do arranha-céu, tem o céu, tem o céu, e depois tem outro céu,

preciso ter uma estratégia, ou – ao menos – um ritual”<sup>53</sup>. Sendo assim, a videocartografia não deve ser lida somente pela ordem do espontâneo; é um termo compreendido em ação, uma operação poética não roteizável, possuindo “regras que atuam como aberturas para o acaso, para as fissuras do real, para a presença da criança e do seu gesto criador”<sup>54</sup>.

Partindo do pressuposto de que corpo e espaço urbano estão co-implicados no processo de formulação da vida pública e sua esfera política, no decorrer dos encontros, cada criança e adolescente, com o próprio corpo, foi descobrindo diferentes usos e apropriações da cidade, em corporeidades dançantes em devir cinema, uma vez que elas eram sempre pensadas para serem filmadas. A cidade, neste panorama, apresentou-se para ser experimentada pelo e no corpo de quem a pratica, e a rua foi vivida como um lugar de permanência e não apenas como um corredor de passagem. Nesse jogo de sensações urbanas, a meta primordial estava no “desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos”<sup>55</sup>.

O caminhar, desta forma, tornou-se um caminho para o encontro com o outro de si mesmo e com o outro do outro: um caminho para se pensar na e como diferença. Exemplo disso aconteceu certo dia ao descer a escadaria lateral do Viaduto Nove de Julho com três crianças, quando avistei ao longe dois homens

sem estrelas”<sup>104</sup>. Embaixo, um grafite colore as estruturas do Viaduto, escondendo a miséria daqueles que ali pernoitam. Grandes edifícios ganham destaque e recortes de diálogos dão uma nova textura para a experimentação audiovisual. Em determinado momento, escutamos uma garota dizer: “olha, só observa.”

Assim como me deparo com a menina indígena com um pássaro na mão, que estampa toda a lateral de um edifício na Rua Santo Antônio, uma garota de 9 anos também repara nela. A garota ressalta gostar do lugar porque é perto do mercado que frequenta com sua mãe. Noto que cada lugar ganha brilho ou intensidade de acordo com um afeto no corpo. A videocartografia vai passeando pelo centro de São Paulo em diferentes ruas, desenhando a cidade a partir de diferentes afetos.

Em determinado momento do filme, a câmera trêmula captura a ansiedade em ziguezague de quem quer filmar tudo ao mesmo tempo. As filmagens ganham outra velocidade; aceleração provocada pelo encontro entre um corpo afetado e aquilo que o afeta, uma praça, uma esquina, alguns grafites, uma memória. Já não sei mais quem foi. Desimporta quem foi; importam a velocidade impregnada nas imagens, o afeto e as sensações que elas engendram.

A câmera capta vultos de um grafite e me lembro do muro em que ele está inscrito. Mas o que vemos nas imagens já não é nem o grafite e nem o muro. Ali está a intensidade do encontro. A videocartografia valoriza as rela-

usando entorpecentes. Em um impulso, meu corpo resistiu em prosseguir e sugeri que fizéssemos um desvio, ao que uma das crianças me respondeu que sabia porque não queria passar ali. Perguntei-lhe, então, por que seria e ela respondeu que eu estava com preconceito de passar perto dos usuários de drogas. Fiquei engasgada com aquela situação e, novamente, sem saber exatamente o que fazer, resolvemos descer as escadas.

No caminho, escutei um homem gritar: “olha o anjo, olha o anjo”. Não entendi o que se tratava, porém, dias depois, ao narrar o ocorrido, descobri que faz parte de uma espécie de “acordo de gentileza” entre os usuários de crack avisarem entre si sobre a presença de crianças no local. Mais uma vez me vi aprendiz nessa experiência urbana, nos inesperados encontros que a cidade oferece, em um processo colaborativo de conhecimento com o outro e com a rua. Além do mais, o caminhar se acentuou para nós como “uma ação capaz de diminuir o nível de medo e de desmascarar a construção midiática da insegurança”<sup>56</sup> na cidade.

Na Rua Major Diogo, ao passar com uma menina de 9 anos em frente à Casa de Dona Yayá<sup>57</sup>, ela me pergunta se conheço a sua história e respondo que não. A criança, então, narra a história de Dona Yayá, concluindo que é sempre mais difícil ser mulher no país. Questiono, na sequência, por que, ao que ela prontamente responde que as mulheres precisam lutar mais pela liberdade. Fico sur-

ções, humanas e não-humanas, como potência de criação, através de imagens não representacionais. Nesse sentido, entramos em contato com mais uma São Paulo possível, pelos olhos de crianças e adolescentes ocupantes do centro urbano metropolitano. As sensações que vibram em nós, vibram no *entre* criado nas imagens. Os fragmentos visíveis da cidade expressam esse *entre* que emerge dos encontros.

presa com o desenrolar dessa conversa, pois, mesmo ministrando oficinas semanalmente para esta menina que, muitas vezes, recusava-se em participar das atividades, naquele momento, tive a oportunidade de conhecê-la de outra forma, escutando suas histórias e convicções. Naquele momento também tive a oportunidade de conversar sobre questões relativas ao gênero feminino com uma menina quase trinta anos mais nova do que eu.

Desde o primeiro encontro, uma menina de 9 anos insistiu na criação de videocartografias que dialogassem com os ventos urbanos. Nessas experimentações, em um dia soltamos balões coloridos pelos ares, em outro, desenrolamos lentamente rolos de papel higiênico, construindo uma espécie de escultura em movimento. Em todos esses momentos, conversamos também sobre os clichês impregnados no corpo, quando fazemos certas escolhas de movimento que reproduzem essa ou aquela personagem do videoclipe ou da novela.

Muitas vezes, ao solicitar às crianças e adolescentes que interagissem com determinada imagem ou situação através da improvisação em dança, elas respondiam com gestos codificados de coreografias e passos aprendidos em programas de televisão ou videoclipes. Certo dia, em uma dessas caminhadas, ao passar com uma criança ao lado de um caminhão da Prefeitura que fazia a limpeza da cidade, sugeri que ela interagisse com o som promovido pelo jato d'água, ao que ela me devolveu

a sugestão. Em um primeiro momento, fiquei confusa se aceitaria o desafio, mas decidi aceitar e me colocar em uma dança desassociada de qualquer estilo ou formatação prévia, improvisando com a acústica apresentada. A criança, então, filmou aquela cena. Ao final da experimentação, disse que também queria dançar. Trocamos, então, as funções e, neste dia, pude constatar ser a dança um campo de possibilidades para o corpo subverter suas obviedades, além de ser o cinema um instrumento captador de outros mundos possíveis<sup>58</sup>.

No decorrer dos encontros, a cidade foi conquistando narrativa e passou a ser assunto e burburinho nas conversas das crianças e adolescentes no lado de dentro da Ocupação, em diferentes fabulações. Como os encontros aconteciam de forma individual ou em pequenos grupos, os caminhos quase nunca se repetiam, trazendo o frescor da singularidade de cada encontro. O ato de caminhar em nenhum momento foi limitado a um meio de locomoção. Assim, depois de uma caminhada, todos queriam contar sobre seus desbravamentos na cidade, o que deu voz a narrativas consideradas menores “diante das grandes narrativas modernas, enfatizando as questões da experiência, do corpo e da alteridade na cidade”<sup>59</sup>.

Pouco a pouco, fomos transformando a percepção do corpo e da paisagem e, consequentemente, participando da paisagem também, com nossa corporeidade dançante. Nesse envolvimento, diferentes ruas, praças, passarelas, margens, beiradas foram sendo videocar-

tografadas pelas crianças e adolescentes. Assim, o Largo da Memória, o Viaduto do Chá, a Passarela dos Pirineus, o Vale do Anhangabaú, a Praça Wladimir Herzog, o Largo do Paisandu, a Praça da Bandeira, a Praça do Patriarca se abriram para as dramaturgias do espaço.

No final do ano de atividades tivemos que dar uma pausa em nossas experimentações, pois os participantes da pesquisa estavam prestes a viver uma série de mudanças em suas vidas: a Ocupação Hotel Cambridge, a partir de então, passava do estatuto de invasão de propriedade a um lugar garantido de moradia. O edifício, enfim, tinha sido regularizado por meio do Programa “Minha Casa, Minha Vida”. Em consequência, todos os moradores deveriam desocupar o imóvel o mais breve, para a sua imediata reforma, com recursos cedidos pelo Ministério das Cidades. No início de 2018 já não havia quase nenhum morador habitando os andares da Ocupação e, aos poucos, a maioria das famílias foi realocada para outra moradia ocupacional, há alguns metros dali, na Avenida Nove de Julho, número 564. Nesse movimento, acompanhei o deslocamento de muitas famílias, tanto pela janela do apartamento, como nas diversas vezes em que cruzei com tantos na região, fazendo o transporte de seus pertences com carrinhos de mão. Coincidentemente, também estava me mudando de apartamento ao mesmo tempo, de forma que nos encontrávamos bastante pelas redondezas.

Certo dia, uma criança de 10 anos, ao me encontrar, perguntou-me se sabia que o edifício do Hotel fora vendido, ao que respondi com outra pergunta, indagando quem teria feito tal negociação. Ela me respondeu, quase sussurrando, que a líder do MSTC havia vendido às escondidas o edifício para um empresário italiano, porém, quase ninguém acreditava nisso, ou fingia não acreditar, porque tinha medo. Surpresa com a narrativa, procurei abrir escuta para tais fabulações vindas da criança que, mesmo “submetida a ordem do mundo, escapa poetizando, desenhando mundos e se rebelando enquanto se inventa”<sup>60</sup>.

Justamente por estar acompanhada prioritariamente por crianças e adolescentes, oferecendo escuta às suas versões de mundo, muitas vezes, fui tratada com certa indiferença pelos adultos e frentes de liderança da Ocupação. O fato de frequentar o local há algum tempo e não participar das assembleias ou ações do partido trazia certa deslegitimação à minha pesquisa. Também foram inúmeras as vezes que não consegui ministrar a oficina de dança porque o salão estava ocupado com outra atividade, destinado a reuniões envolvendo o público adulto.

Desde o início das atividades estava acompanhada, ainda que não presencialmente, de outra pesquisadora<sup>61</sup>, que me auxiliava na organização do material videocartográfico, principalmente no que se referia a montagem e edição. Nos percursos da pesquisa, no ir e vir de São Paulo a Campinas<sup>62</sup>, conheci minha

parceira de trabalho por meio de uma carona oferecida através de uma plataforma virtual chamada Blablacar<sup>63</sup>, a que recorria semanalmente, durante o primeiro ano da pesquisa, para o traslado. Neste sentido, o “caronar”, e não o caminhar, foi o disparador para o encontro com o outro, com a cidade e com a criação artística<sup>64</sup>.

Não obstante, entendendo o caráter processual da pesquisa, que ia se transformando ao mesmo tempo que os movimentos da vida, mesmo não tendo concluído os sete encontros no espaço público urbano, como proposto inicialmente, resolvi finalizar um material audiovisual com o que já havia produzido, para, assim, iniciar um segundo momento de pesquisa, com outras demandas e inquietações. O produto resultante desse processo, intitulado “Meninada do Hotel Cambridge”, tratava-se de uma edição de todas as videocartografias já realizadas, e foi exibido diversas vezes em eventos culturais do MSTC, nas moradias ocupacionais no centro de São Paulo, em congressos e seminários.

Ao adentrar a Ocupação Nove de Julho, fui conhecendo outras crianças e adolescentes, o que me instigava a prosseguir com as videocartografias, afinal, o contexto era diferente, ainda mais intenso, para experimentar o meu problema de pesquisa; ademais, o novo local a ser agenciado está situado na mesma região central da cidade, cerca de duzentos metros da antiga Ocupação. Então, mais uma vez, respirei fundo para articular a autorização

com os responsáveis pelas crianças e adolescentes e, assim, viabilizar essa nova etapa de pesquisa. Através da formação de uma rede com os professores-artistas que ministravam oficinas na antiga Ocupação<sup>65</sup>, aos poucos, adentrei o edifício com papel e caneta em mãos. Subi até o último andar para realizar uma espécie de censo e mapear as crianças e adolescentes que residiam atualmente no local, como uma estratégia de resgatar os antigos laços criados e, ao mesmo tempo, convidar todos para as atividades que iríamos oferecer ao longo do ano. De porta em porta, aos poucos, fui conhecendo mais esse lugar, uma extensa área habitada por muitos imigrantes e refugiados no Brasil.

1 Fonte: <http://www.ocupacambridge.com.br/>. Acesso em 12 nov. 2017. Desde já, ressalto que as informações contidas nesta tese não possuem caráter fixo, pois, desde quando a pesquisa foi iniciada, acompanhamos um movimento de desocupação gradual do imóvel, para a realização de uma reforma com recursos cedidos pelo Ministério das Cidades por meio do Programa “Minha Casa Minha Vida”. Assim, até agora, muitas famílias já foram realocadas para outras ocupações no centro da cidade.

2 CAFFÉ, Carla. **Era o Hotel Cambridge**: arquitetura, cinema e educação. São Paulo: Edições SESC, 2017. Este livro, publicado no mesmo ano em que iniciei minha prática de pesquisa, apresentou-me a Ocupação Hotel Cambridge a partir de ações educativas e arquitetônicas desenvolvidas para produção cinematográfica. Sob a forma de história em quadri-nhos, o livro narra o cotidiano e a luta daqueles que ocupam temporariamente os edifícios abandonados do centro da cidade, retratando esse novo modelo de moradia nas metrópoles brasileiras, através de fotografias e relatos de experiência das oficinas realizadas pela equipe de direção de arte do filme *Era o Hotel Cambridge*.

3 Este projeto é parte de um conjunto de práticas desenvolvidas ao longo do meu processo de pesquisa de doutorado em Educação. Nesta oficina, por mais que o enfoque seja na dança contemporânea, mais do que trabalhar uma modalidade ou o aperfeiçoamento em uma técnica específica, intenciona-se estimular o potencial expressivo de cada um.

4 Cf. LOUZADA, 2011. Esta perspectiva da dança contemporânea foi bastante explorada em minha dissertação de mestrado, tanto através de um discurso filosófico-conceitual, como por meio de minhas experiências e práticas em/com dança. Aqui, as menções à dança contemporânea estão relacionadas ao que há de experimentação nessa modalidade de dança, no sentido de quebra com o virtuosismo e a espetacularização presentes em outras modalidades.

5 Desde 2013, uma série de atividades envolvendo oficinas de artes vem sendo oferecida à comunidade da Ocupação, através da equipe de produção do longa-metragem *Era o Hotel Cambridge*, dirigido por Eliane Caffé. O filme, que mescla ficção e realidade, também contou com os próprios moradores da Ocupação como elenco, interpretando a si mesmos e contracenando com atores profissionais, o que os aproximou bastante do universo das artes, de forma geral. Acredito que por tal fator, tanto o porteiro, como os moradores do prédio associaram, desde o início, a oficina de dança com as atividades oferecidas pela equipe do cinema.

6 RANCIERE, 2005, p. 46.

7 Esta oficina trabalha com a formação de crianças e adolescentes para a produção cinematográfica, principalmente de curtas-metragens. As atividades, que se iniciaram paralelamente à execução do filme, não se encerraram após a sua finalização e estreia, em 2016, tendo continuidade tanto através dos roteiristas do filme como outros artistas e pesquisadores que se interessaram em colaborar com o projeto. A oficina está organizada em módulos que são independentes entre si, acontecendo uma vez por semana durante todo o semestre. No período em que acompanhei as atividades, a oficina contava com a parceria da Escola SENAC, por meio de estágios supervisionados que envolviam professores e alunos da especialização em cinema. Desta forma, estudantes de graduação se relacionavam horizontalmente com crianças e adolescentes da Ocupação, em um processo educacional que envolvia ambas as partes. Ao final do processo, os alunos da Escola SENAC apresentaram um documentário sobre o processo de produção cinematográfica das crianças, que produziram o curta-metragem *A vingança do Bruxo* (*teaser* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LcggXYyD-Be0>. Acesso em 11 abr. 2021). Podemos acompanhar outras produções realizadas durante o processo de oficina, ao longo dos semestres, no canal de *youtube* TV Cambridge (Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC0d-I4Kn6hig9m7mRiA9uE-A>. Acesso em 11 abr. 2021).

8 Mais de 200 crianças e adolescentes atualmente moram no local. Cf. <http://www.ocupacambridge.com.br/>. Acesso em 22 dez. 2017.

9 RANCIERE, 2005, p. 11.

10 MIGLIORIN, 2015, p. 71.

11 BARROS, 2016, p. 28.

12 RANCIERE, 2005, p. 189.

13 *Ibidem*, p. 83.

14 Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1995, v. 2. De acordo com os autores, “a professora não se questiona quando interroga um aluno, assim como não se questiona quando ensina uma regra de gramática ou de cálculo. Ela ‘ensigna’, dá ordens, comanda” (*Ibidem*, p. 11).

15 GALLO, 2003, p. 81-82.

16 Ibidem, p. 82.

17 SCHÈRER, 2009, p.103

18 GALLO, 2003. O autor nos propõe a pensar uma educação menor, em paralelo à ideia de uma literatura menor, conceituada por Gilles Deleuze e Félix Guattari, na obra *Kafka: por uma literatura menor*. Nesta perspectiva, o menor estaria relacionado ao que se produz fora dos sistemas de controle. De acordo com Gallo, “é essa educação menor que nos permite sermos revolucionários, na medida em que alguma revolução ainda faz sentido na educação em nossos dias. A educação menor constitui-se, assim, num empreendimento de militância” (Ibidem, p. 51).

19 Ibidem, p. 68.

20 Ibidem, p. 68.

21 RANCIERE, 2012, p. 59.

22 GALLO, 2003, p. 53.

23 Ibidem, p. 60.

24 SCHÈRER, 2009, p. 103.

25 MARQUES, Isabel. *Dançando na escola*. São Paulo: Cortez, 2005. Neste livro, a autora propõe o ensino da dança por meio de conteúdos específicos, organizados de acordo com três premissas: aspectos e estruturas do aprendizado do movimento, através de atividades envolvendo educação somática e técnicas de dança; disciplinas que contextualizam a dança, como história e estética; e possibilidades de vivenciar a dança em si, a partir da criação coreográfica. Entende-se como educação somática um campo teórico-prático que reúne diferentes métodos, cujo eixo de atuação é o movimento do corpo como manutenção da qualidade de vida. Destacam-se como métodos de Educação Somática: Antiginástica, Técnica Alexander, Método Feldenkrais, Eutonia, Ginástica Holística, Método Danis Bois, Método das cadeias musculares e articulares G.D.S., Body-Mind Centering, Bartenieff, Continuum, Somaritmos e algumas correntes do Método Pilates.

26 Cf. VIANNA, 2005.

27 Ibidem, p. 91.

28 MARQUES, 2005, p. 32.

29 VIANNA, 2005, p. 81.

30 SCHÈRER, 2009, p. 160.

31 Ibidem, p. 160.

32 LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. In: **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 26.

33 BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: A experiência vivida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 91.

34 Ibidem, p. 91.

35 LOURO, 2003, p. 9.

36 GALLO, 2015, p. 10.

37 LOURO, 2003, p. 11.

38 SCHÈRER, 2009, p. 18.

39 LOURO, 2003, p. 27.

40 Ibidem, p. 9.

41 Ibidem, p. 11.

42 GUATTARI; ROLNIK, 1992. Em uma passagem do livro *Micropolíticas: cartografias do desejo*, uma mesa redonda no Instituto Cultural Brasil-Alemanha – ICBA, de 14/09/1982, Marcus do Rio observa que no discurso político do PT o humor estaria totalmente banido. Nas palavras do autor: “nunca vi uma só foto de Lula rindo e quando os candidatos do PT falam, eu realmente fico deprimido; no discurso deles o humor está totalmente banido” (*In: ibidem*, p. 72). Observo que, ao longo dos anos, mesmo com tantas transformações políticas deste partido que, na década de 1980, nem imaginaria toda essa conquista política alcançada, essa carência de humor permanece nas marcas de uma tentativa de se criar um ideal duro. Talvez pelo fato de que ainda, em 2017, acreditamos que para sermos levados a sério, precisamos estar sérios.

43 MIGLIORIN, 2015. Nesta pesquisa, o cinema é percebido, sobretudo, na sua potência de produção, para além de um produto finalizado ou acabado. Pensando junto com Migliorin, o cinema se “apresenta como uma experiência com o mundo, com o outro, com o conhecimento, através de imagens e narrativas. Receber um conteúdo com o cinema é inseparável de uma experiência pessoal e coletiva desse conteúdo” (*Ibidem*, p. 10). Assim, também, receber um conteúdo com as artes é inseparável de uma experiência pessoal e coletiva desse conteúdo.

44 *Ibidem*, p. 49.

45 GIL, 2004, p. 56.

46 BERENSTEIN, 2014, p. 280.

47 DELEUZE; GUATTARI, 1995, v. 1. O termo cartografia, aqui, inspira-se no conceito atribuído a ele por Deleuze e Guattari. Trata-se de uma geofilosofia, um “mapa que pode ser recortado, rasgado, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, conforme as experimentações vivenciadas” (*Ibidem*, p. 22).

48 ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007, p. 23.

49 DELEUZE; GUATTARI, 1995, v. 1, p. 17. Os autores afirmam que um agenciamento comporta dois segmentos, um de conteúdo – agenciamento maquínico do desejo – e um de expressão – agenciamento coletivo de enunciação.

50 ROLNIK, 2007, p. 23.

51 MIGLIORIN, 2015, p. 191.

52 CARNEIRO, 2005, p. 12.

53 CARERI, 2017.

54 MIGLIORIN, 2015, p. 181.

55 ROLNIK, 2007, p. 23.

56 CARERI, 2013, p. 171.

57 Localizada na Rua Major Diogo, número 353, atualmente a Casa da Dona Yayá funciona como sede do Centro de Preservação Cultural da USP, organização governamental ligada à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade de São Paulo.

58 Desta experimentação, foi produzido um material audiovisual intitulado “Se ela dança, eu danço”, envolvendo direção compartilhada.

59 BERENSTEIN, 2014, p. 28.

60 MIGLIORIN, 2015, p. 187.

61 Cássia Aranha é pesquisadora de doutorado em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo – ECA/USP. Sua pesquisa transita no hibridismo que envolve arte e tecnologia, em especial arte móvel, realidade mistas, fotografia, videodanças e videoperformances.

62 Desde o início do meu processo de doutoramento, acompanhei as reuniões do grupo OLHO – Laboratório de Estudos Audiovisuais, da Faculdade de Educação da Unicamp. Nesses encontros, pude conhecer e me aprofundar nos estudos contemporâneos envolvendo cinema e educação, principalmente mediante o contexto escolar e leis curriculares.

63 Ver: <https://www.blablacar.com.br/>.

64 Neste primeiro movimento de pesquisa, como requisito para a finalização de uma das disciplinas do curso de pós-graduação, produzi um primeiro experimento videocartográfico a partir do registro audiovisual de meu cotidiano na cidade, pelo centro de São Paulo, e na estrada que liga a cidade a Campinas. O vídeo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T4qKiPksAcI>. Acesso em 11 abr. 2021.

65 Ao longo de 2017, pessoas com diferentes formações se aproximaram da Ocupação Hotel Cambridge com o interesse de ministrar oficinas variadas para as crianças e adolescentes. Aos poucos, um grupo foi se formando e se organizando semanalmente no desenvolvimento das oficinas. Em 2018, ao nos deslocarmos para a Ocupação Nove de Julho, estreitamos os laços para propormos um conjunto de atividades funcionando em rede, relacionando-nos mais através de reuniões e propositivas coletivas. Assim, as oficinas de dança, cinema, contação de história e artes plásticas estariam juntas, em diálogo, acontecendo semanalmente, às quartas-feiras.

66 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dp5AUSwkRwM>.

67 VOCÊ conhece o vento. Compositores: Sandra Peres e Palo Tatit. *In*: CANÇÕES DO BRASIL. Palavra Cantada. São Paulo: 2001. CD. Este disco resulta de uma pesquisa musical realizada por Sandra Peres e Paulo Tatit, envolvendo todos os estados brasileiros. Cantadas por crianças, cada música representa um ritmo característico de dada região, como o maracatu de Pernambuco, o bumba-meu-boi do Maranhão, o Olodum da Bahia e o rap de São Paulo.

68 Segundo a Secretaria Municipal de Habitação da Prefeitura de São Paulo, atualmente são cerca de 70 prédios ocupados no centro, onde residem aproximadamente 4000 famílias. Porém, esta estimativa não abrange todos os edifícios ocupados, pois existem muitos que estão localizados em áreas particulares, o que impossibilita fiscalização e alcance dos órgãos públicos, apenas se houver denúncia por parte dos proprietários desses imóveis. Cf. SEM-TETO expandiram invasões na crise para 70 prédios em São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/05/sem-teto-expandiram-invasoes-na-crise-para-70-predios-em-sao-paulo.shtml>. Acesso em 09 jul. 2018.

69 MIGLIORIN, 2015, p. 10.

70 Para além do material videocartográfico final apresentado, “Meninada do Hotel Cambridge”, com a edição do montante de caminhadas realizadas no centro urbano ao longo de todo semestre, outros materiais audiovisuais foram produzidos e se encontram para apreciação ao longo do capítulo.

71 MASSUMI, Brian. **O que os animais nos ensinam sobre política**. São Paulo: n-1, 2017, p. 28.

72 Ibidem, p. 25.

73 DELEUZE, 1992, p. 47.

74 UMA história do vento. Direção: Joris Ivens, Marceline Loridan-Ivens. França: Capi Films la Sept Cinéma, 1989. 1DVD (77 min), *widescreen*, color, legendado.

75 A FUMAÇA é melhor que o ar. Intérprete: Ira; Relespública. Composição: Edgar Scandurra. *In*: AS HISTÓRIAS SÃO IGUAIS. São Paulo: 1984;2003. CD. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=HrAeVt8G\\_tg](https://www.youtube.com/watch?v=HrAeVt8G_tg). Acesso em 11 abr. 2021.

76 SCHÈRER, 2009, p. 170.

77 Ibidem, p. 131.

78 Ibidem, p. 202.

79 Ibidem, p. 202.

80 Ibidem, p. 209.

81 VOCÊ conhece o vento. Compositores: Sandra Peres e Palo Tatit. *In*: CANÇÕES DO BRASIL. Palavra Cantada. São Paulo: 2001. CD.

82 A edição contou com o olhar da artista pesquisadora Cássia Aranha.

83 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uxruqzsd2Us>

- 84 ROLNIK, Suely. **A hora da micropolítica**. São Paulo: n-1, 2015, p. 11.
- 85 ROLNIK, 2018, p. 15. Segundo a autora, “o saber do corpo é um saber intensivo, distinto dos conhecimentos sensível e racional próprios do sujeito”.
- 86 Ibidem, p. 37.
- 87 LAPOUJADE, 2017a, p. 78.
- 88 Ibidem, p. 14.
- 89 ROLNIK, 2018, p. 65.
- 90 GALLO, 2015. “Schérer afirma que os adultos infantilizam a criança, tornando a infância algo menor, que precisa ser educado para tornar-se adulto” (Ibidem, p. 16).
- 91 ROLNIK, 2015.
- 92 ROLNIK, 2018, p. 38.
- 93 Ibidem, p. 55.
- 94 OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado. Sofá na praça: o espaço como encontro no cinema de João Salaviza. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, UERJ, n. 39, 2016, p. 87. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/31752>. Acesso em 11 abr. 2021.
- 95 Para saber sobre esse conceito, ver: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Headbanger>. Acesso em 11 abr. 2021.
- 96 ROLNIK, 2015, p. 11.
- 97 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LDtXff4w39s>.
- 98 SCHÈRER, 2009, p. 103.
- 99 Ibidem, p. 193.
- 100 OLIVEIRA JUNIOR, 2016, p. 84.
- 101 Ibidem, p. 88.
- 102 Ibidem, p. 84.
- 103 MASSEY, 2012, p. 29.
- 104 MARACATU atômico. Intérprete: Jorge Mautner. Compositores: Jorge Mautner e Nelson Jacobina. *In*: JORGE MAUTNER. São Paulo: 1996. CD. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ocevnp0vU>. Acesso em 11 abr. 2021.

## Ocupação Nove de Julho

## Videocaosgrafia<sup>17</sup>

Do antigo portão vermelho metálico da Ocupação Hotel Cambridge, olhando um pouco à direita, avista-se um enorme edifício de arquitetura ousada, porém, com aspecto deteriorado. Trata-se da antiga sede do Instituto Nacional do Seguro Social (INSS). Considerado um dos marcos arquitetônicos no estilo *art déco* em São Paulo, o edifício de 15 andares foi projetado para uso comercial e construído entre 1940 e 1943, com recursos do Governo Federal do Brasil<sup>1</sup>. Vazio desde a década de 1980, já foi ocupado algumas vezes por famílias sem-teto<sup>2</sup>.

As portas de entrada estão cimentadas de forma que, aos olhares desatentos, parece não haver nenhuma pessoa morando no local. No entanto, se dobrarmos a esquina com o intuito de verificarmos a dimensão do terreno, percebemos outra entrada na rua de trás, um discreto portão metálico na Rua Alvares de Carvalho, número 427. A Ocupação Nove de Julho, que até bem pouco tempo abrigava aproximadamente 100 famílias, atualmente acolhe 177, com a vinda dos antigos moradores da Ocupação Hotel Cambridge<sup>3</sup>.

Ao adentrarmos o portão, um porteiro solicita a apresentação de um documento com foto. Uma extensa área aberta acolhe diferentes ambientes, separados por muros em demolição. À direita, um antigo estacionamento agora abriga uma área de convivência, com um pomar e uma pequena horta. Descendo um



“Porque se não for história, não vai ter história. Porque nós somos feitos de história. E esta é a minha história”. Com tom autobiográfico começa a videocartografia, ou melhor, a videocaosgrafia, uma mistura de dois conceitos operacionais. O autor do texto falado é um garoto de 11 anos. No momento da filmagem, solicita que a câmera foque em sua boca para, depois, revelar o rosto. O garoto é o próprio diretor da cena<sup>18</sup>.

A videocartografia revela o seu potencial de singularização por meio das experimentações urbanas, capturando as corporeidades dançantes em poéticas que se abrem para as dramaturgias do espaço, antes mesmo de se misturar com a caosgrafia<sup>19</sup>. No filme, logo que a praça é revelada, uma imagem se sobrepõe a outra, como se o vídeo não fosse dar conta do tanto de dança que a cidade comporta. Através do áudio, risadas nos contagiam, revelando a alegria do convívio coletivo no espaço público.

A experiência revela um mundo sendo captado pelas vias da percepção. Um garoto

pouco mais, à esquerda, outra horta se apresenta de forma organizada, com seus pés de couve, alface, agrião, cheiro verde. Abaixo, à direita, dois grandes pátios separados por alguns degraus viraram, respectivamente, área de convivência para crianças e quadra de esportes. Seguindo em frente, chega-se a um corredor com as paredes cobertas por cartazes, com imagens e informações de outras moradias ocupacionais do MSTC espalhadas pelo Brasil. Muita gente circula de um lado a outro, sobretudo crianças.

Já nos encontramos no terceiro andar do edifício, uma vez que entramos por outra via de acesso, que não a principal. No corredor, muitas portas apresentam as suas funções: a secretaria, a serralheria, a sala de assembleias, o brechó, o refeitório, a cozinha comunitária. Os antigos moradores da Ocupação Hotel Cambridge ainda se instalam entre os andares, alguns, sem janelas ou paredes, outros, totalmente reformados. No subir e descer escadas, reencontro muitos conhecidos: crianças, adolescentes, a costureira que administrava o antigo brechó, a senhora que confeccionava bolos. No quinto andar, uma sala com as paredes coloridas abriga uma brinquedoteca, ainda sem janelas ou telas de proteção. Um banheiro comunitário está quase totalmente reformado, com azulejos e vasos sanitários novos. Constatado, mais uma vez, que tanta gente segue acreditando nesta possibilidade de moradia, mesmo diante do cenário político atual.

Neste momento, ao mesmo tempo em

com um pedaço de madeira na mão revela a sua origem, surpreendendo-nos com os imprevistos improvisos do imaginário infantil. Para o garoto, aquele pedaço de pau tem ligação com um movimento de pirataria, e me dou conta de que também somos piratas no centro urbano quando nos colocamos em um registro diferente do hegemônico.

“Em uma sociedade de capitulação regida pela imagem do policial e pelo olho absorvente da tela de TV”<sup>20</sup>, instaurar um plano possível para outras corporeidades dançantes, que escapem dos modelos de representação e das normas sociais, pode ser considerado uma espécie de pirataria. Sendo assim, como piratas da metrópole, queríamos encontrar as brechas onde o desejo pudesse perfurar a superfície do mundo, criando o nosso próprio estatuto ou tratado. Nosso ataque pirata estava sendo “feito às estruturas de controle, essencialmente às ideias”<sup>21</sup> que pudessem disciplinar os nossos corpos, aprisionando-os em previsibilidades. Queríamos, sobretudo, inventar outras corporeidades possíveis no espaço público urbano. Nosso lema pirata: “lute pelo direito de festejar”<sup>22</sup>.

Na videocartografia, a câmera se abre para o movimento dos corpos na cidade. Crianças e adolescentes se deslocam nas calçadas das ruas que vão da Ocupação Nove de Julho até a Praça Roosevelt. O vídeo revela o entusiasmo do corpo: percebemos que o ritmo das crianças e adolescentes é muito diferente do ritmo dos adultos. A câmera revela pedaços de

que escrevo, um grupo de bombeiros tenta conter as chamas de um edifício que desabou durante um incêndio de grandes proporções, na madrugada do primeiro dia de maio. Trata-se do Edifício Wilton Paes de Almeida<sup>4</sup>, localizado no centro de São Paulo, no Largo do Paissandu. Em uma data de importantes manifestações do movimento operário, principalmente no Brasil, Portugal, Angola e Moçambique, a coincidência é, no mínimo, trágica. Registros realizados por câmeras de celular se alastram nas mídias sociais, reproduzindo diferentes ângulos do momento do desabamento. Em um desses registros, veiculado pela mídia televisiva inúmeras vezes, conseguimos visualizar um homem despencando do topo do edifício, o que me impacta e me faz indagar sobre “o que torna uma imagem intolerável”<sup>5</sup> em uma sociedade como a nossa. São Paulo amanheceu coberta de cinzas, fervilhando seus sintomas sociais e econômicos, esgarçando um problema habitacional que atinge milhares de brasileiros.

De hora em hora, busco me atualizar sobre o ocorrido. De hora em hora, leio nas mídias eletrônicas diferentes notícias sobre o edifício que, conforme uma das matérias, estava completamente desocupado. Aos poucos, a informação se atualiza: dando conta de que havia uma única vítima fatal e muitos desaparecidos, dentre eles mulheres e crianças. Centenas de pessoas, muitas delas antigas moradoras do edifício, amontoam-se em uma praça ao lado para acompanhar o resgate dos desa-

roupa em imagens capturadas no momento em que a *GoPro* é acoplada na cabeça de uma garota, que apressadamente nos apresenta a Praça Roosevelt a partir de um ponto de vista. Gritos e gargalhadas parecem nos contagiar ao mesmo tempo em que corremos pela praça com a menina, que logo se mistura a outros jovens, em uma rampa de cimento que agora funciona como um escorregador.

Se focarmos nossa atenção para o que está além da brincadeira de sobe e desce, teremos um pouco de vertigem; os jovens se encontram em um ponto alto da praça, que poderia ser visto por muitos adultos como um lugar perigoso, passível de quedas. Porém, arriscamo-nos na aventura de correr riscos – com o máximo de prudência. Enquanto sobe e desce a rampa-escorregador, entre gritos de empolgação e trocas ansiosas com os colegas, a menina comenta sobre a cidade que vê e vislumbra: “olha a cidade, vida, pessoas”. “A corporeidade difusa, envolvente, da qual a criança em sua emergência, em seu surgimento vivo é, sempre, a legítima representante”<sup>23</sup> é matéria prima para o vídeo, para a pesquisa.

Mais uma vez imagens muito próximas ao corpo revelam a *GoPro* sendo acoplada ao corpo de outra pessoa. Percebemos se tratar de um garoto, que narra a situação criada pelos colegas para ser filmada: a dança da minhoca, dança que se duplica no vídeo que dança em dupla. Nesse movimento, percebo que quando se convive com crianças tudo vira convite para a brincadeira. As estruturas da praça logo

parecidos e a retirada de escombros, algumas com a esperança de recuperar seus pertences. O governador e o prefeito de São Paulo estiveram no local, e seus pronunciamentos giraram em torno da criminalização dos moradores desabrigados e dos movimentos sociais. No dia seguinte à tragédia, muitas pessoas foram ao local, oferecendo doações de roupas, alimentos e água aos desabrigados que, até então, estavam acampados na frente da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos<sup>6</sup>.

Nas ruas da cidade, as opiniões se dividem em relação ao ocorrido. Nas bancas de jornais, o edifício em chamas ilustra as principais manchetes. “O que vemos, sobretudo nas telas de informação de televisão, é o rosto de governantes, especialistas e jornalistas a comentarem as imagens, a dizerem o que elas mostram e o que devemos pensar a respeito”<sup>7</sup>. As palavras ocupação e invasão, de repente, tornaram-se recorrentes nas conversas cotidianas, onde o direito à propriedade ainda prevalece sobre o direito à moradia.

Depois de uma madrugada em chamas no centro da cidade, por volta das 13 horas, mesmo sendo feriado internacional, funcionários da companhia responsável pela distribuição de energia elétrica de São Paulo estacionaram o carro em frente à Ocupação do Ouvidor<sup>8</sup>, ameaçando o corte imediato de luz, no mesmo dia em que se comemorava quatro anos da ocupação do edifício, gerando enorme tumulto. Mesmo tendo conseguido contornar a

passam a ter outra função: viram obstáculo, escorregador, tela de pintura, palco para experimentações.

Percebemos, assim, os corpos em outro registro de existência, na intensificação da vida cotidiana, experimentando se relacionar com o espaço de forma diferente do que é habitual: sobem e descem as rampas de acesso da praça, deitam nos gradis de passagem, por vezes, se acoplam uns aos outros em fila e, outras vezes, os pés de uns se encontram na cabeça dos outros. A brincadeira expressa inventivamente o entusiasmo do corpo nesta celebração que é estar com o outro. Considerando que tudo com o que se brinca é invenção, pergunto: quantos corpos são inventados no brincar?

A videcartografia utiliza o movimento de sobe e desce como estratégia poética, registrando o movimento do caminhar até o momento da paragem para, então, se iniciar a videocaosgrafia. Na praça, os corpos pedem permanência para o desenvolvimento de outra atividade. Gizes de cera são disponibilizados, instigando a participação pela inscrição de grafias. Porém, nesta atividade, não houve uma instrução ou mediação diretiva sobre o que deveria ser feito, apenas uma sugestão para que cada um observasse os trajetos que o corpo desenhava da Ocupação até a Praça.

A videcartografia dá destaque a uma garota que desenha no chão da praça. Uma infinidade de retângulos toma a forma de edifícios e outros grandes complexos. As fissuras

situação, naquele momento, os moradores desta e de todas as ocupações do centro da cidade percebiam as reverberações do incêndio. No decorrer da semana, a Prefeitura Municipal anunciou um programa de vistoria em 70 prédios ocupados no centro de São Paulo<sup>9</sup>, deixando todos os moradores em estado de alerta.

A Ocupação Nove de Julho é um desses edifícios frequentemente ameaçados de desocupação. Com um histórico de incêndio, desde que foi ocupado pela última vez o edifício passa por constantes processos de reforma, realizada pelos próprios moradores. Foram inúmeras as vezes em que estive no edifício e acompanhei o movimento de tijolos, sacos de cimento, latas de tinta, barras de ferro, além de cabos e fiações elétricas, que paulatinamente, iam possibilitando a melhoria do local, tanto em termos de sua estrutura como de sua dinâmica.

Em uma tentativa de descriminalizar os movimentos populares que, neste momento, têm travado uma batalha de narrativas com a grande mídia, ocasionalmente a Ocupação abre suas portas à visitação, oferecendo atividades culturais à comunidade em geral: um *chef* é convidado para preparar seus pratos culinários na cozinha comunitária mensalmente; em 2018, uma ampla programação cultural paralela à Virada Cultural de São Paulo foi organizada entre moradores e artistas<sup>10</sup>; a XI Bienal de Arquitetura<sup>11</sup> aconteceu nos corredores da Ocupação; e, semanalmente, o ensaio da quadrilha entre crianças e adolescentes

do chão interferem nos desenhos. Quando a câmera acompanha o traçado sendo feito, também revela a dança nos corpos que desenhavam, como se estivessem executando uma coreografia da cidade em ato. A edição mistura filmagens e direções de câmera realizadas por crianças, adolescentes e adultos. Assim como “uma imagem nunca está só, o que conta é a relação entre imagens”<sup>24</sup>, a videocaografia se dá em uma relação entre diferentes olhares, em uma direção de câmera compartilhada<sup>25</sup>.

A dança se mistura aos desenhos. Um garoto desenha a primeira letra de seu nome no chão e depois dança no contorno traçado. Uma garota desenha uma flor cor de rosa e dois garotos desenhavam ritmicamente uma grande estrutura geométrica. Um adolescente dança com seu desenho em espiral. No vídeo, vemos o movimento cambaleante de suas pernas ao mesmo tempo em que escutamos a voz de uma garota narrar que “aquele cara tem Aids”. (Indago-me: como a Aids é vista por uma criança e um adolescente? Mas não verbalizo essa pergunta, na tentativa de não interferir ou limitar o imaginário infantil sobre determinada expressão ou gestualidade). Imagens se duplicam em diferentes ângulos, visto que foram filmadas por diferentes câmeras.

Na Praça, a paragem indica a criação de uma “zona autônoma temporária”<sup>26</sup>. Tudo vira criação a partir do momento em que se instaura uma zona livre para experimentações do corpo na cidade e da cidade no corpo. Tal

anunciou uma grande festa junina que ocorreu no final do mês de junho.

Nas rodas de conversa entre crianças e adolescentes, o tema do direito à moradia tornou-se frequente. Na semana seguinte à do incêndio, ao me avistar, um adolescente de 12 anos revelou que não estava indo à escola porque seus colegas de classe o estavam chamando de invasor. Uma criança de 9 anos admitiu esconder morar em uma ocupação porque não quer ser excluída pelos colegas. Diante dessa política cotidiana de exclusão dos corpos, antes de dar continuidade ao processo com as oficinas, percebi que precisava oferecer escuta, entendendo que o contexto dos participantes é um interlocutor potente para fazer e para pensar a educação, a cidade, a dança e o cinema que emergem.

Pensando na criação de imagens a partir dessa problemática, em grupo, decidimos produzir um material audiovisual no formato de depoimento para circular nas redes sociais, onde as crianças e adolescentes poderiam contar sobre suas experiências de moradia, inaugurando coletivamente novos caminhos para o diálogo com os seus pares e comunidade em geral, nas brechas entre a institucionalização e o acontecimento criativo. Neste exercício com o cinema, em que a realidade se ofereceu em sua potência de invenção, separamos o grupo de acordo com as funções de cada um, estabelecendo quem iria filmar e quem seria filmado. Cada diretor, assim, escolheu sua locação e, no final do experimento, recolhi a produção

zona funcionou como uma linha de realidade paralela, mesmo sem ser notada, invisível aos olhos de muitos. Tratava-se de um ensaio, uma tentativa, uma brincadeira, uma sugestão para as poéticas do corpo se abrirem para as dramaturgias do espaço.

Por se tratar de um termo compreendido em ação, a “zona autônoma temporária começa com um simples ato de percepção”<sup>27</sup>. “Ela fica na intersecção de muitas forças, como um ponto de poder pagão na junção de misteriosas linhas de realidades paralelas, visível para o adepto de detalhes do terreno, da paisagem, das correntes de ar, da água e dos animais”<sup>28</sup>. Assim, ocupamos clandestinamente e de forma provisória a Praça Roosevelt para um encontro festivo, dançante, caosgráfico, uma videocartografia de caminhadas urbanas, uma videocaosgrafia dessa mistura ao som de buzinas, sirenes, ranger de freios de automóveis e até mesmo ao som de um trompete.

Na videocaosgrafia, o garoto que começa o vídeo também o termina, narrando a sua história que vira um duelo com outro garoto. O trompete, antes ouvido ao fundo, agora está em cena. Uma voz de adulto solicita que todos dançam. Percebo se tratar de minha própria voz, tentando, de alguma forma, intensificar a dança naquela ação dos sentidos. Não obstante, percebia-me, ali, como mais uma das trajetórias espaciais a atuar naquele lugar e, portanto, a produzir devires nele.

Um morador de rua vez ou outra apa-

cinematográfica sem ter muito conhecimento sobre o conteúdo<sup>12</sup>.

Muitas crianças e adolescentes diziam gostar desse tipo de moradia por terem a oportunidade do convívio cotidiano com o outro, afirmação que valoriza a potência dos encontros como promotora de alegria e de transformações. No discurso de uma menina de 10 anos, morar em um apartamento seria muito chato porque quase ninguém se conhece, diferente da Ocupação, onde todos estão juntos na quadra ou nos corredores se divertindo. Deve-se atentar ao fato de que na antiga ocupação, Ocupação Hotel Cambridge, não havia área aberta ou quadra de esportes e, como consequência, as pessoas quase não se encontravam ou se conheciam. Nessa nova morada, contudo, o fato de o terreno abrigar uma extensa área aberta favorece o convívio e a relação entre os vizinhos, fortalecendo os laços de comunidade<sup>13</sup>.

Na interação com as crianças e adolescentes, percebi que uma nova videocartografia começava a se esboçar no entre corpos e a cidade. O direito à moradia, ponto inicial de nossa conversa, aos poucos, abria caminhos para a problematização do direito à cidade, alavancando discussões sobre política. No envolvimento entre o caminhar e o parar, fui notando uma relação de cuidado com a cidade por parte das crianças e adolescentes, apreendida a partir de uma condição de moradia. Durante o processo de pesquisa, observei que as praças e os parques urbanos que recentemente

rece nas imagens. Ele acompanhou todo o desenrolar da atividade, algumas vezes interagindo também com os jovens. Nós, adultos ali presentes, procuramos não interferir naquela interação, de forma que os próprios jovens tiveram que se relacionar com as diferentes situações e imprevistos urbanos. São muitos os corpos humanos e não humanos que cruzam as cenas em meio à praça, em meio à cidade. Corpos que seguem seus fluxos de passagem em contraponto com a dança dos jovens que desenham traçados outros.

A zona autônoma temporária desaparece ao mesmo tempo em que voltamos para casa, pois, “assim que a zona autônoma temporária é nomeada (representada, mediada) ela deve desaparecer, ela vai desaparecer, deixando para trás um invólucro vazio e brotará novamente em outro lugar, novamente invisível, porque é indefinível pelos termos do Espetáculo”<sup>29</sup>. Percebemos, então, os corpos caminhando lado a lado calmamente, como se tivessem cumprido uma missão. E não cumpriram? A zona autônoma temporária agora deve aparecer em outro lugar, instigando outro ponto da cidade a dançar.

O que fica da experiência de pirataria é uma videocaosgrafia resultante desse processo, que passa a ocupar, a partir de então, uma plataforma livre de veiculação de imagens na web, o *youtube*, produzindo outras visualidades poéticas. Pois, “se a zona autônoma temporária é um acampamento nômade, então, a web ajuda a criar épicos, canções, genealogias

passaram por processos de revitalização eram o principal foco de interesse dos jovens.

As novas oficinas de dança, pouco a pouco, foram ganhando corpo. Agora, elas funcionavam em outro formato, englobando um público específico, com faixa etária de 8 a 16 anos, já que outras atividades estavam sendo oferecidas para as crianças pequenas ao mesmo tempo; se desenvolviam em outro ritmo e abriam caminho para a construção de territórios experimentais para o dançar. O primeiro dia de oficina contou com a participação apenas de meninos, com idades de 9 a 12 anos. Naquela ocasião, a oficina, que aconteceu na brinquedoteca, não pôde ser realizada com aparelho de som, pois ainda não havia no local interruptores ou tomadas. Por conseguinte, decidimos fazer uma percussão vocal no estilo *beatbox* para acompanhar nossas criações coreográficas.

Ao longo do primeiro semestre de 2018, realizei oficinas de dança na Ocupação às quartas-feiras, em diferentes situações: na brinquedoteca, na sala de reuniões do MSTC, no refeitório, na quadra de futebol. Não havia um local definido para as atividades, além do prédio estar em reforma e recebendo uma grande demanda de novos moradores. Desta forma, tivemos que nos adaptar diante das adversidades e aprender novas formas de dançar e se relacionar com a dança, nos desvinculando de antigos modelos para dar lugar a outros modos de pensar corpo, dança e espaço.

Por mais que as crianças e adolescen-



Logo que cheguei à Ocupação Nove de Julho no início de 2018, mesmo antes das oficinas se iniciarem, realizei com outros artistas uma série de ações para circular nas redes sociais. Na ocasião, nossa motivação estava em dar visibilidade para as atividades artístico-culturais que estavam acontecendo na Ocupação, em um momento em que muito se discutia sobre o direito à moradia.

O incêndio do prédio no Largo do Paissandu animou bastante as discussões, e diversas matérias foram veiculadas pelas mídias, abordando o funcionamento dos prédios ocupados no centro da cidade e a cobrança de taxas indevidas aos seus moradores. Na contramão do discurso de invasão de propriedade veiculado pelas grandes mídias, foram produzidos textos, fotografias e vídeos pelos próprios moradores do prédio, apoiados por artistas, gestores culturais, políticos com pautas afins, expondo a importância desse tipo de moradia. Também apoiei essa iniciativa, no movimento das videocartografias que se fizeram insurgentes no processo desta pesquisa: durante uma

tes frequentassem o espaço público cotidianamente, inclusive desacompanhadas de adultos, realizar atividades fora da Ocupação requeria todo um protocolo de justificativa e autorização dos responsáveis pelas crianças. Então, aproveitando as férias escolares, elaborei um documento solicitando autorização dos responsáveis para que as crianças e adolescentes, mais uma vez, pudessem estar no tecido urbano para o desenvolvimento da pesquisa.

Assim, preparávamo-nos para mais um processo de videomapeamento na/pela cidade. O fato de já conhecer quase todos os participantes da pesquisa, desde a Ocupação Hotel Cambridge, me dava mais confiança para arriscar ainda mais nessa nova etapa da pesquisa. Minha intenção, desta vez, era caminhar pelo centro metropolitano com todos de uma só vez, sem dividir a turma em grupos pequenos.

Em uma espécie de intercâmbio envolvendo grupos de pesquisa de diferentes universidades, tive a oportunidade de experimentar este processo prático de pesquisa acompanhada por um professor-pesquisador de outra cidade<sup>14</sup>. Assim, com o intuito de apresentá-lo aos caminhos percorridos durante a pesquisa, montamos coletivamente um mapa de nossa experimentação pelo centro da cidade.

Sáímos da Ocupação organizados em fila. A ideia seria que o primeiro da fila indicasse um determinado ritmo e movimentação para todos acompanharem, porém, em poucos minutos já não havia mais fila ou uma organi-

oficina de dança, realizei uma atividade com as crianças e adolescentes na qual uns filmavam os outros a partir de depoimentos sobre a experiência de se morar na Ocupação. Desta forma, em duplas, os participantes escolheram suas locações e produziram as imagens. O material audiovisual resultante da atividade foi utilizado em postagens nas redes sociais, sem cortes nem edição; e também compuseram o conteúdo de vídeos institucionais envolvendo todas as atividades da Ocupação.

Como meu foco de pesquisa estava na relação entre corpo e cidade, a princípio não pensei em utilizar o material como parte da tese. Passados dois anos desta atividade, resolvi resgatar esse material e editar o vídeo. Mas, antes, adentrei mais uma vez o portão de acesso da Ocupação Nove de Julho para mais um ou dois encontros com os jovens, a fim de coletar novas percepções sobre moradia.

Na videomapeamento produzida, optei por não delimitar o que foi filmado em 2018 e em 2020, de forma que só percebe a variação das datas quem se atenta aos detalhes: o fundo da locação mudou bastante ao longo de dois anos, assim como alguns jovens, que aparecem mais de uma vez no vídeo. Antes, as quadras da Ocupação não tinham iluminação e os grafites nas paredes eram descascados. Atualmente, a Ocupação está reformada e tem excelentes instalações elétricas.

Uma das jovens, antes com 13 anos, agora com 15, dá um depoimento parecido nas duas ocasiões: a Ocupação é importante por

zação previsível entre eles. As próprias crianças e adolescentes, à sua maneira, (des)organizaram a caminhada, cantando, dançando e contando histórias pelo trajeto. Atravessamos a Passarela dos Pirineus rumo à Praça José Bonifácio, que intitulamos Praça dos Ventos. Todos, ao mesmo tempo, queriam mostrar ao professor-pesquisador algo na praça: o cabelo que levantava com o vento, a blusa de moleton que virava um boneco de ar, o grafite de macaco no muro ao lado, o jogo de xadrez com peças gigantes expostas no chão.

Em seguida, seguimos para a Praça Vladimir Herzog e, na sequência, para a Praça da Câmara Municipal, lugares que frequentamos bastante durante o primeiro ano da pesquisa. Todas as praças aqui mencionadas foram recentemente revitalizadas. O professor-pesquisador, mesmo já tendo visitado São Paulo inúmeras vezes, relatou desconhecer muitos caminhos percorridos. Também me perguntou se já havia acontecido algum tipo de problema durante os percursos urbanos, como por exemplo, assaltos, já que câmeras de celular ficavam expostas nas mãos das crianças e adolescentes. Respondi que não. Mais uma vez, os medos urbanos atravessavam, de alguma forma, esta pesquisa.

No segundo dia de experimentação, além da videomapeamento em curso, outra proposta foi apresentada ao grupo: a cartografia<sup>15</sup>. Nesta proposta, o ato de caminhar estaria associado ao ato de parar, onde aconteceria outra atividade, mediada pelo professor-pesqui-

abrigar famílias em situação de desespero, citando a sua própria família. No primeiro depoimento, a jovem diz que, ao contrário do que dizem sobre quem mora em Ocupações, aqui, eles pensam de forma diferente, e que morar é um direito de todos. No segundo depoimento, a jovem ainda chama atenção para os imigrantes que foram acolhidos neste lugar.

Em outro depoimento, uma adolescente diz: “quem ocupa não tem culpa de estar ocupando”. Três crianças gritam juntas o lema do MSTC: “quem não luta tá morto”. Uma adolescente diz que os prédios só são ocupados quando já estão há 20 anos ou mais em estado ocioso. A participação e apropriação das crianças e adolescentes nessa vivência mostrou o quanto o assunto do direito à moradia faz parte das discussões cotidianas deles. Outro ponto a se considerar é de que esses jovens, frequentemente, participam de rodas de conversa sobre a temática, além de manifestações políticas e assembleias na Ocupação; ou seja, o assunto lhes pertence.

Um garoto diz que é na Ocupação que ele tem oportunidade de fazer oficinas artísticas, e que pessoas do Brasil e até de outros países vêm conhecê-la. Outras crianças citam as festas que acontecem na Ocupação, cada vez mais conhecidas pela comunidade em geral. Morar, neste caso, é uma maneira dos corpos habitarem a cidade.

No material audiovisual, os corpos aparecem quase sempre parados. No entanto, as falas das crianças e adolescentes apontam

sador e um de seus orientandos de pesquisa. Escolhemos a Praça Roosevelt como destino. Nesse dia, além das câmeras de celular que já estávamos acostumados a usar, contamos com uma câmera *GoPro* para nossas experimentações videocartográficas, que foi acoplada ao corpo dos participantes, um por vez, possibilitando outros movimentos e relações entre corpo-câmera e corpo-cidade.

Antes de darmos início ao percurso, foi solicitado aos participantes que, no caminho, se atentassem a imagens, objetos ou situações que poderiam ter uma história a contar. Uma criança pegou um pedaço de pau e contou que se tratava de “um pedaço de porta muito lendário que foi tirada do quarto do Capitão Barba Negra pelos piratas durante uma invasão e que o vento a trouxe como destino para o centro da cidade de São Paulo”. Embalada pelo imaginário infantil, fui concebendo a possibilidade da pirataria como estratégia de fuga para as macropolíticas atuais.

Ao chegarmos à Praça Roosevelt, optamos por nos instalar ao lado da área de skate, com vista para a Rua da Consolação, construindo uma pequena ilha de criação e compartilhamento. Uma caixa de giz foi disponibilizada para que as crianças e adolescentes pudessem desenhar no chão da praça, contando suas percepções e afetos em relação ao trajeto de casa até a Praça. Aos poucos, diversas grafias foram aparecendo no chão: nomes próprios, desenhos de prédios, árvores, flores, mapas de percursos, símbolos da cidade.

para uma maior liberdade dos corpos que ali vivem, ao salientarem a presença, dentro deste prédio, de espaços onde se pode brincar, jogar e correr; e, também, para uma maior liberdade dos corpos que ali chegam, vindos de todas as partes do mundo, atraídos por festas que escancaram o lugar ocupado por múltiplos corpos e devires. Podemos observar que nos discursos de cada um, no vídeo, não há lamúria; ao contrário, há alegria. “Entre-vistas” é um convite ao convívio coletivo.

No decorrer da atividade, decidimos investir na composição entre caosgrafia e videocartografia. Assim, após desenharem suas grafias no chão, tivemos a ideia de propor a cada um para criar uma relação corporal com o desenho produzido: um movimento, uma expressão, uma gestualidade. Após essa criação, filmamos as produções para posteriormente construirmos a videocartografia do encontro. Então, naquele momento, estávamos hibridizando dois conceitos operacionais na produção de um acontecimento entre todos os envolvidos nessa aventura que é viver a educação e a cidade. “Videocaosgrafia” foi o resultado deste encontro, que possibilitou muitas relações envolvendo corpo, imagem, grafia, cidade e imaginação.

Considerando o estar nas ruas como promotor de encontros fortuitos e improvisações inesperadas, no desenrolar desta atividade, fomos surpreendidos por um estrondoso som de trompete. Ao olhar com atenção, reconheci um amigo artista tocando o seu instrumento e me aproximei para conversar<sup>16</sup>. Convidei-o para interagir com a atividade que estava acontecendo e ele prontamente aceitou. Em alguns minutos de conversa entre músico e jovens, um rap tomava conta da cena, borrando grafias com um refrão que dizia: “a história é uma história e se não for história então não será uma história”. Percebia, ali, a história sendo feita através da relação entre corpo e cidade, arte e educação. Percebia, ali, emergir uma potência desses encontros, transformando

as nossas percepções e sensações.

No segundo semestre de 2018, desenvolvendo outra etapa da pesquisa, a escrita de tese, decidi finalizar as oficinas de dança na Ocupação Nove de Julho. Aos poucos, outros artistas estavam conhecendo o local e oferecendo outras atividades artístico-culturais. Porém, vizinha à Ocupação, além de frequentadora de seus festejos, continuei encontrando aquele grupo de crianças e adolescentes com frequência, nas cartografias cotidianas de quem habita o centro urbano metropolitano. Vi crianças, aos poucos, virarem adolescentes; outros já estão adultos. Acredito que nossos caminhos ainda possam traçar outros contornos, na experimentação de diferentes geografias de afetos.

1 Projetado por Jayme Fonseca Rodrigues, o prédio foi construído para ser a sede paulistana do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Empregados em Transportes e Cargas (IAPETC), um dos órgãos federais de previdência, que décadas mais tarde se transformaria no Instituto Nacional de Previdência Social (INPS) e, depois, no INSS, como é conhecido nos dias de hoje. Estas mudanças na autarquia também afetaram o edifício ao longo de sua trajetória, até que finalmente foi desocupado, ficando sem qualquer destinação, seja ela pública ou social, em 1970. Cf. EDIFÍCIO IAPETC-INSS. In: **São Paulo antiga**. Disponível em: <http://www.saopauloantiga.com.br/inss/>. Acesso em 30 abr. 2018.

2 O edifício foi ocupado pela primeira vez em 1997, como parte de uma ação ampla que envolveu diversos movimentos sociais de luta por moradia, encabeçado pelo Fórum dos Cortiços, filiado à União dos Movimentos por Moradia (UMM). Algum tempo após a ocupação, contudo, ocorreu uma cisão entre as lideranças envolvidas, passando a predominar a influência de líderes ligados ao MSTC. Em 2003, o edifício foi desocupado com a promessa de se tornar uma habitação popular, o que não aconteceu. Naquela ocasião, foi lacrado, e em 2004 sofreu um incêndio. Durante esse tempo, além de abrigar famílias sem-teto, também abrigou comércios e oficinas irregulares, devido a uma invasão no térreo por pessoas, aparentemente, alheias aos movimentos sociais. No movimento de ocupar e desocupar, desde 2016, o edifício novamente foi ocupado pelo MSTC, que justificou o ato alegando ter como principal objetivo denunciar os imóveis desocupados frente ao déficit habitacional na cidade. Cf. CADERNO de “estudos de caso”. In: **LabHab**. Disponível em: [http://labhab.fau.usp.br/biblioteca/textos/silva\\_oportlimites\\_caderno.pdf](http://labhab.fau.usp.br/biblioteca/textos/silva_oportlimites_caderno.pdf). Acesso em 30 abr. 2018.

3 Fonte: <http://www.portalflm.com.br>. Acesso em 30 abr. 2018. Optei por não atualizar os dados desta pesquisa a cada vez que a retomava. Desta forma, aqui, trata-se de dados de 2018. Importante salientar que os dados desta pesquisa estão em constante atualização, bem como a própria situação da Ocupação Nove de Julho e de todas as ocupações citadas. De abril de 2018 a abril de 2019, o Brasil passou por mudanças relevantes em relação às políticas públicas de moradia.

4 Projetado pelo arquiteto Roger Zmekhol e construído na década de 1960, o edifício foi sede da Polícia Federal e posto do INSS. Foi tombado na década de 1990 por ser considerado bem de interesse histórico, arquitetônico e paisagístico, o que garantia a preservação de suas características externas. Desde então, pertencia à União, porém, abandonado, funcionava como moradia ocupacional desde 2003. Cerca de 146 famílias viviam no imóvel na ocasião do incêndio. Cf. EDIFÍCIO Wilson Paes de Almeida. In: **Wikipedia**. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Edif%C3%ADcio\\_Wilton\\_Paes\\_de\\_Almeida](https://pt.wikipedia.org/wiki/Edif%C3%ADcio_Wilton_Paes_de_Almeida). Acesso em 11 abr. 2021.

5 RANCIERE, 2012, p. 83.

6 Fonte: MACIEL, Camila. Desabrigados do prédio que desabou ficam na rua e reclamam por moradia. **Agência Brasil**, 2 maio 2018. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-05/desabrigados-de-predio-que-desabou-ficam-na-rua-e-reclamam-por-moradia>. Acesso em 10 maio 2018.

7 RANCIERE, 2012, p. 94.

8 Fonte: <http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/140/ouvidor-63-a-arte-como-instrumento-de-inclusao-social-e-luta-por-moradia>. Acesso em 10 maio 2018.

9 Fonte: PRÉDIOS ocupados no centro de SP começam a ser vistoriados pela Prefeitura. **32xSP**, 9 maio 2018. Disponível em: <http://32xsp.org.br/2018/05/09/predios-ocupados-no-centro-de-sp-comecam-a-ser-vistoriados-pela-prefeitura/>. Acesso em 10 maio 2018.

10 Fonte: SOUZA, Paulo Donizetti de. Virada cultural na ocupação Nove de Julho terá lançamento de Ana Cañas. **Rede Brasil Atual**, 18 maio 2018. Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2018/05/virada-cultural-na-ocupacao-nove-de-julho-tera-lancamento-de-ana-canas>. Acesso em 25 maio 2018.

11 Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2017/10/1930811-bienal-de-arquitetura-reune-mostras-e-mais-de-200-obras-em-sp-ate-janeiro.shtml>. Acesso em 25 maio 2018.

12 O resultado desta experimentação pode ser encontrado em “Entre-vistas”, ao longo deste capítulo.

13 No início de 2020, dois anos depois da experimentação audiovisual envolvendo os depoimentos, em outra atividade oferecida na Ocupação Nove de Julho, encontrei algumas das crianças e adolescentes que participaram da proposta inicial e os convidei para novamente darem seus depoimentos. Este material foi agregado aos depoimentos iniciais, misturando 2018 a 2020 na edição. Curioso perceber que, para os jovens, o espaço de convivência e as atividades artístico-culturais continuam a ser o diferencial de se morar em uma moradia ocupacional.

14 Nessa etapa da pesquisa, durante dois dias, estive acompanhada pelo professor Dr. Frederico Guilherme Bandeira de Araújo, coordenador do grupo de pesquisa Modernidade e Cultura, do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (INPUR), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

15 Trata-se de um conceito trabalhado pelo grupo de pesquisa do professor-pesquisador visitante. Através de um convite feito por ele para um intercâmbio entre saberes e fazeres entre diferentes grupos de pesquisa de pós-graduação, abrimos diálogo entre diferentes metodologias de pesquisa que se fundamentam na cartografia. Desta forma, pudemos conhecer a metodologia de trabalho um do outro.

16 Guizado é trompetista e atualmente circula com seu novo trabalho, “O multiverso em Colapso”.

17 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qLr2jVEk73w>.

18 Luís Felipe é um garoto de 11 anos que já participa, desde 2014, de atividades envolvendo dança, teatro e cinema. Participou da proposta prática da pesquisa na Ocupação Hotel Cambridge e também na Escola Estadual Dra. Maria Augusta Saraiva.

19 Caosgrafia é um conceito desenvolvido pelo professor Frederico Araújo na UFRJ.

20 BEY, Hakim. **TAZ**: zona autônoma temporária. São Paulo: Baderna, 2001, p. 17.

21 Ibidem, p. 18.

22 Ibidem, p. 18.

23 SCHÈRER, 2009, p. 175.

24 DELEUZE, 1992, p. 69.

25 Como não tenho domínio de edição de vídeo, durante toda a pesquisa, convidei outro artista para nos auxiliar na edição do material final.

26 Referência ao termo TAZ, que só pode ser compreendido em ação. BEY, 2001.

27 Ibidem, p. 19.

28 Ibidem, p. 36.

29 Ibidem, p. 18.

30 Ibidem, p. 33.

31 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LgmZ35IcBDE&t=166s>

## DESVIO DE ROTA PARA MAPEAMENTO DE SI

“(não) existe amor em SP  
Um labirinto místico  
Onde os grafites gritam  
Não dá pra descrever  
Numa linda frase  
De um postal tão doce”<sup>1</sup>

Para falar de cidade é preciso viver a cidade. Esta pesquisa foi realizada nas brechas da rua e está atravessada por um corpo em processo de criação, profanando possibilidades autorais. Durante todo o processo desta pesquisa, ao mesmo tempo em que caminhava pelo centro de São Paulo com crianças e adolescentes, experimentava suas vias com o meu próprio corpo, mergulhada nas intensidades desse aqui e agora. Por tal, fez-se necessário um desvio de rota para mapeamentos de si, entendendo a autobiografia como um elemento importante na construção discursiva da pesquisa. Saliento, contudo, que “não há um sujeito por trás do ato criativo, existindo previamente ao processo. O sujeito está sempre à frente de si mesmo, no movimento de expressão”<sup>2</sup>.

Buscando desenhar diferentes linhas e traçar novos contornos pelo centro de São Paulo, pude experimentar outras poéticas do corpo que se abriam para as dramaturgias do espaço. Meu corpo queria brincar com essas possibilidades de composição estética, brindar a cidade como campo ampliado para as experimentações sensíveis. O que queria mesmo era misturar arte com vida, como quem mistura arroz com feijão.

Considerando que já faz bastante tempo que se conversa sobre a dimensão do vivido como possibilidade de intervenção estética, na estreita relação entre experiência cotidiana e fazer artístico, a intenção é que a arte coincida com o próprio modo de viver<sup>3</sup>. Mas, “onde encontrar em si mesmo os recursos para legitimar determinado modo de existência singular?”<sup>4</sup>.

Em 2016, quando vim morar na maior metrópole brasileira, me encantava a possibilidade de viver os lugares cantados nos versos de muitos compositores. Não fui embora com o circo quando criança, como tanto sonhei, mas, adulta, pude habitar o alto de um arranha-céu no centro de São Paulo, outro sonho daquela garota de Formiga. Por mais clichê que isso possa parecer, ainda hoje, “alguma coisa acontece no meu coração. Que só quando cruza a Ipiranga e a Avenida São João. É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi. Da dura poesia concreta de suas esquinas”<sup>5</sup>.

Tal qual uma cartógrafa inventando pegadas e conceitos, mergulhei na Avenida Nove de Julho como se ali ainda houvesse o Ribeirão Saracura, limpo e límpido. Da janela do apartamento que habitei, ouvi ecos de diferentes espécies, vindos de diferentes lugares em diferentes momentos do

dia e da noite: manifestações populares, comícios políticos, grandes shows musicais, batidas policiais, gritos de travestis. O ano foi de grandes golpes.

Na situação de imigrante, assim como tantos outros milhões de habitantes desta cidade, dividindo teto, comida e boletos bancários com artistas nordestinos, viemos em busca de outro sonho de infância comum entre nós: trabalhar como artistas neste país, mesmo diante da falência das políticas públicas culturais, mesmo diante de uma pandemia mundial que afetou, principalmente, a classe artística. Ao mesmo tempo em que me relacionava com dois músicos de uma banda de punk-rock<sup>6</sup> no cotidiano das relações domésticas, desenvolvia pesquisa de doutorado em meio a cursos regulares de dança<sup>7</sup>, oficinas de arte-educação<sup>8</sup>, performances artísticas, caminhadas no centro urbano e, já no final da pesquisa, isolada dentro de casa devido ao fenômeno “coronavírus” e gestando uma criança dentro de mim.

Nas ruas, na companhia de outros, procurei criar ficção com os sentidos, em “novas condições de possibilidades para a experiência de alteridade, outras vivências urbanas de alteridade, inventando novas situações e novos jogos para possibilitar outras experiências”<sup>9</sup>. A performance<sup>10</sup> se colocou como possibilidade de invenção de novos mundos. Utilizando-a como dispositivo de criação, caminhei com crianças e adolescentes em busca de situações para uma corporeidade dançante e também visitei praças e parques no centro da cidade para práticas em coreoturismo, bem como estive na companhia de uma vassoura criando fissuras no tecido urbano.

Praticar a criação artística no espaço público urbano nos coloca em contato com o desconhecido, humano e não humano, com as alteridades urbanas. Neste sentido, acredito que a “a arte revela um outro do mundo real, cria um mundo que lhe é próprio, é abertura para a fusão do socius”<sup>11</sup>. Além do mais, “sou a favor da arte da conversa entre a calçada e a bengala de metal do velho”<sup>12</sup>.

Não devemos nos esquecer, sobremaneira, que performar é um verbo que combina com brincar. Ambas ações estão relacionadas com a potência de criação. “A sugestão é que prossigamos esboçando possibilidades composicionais fugidias, pois, vivas”<sup>13</sup>. Afinal, “o que importa é ter coragem para se lançar no desconhecido, que é onde as pessoas tem mais medo de ir e rir”<sup>14</sup>. Arrisquemos, pois, a vida, apostando na própria vida.

<sup>1</sup> NÃO existe amor em SP. Compositor e intérprete: Criolo. *In: NÓ NA ORELHA*. São Paulo: 2011. CD. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0PfevkndCPU>. Acesso em 11 abr. 2021.

<sup>2</sup> MASSUMI, 2017, p. 177.

<sup>3</sup> FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

<sup>4</sup> LAPOUJADE, 2017, p. 24.

---

<sup>5</sup> SAMPA. Compositor e intérprete: Caetano Veloso. *In*: MUITO (DENTRO DA ESTRELA AZULADA). Rio de Janeiro: 1978. LP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4UeFwOEoobg>. Acesso em 11 abr. 2021.

<sup>6</sup> Para conhecer a banda, ver: <https://www.youtube.com/channel/UCN2mwre7KpnLiWhgWt171rA>. Acesso em 11 abr. 2021.

<sup>7</sup> Desde que me instalei como residente na Avenida Nove de Julho, conheci o Centro de Referência da Dança (CRD). Localizado nos baixos do Viaduto do Chá, no Vale do Anhangabaú, o equipamento funciona desde a década de 1940, tendo sido a sede da Escola Municipal de Bailado que, em 2011, passou a se chamar Escola de Dança de São Paulo. Com a transferência da Escola para a Praça das Artes, em 2012, o local se tornou foco de disputas de interesse. Fechado desde então, em 2014, na tentativa de mantê-lo um espaço destinado à cultura e, em especial, à dança, diversos artistas e produtores culturais realizaram uma espécie de “ocupação”, promovendo diversas atividades culturais no local. Como consequência, foi acordada a criação do CRD, em gestão compartilhada com a Secretaria Municipal de Cultura e uma entidade com atrelada à dança e às artes. Desde então, são oferecidas, gratuitamente, diversas atividades envolvendo pesquisa, formação e manutenção em dança, como aulas regulares, oficinas e residências, além de uma programação abarcando palestras, rodas de conversa e apresentações artísticas. Fonte: <https://www.crdsp.com.br/>. Acesso em 11 abr. 2021.

<sup>8</sup> Durante um período do doutorado, trabalhei como artista-educadora no Programa de Iniciação Artística Piá, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, na Zona Leste da cidade, no bairro Guaianazes. O Programa Piá é endereçado a crianças e adolescentes de 4 a 14 anos, oferecendo atividades gratuitas como oficinas de artes em equipamentos públicos culturais descentralizados. Desta forma, em alguns dias na semana, atravessava a cidade do centro ao extremo leste, o que também provocou outros desvios de rota, afinal, a cidade que passei a vislumbrar agora era outra. Por mais que, nesta pesquisa, o recorte oferecido para estudo e apreciação seja o centro urbano metropolitano, estar na zona leste me proporcionou desenvolver atividades envolvendo caminhadas pelo espaço público e criação de videomapeamento nas duas regiões da cidade, com crianças da mesma faixa etária e condições socioeconômicas parecidas. Em consequência disso, pude fazer aproximações e distanciamentos dos processos de apropriação da cidade por esses jovens. Para mais informações sobre o Programa de Iniciação Artística Piá, ver: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/dec/formacao/index.php?p=8465>. Acesso em 11 abr. 2021.

<sup>9</sup> BERENSTEIN, 2014, p. 236 e 237.

<sup>10</sup> AQUINO, Fernando; MEDEIROS, Maria Beatriz. **Corpos informáticos: performance, corpo e política**. Brasília: Editora do Programa de Pós Graduação em Artes da UnB, 2011. De acordo com os pesquisadores, a performance é uma manifestação artística que busca colocar o corpo em cena. “A performance não é dança, nem teatro, nem arte visual ou música. Ela é fruta que escorre pelas bordas dos lábios das gentes cansadas de hábitos, de bons hábitos, cansadas de códigos e de semiótica” (Ibidem, p. 191).

<sup>11</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>12</sup> OLDENBURG, C. Sou a favor de uma arte.... *In*: FERREIRA; COTRIM (org.), 2006, p. 67.

<sup>13</sup> AQUINO; MEDEIROS, 2011, p. 35.

<sup>14</sup> CORRÊA, Natasha de Albuquerque. **Arte contemporânea, fuleragem e iteração: tanto faz se é performance ou não**. 2018. Dissertação (Mestrado em Arte Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, DF, 2018, p. 125.

## Da Ladeira da Memória até o Vale do Anhangabaú

Abrindo Caminhos<sup>21</sup>

“Olha as pessoas descendo, descendo, descendo  
Descendo a Ladeira da Memória  
Até o Vale do Anhangabaú  
Quanta gente vagando pelas ruas sem profissão  
Namorando as vitrines da cidade  
Namorando, andando, andando, namorando”<sup>1</sup>

No subir e descer a Ladeira da Memória, tantas vezes me perguntei se a cidade tem memória. Quantas histórias somos capazes de ouvir da Ladeira da Memória? Considerada uma referência de entrada e saída da cidade, principalmente para os tropeiros que transportavam mercadorias, na maioria das vezes, com animais de carga, este local era onde costumavam fazer parada para encher seus recipientes de água e dar de beber aos animais, em uma bica no topo da Ladeira<sup>2</sup>.

Hoje, já não há mais bica, apenas um chafariz em uma espécie de lago artificial azulado, porém seco. Nos meus percursos cotidianos tive vontade de fazer escorrer por aquela escadaria, assim como as águas do rio, a memória do povo ou mesmo a sua urina. Como afetar o corpo, a cidade, em um devir-corpo da cidade, um devir-cidade do corpo? Não escorri, de fato, mas criei circunstâncias para outras corporeidades dançantes.

Em meados de 2017 fui presenteada com uma vassoura rústica, uma típica vassoura de bruxa. Quem me deu o presente disse querer se livrar do objeto, pois, acreditava que estava lhe dando mal agouro. Pedi-me, então, para inventar uma performance artística, cri-



Mesmo passado tanto tempo desde a primeira experiência com a vassoura, decidi revisitar a experimentação, mas, dessa vez, com outro propósito de criação. Agora, a vassoura seria o ponto de partida para uma nova performance. Em janeiro de 2020, mais uma vez, experimentava estar com a vassoura no centro de São Paulo. Convidei um artista para me acompanhar nesta nova experimentação, de forma sonora<sup>22</sup>. Cada um com sua vassoura, desenvolvemos nossas estratégias de ação para a performance: enquanto uma vassoura funcionava como um instrumento musical de corda, a vassoura, a outra funcionava como um elemento para se dançar junto. Um artista visual, o mesmo que colaborou com outros materiais desta pesquisa<sup>23</sup>, foi convidado para nos acompanhar nesta experimentação, editando o material da forma como quisesse.

Percebi que as práticas de cidade precisavam estar associadas às táticas de cidade para serem efetivadas. Na performance, a dança e a música serviram como dispositivos de criação, no relacionamento entre corpo e

ando outra relação com o objeto. Aceitei o desafio e, desta forma, parti com a vassoura para a sua nova morada. No caminho, porém, comecei a perceber algumas reverberações que aquele simples deslocamento provocava, o que acarretava, como consequência, diferentes códigos na cidade. Afinal, não é comum no nosso dia a dia encontrarmos pessoas caminhando nas ruas com suas vassouras.

Na Rua Xavier de Toledo, uma senhora me perguntou se estava fazendo algum tipo de promessa. Na Rua Sete de Abril, um homem engravatado disse saber o que aquela ação simbolizava: um protesto político. Segundo ele, a vassoura, em sua simbologia, serviria para varrer a corrupção no Brasil. Na Ladeira da Memória, um bêbado afirmou que o meu veículo era movido a álcool, esticando os braços e me entregando um copo de cachaça. Na esquina da Rua Álvares de Carvalho com a Avenida Nove de Julho, ao passar por mim, uma criança exclamou: “Olha, mamãe, uma bruxa!”.

Durante a caminhada, notei a variedade de encontros que foram proporcionados pela situação. Percebia que “um pequeno desvio da conduta social pragmática causava reboliços em massa e uma experiência de alteridade”<sup>3</sup>. A vassoura em si já era um acontecimento, gerando a sensação do absurdo, ao ser deslocada de seu lugar comum: o ordinário virara extraordinário.

No desejo de fazer da vida uma arte, dei-me conta de que não precisava criar uma

cidade. Afinal, “eis tudo o que é preciso para fazer arte: posturas, cores e cantos – sob a condição de que tudo isso se abra e se lance sobre um vetor louco, como uma vassoura de bruxa, uma linha de universo ou de desterritorialização”<sup>24</sup>.

Em uma manhã de céu azul, sexta-feira, partimos do meu apartamento na Rua São Domingos, centro da cidade, rumo à Escadaria da Memória, trajando roupas neutras, sem nenhum tipo de estampa. No caminho, por mais descontraídos que estivéssemos, a performance já estava instalada: duas pessoas com duas vassouras caminhando na rua é mesmo algo extraordinário. Muitos olhares curiosos se direcionavam para nós, alguns arriscavam palpites sobre o que se tratava. Mais uma vez, a vassoura estava associada a religião e magia. E por que não brincar com essa possibilidade ritualística?

Ao chegarmos na Escadaria, pela Rua Xavier de Toledo, iniciamos nossa experimentação, sem saber muito os rumos que a performance iria tomar. Por mais que tivéssemos clareza do que faríamos, não combinamos nada previamente entre nós: a ação não tinha um roteiro determinado e nem uma narrativa linear, pois estávamos apostando na improvisação como elemento fundamental para a criação. Para nosso ritual performático, elementos como sal grosso e incensos foram incorporados ao processo.

Pedi a um transeunte encostado no muro um isqueiro e acendi o primeiro incenso.

ação artística específica para utilizar a vassoura. Nada de representação ou interpretação de uma cena ou personagem, afinal, “nenhuma arte, nenhuma sensação, jamais foram representativas”<sup>4</sup>. Ademais, “a vida está à disposição para ser experimentada, não há mais o que representar, mas há o que compor”<sup>5</sup>. No descer e subir a Ladeira da Memória, acompanhada da vassoura, novas combinações para um corpopaisagem<sup>6</sup> emergiam.

“Sou a favor de uma arte que tome suas formas da linha da própria vida, que gire e se estenda e acumule e cuspa e goteje, e seja densa e tosca e franca e doce e estúpida como a própria vida”<sup>7</sup>. É nesse sentido que “a arte e as coisas banais se engolem, se lambuzam e se misturam; causam perplexidade e dúvidas, assim, potencializam-se mutuamente”<sup>8</sup>.

Para além da aproximação entre arte e vida, resolvi me lançar nas linhas de feitiçaria, tensionando as fronteiras entre arte e magia, aproximando os conceitos de curadoria e *curandeiria*, instabilizando os próprios termos e definições da arte. Importante destacar que a questão, aqui, não é da ordem da classificação, mas do desvio, para além das instituições de arte; o que queria era “trazer outra percepção da arte que transbordasse as definições, seus lugares de inserção, desmaterializasse o objeto de arte, desviasse o lugar da arte e gerasse reação em massa”<sup>9</sup>. Diante dessas fricções, o conceito de curadoria se colocou em contraposição ao conceito de *curandeiria*, fazendo a arte mais próxima da magia.

Algumas pessoas sacavam celulares dos bolsos e bolsas para filmar a performance, que de certa maneira, já borrava a previsibilidade cidadina. Porém, poucos ousavam fazer qualquer tipo de pergunta. Com sal grosso, desenhei um círculo ao nosso redor e, por um tempo, ali ficamos, respirando juntos, um de frente para o outro, construindo nossas poéticas do corpo.

A vassonora começou, então, a criar uma ambiência musical, um estímulo sonoro para o movimento. Devagar, fui descendo degrau a degrau da Escadaria da Memória, varrendo de forma rítmica as beiradas. Acendi o segundo incenso com a ajuda de outras pessoas que acompanhavam a performance. O seco chafariz foi palco para nossas experimentações. Tudo era elemento de composição para as poéticas do corpo, que se abriam para as dramaturgias do espaço. Ao chegar no obelisco central, a performance atingiu o seu ponto alto. Nesse momento, a ação concentrou maior público e foi contemplada pelos transeuntes de baixo para cima, como se estivéssemos mesmo em um palco convencional de teatro, uma vez que ocupávamos o alto da escadaria. Contudo, o processo dramaturgico se estendia para além da cena, escorrendo pelas escadas.

A arte aconteceu como mero prazer do jogo criativo, no aqui e agora da vida; nesse caso, nada era virtuoso. As escadas, as árvores, o chafariz, a sujeira da cidade: tudo serviu como discurso para a performance. Os bueiros sinalizavam a água que corria abaixo e que fazia lembrar o rio que já existiu. Nesse ritual

Assim, de forma ritualística, decidi realizar uma quarentena, propondo-me, durante 40 dias e 40 noites me relacionar com a vassoura em todos os meus percursos. A vassoura apresentava algumas possíveis relações de composição com a cidade, nessa performance que “gerava faísca, que gerava perplexo e atravessava nossas zonas de sensações”<sup>10</sup>. Porém, não estava claro para mim o que suscitaria esse feito. Interessava-me, sobretudo, criar diferentes linhas e desenhos na cidade: uma “improvisação em ato”<sup>11</sup>.

Nessa interação, “não foi mais possível delimitar o que fazia parte do campo artístico e o que era simplesmente vida cotidiana”<sup>12</sup>, o que gerou interrogações nos transeuntes. Mas, afinal, isto é arte? Importante lembrar que “não costumamos responder tais perguntas aos transeuntes perplexos que acreditam, ou não, que nossas ações sejam arte. Deixamo-los soltos nas indefinições de seus sentidos”<sup>13</sup>.

De fato, “na rua, a performance possui potência de surpresa. Ela desloca o espaço e pode modificar o tempo do errante. Ela encontra aquele que não ousa entrar em instituições de arte por não se sentir convidado”<sup>14</sup>. Nessa perspectiva, “o sentido da arte é o que deveria estar disponível, e o sentido da arte está disponível nela mesma, e não no dizer”<sup>15</sup>. Afinal, a arte não se discute; a arte se realiza. Devemos considerar que quando respondemos indagações dizendo que determinada ação se trata de arte, retiramos dela a força do estranhamento, justificando a ação e a classifican-

da performance, quis escutar o rio, fazer uma prece, conectar o que está embaixo com o que está em cima, aproximar a arte da magia.

Na videoperformance criada, em determinado momento percebemos ao fundo uma pichação no muro com os seguintes dizeres: o Nordeste resiste. Observo, então, como aqui, no centro de São Paulo, o Nordeste pulsa de diversas maneiras. Tanto nas moradias ocupacionais em que realizei a pesquisa, como na minha casa, com meus companheiros, e até mesmo no bar onde costumo almoçar nas sextas-feiras me vejo rodeada de nordestinos em São Paulo. Pergunto: quantos nordestinos compõem as paisagens desta cidade?

No movimento de improvisação próprio da performance, me dei conta de que também sou imigrante nesta cidade, assim como o meu companheiro nessa intervenção artística. Ele e eu, ali, com nossas vassouras compúnhamos trajetos da Escadaria da Memória até o Vale do Anhangabaú, cada qual à sua maneira, com nossas memórias e nossos ritos de passagem, no aqui e agora da vida. Ele, nordestino. Eu, mineira. Pergunto: quantos imigrantes abraçam essa cidade?

Acariciamos o chão no sol a pino; ao longe, o relógio marcava doze horas. Penso que “a arte só pode viver criando novos afetos e novos perceptos como desvios, retornos, linhas de partilha, mudanças de níveis e de escalas...”<sup>25</sup>. Após a performance, nada além de sal sobrou dessa improvisação em ato na cidade. Aos poucos, tudo se misturou ao asfal-

do no campo da arte. Como consequência, “essa tendência anestesia as tensões de quebra do status quo, perde espanto, como também gera distanciamento com a vida”<sup>16</sup>.

Na brincadeira de composição e aproximação da vassoura com a bruxaria, a ideia da performance foi fazer feitiçaria por meio da criação de outros códigos na cidade, deixando, assim, “passar fluxos, sob códigos sociais que os querem canalizar, barrar”<sup>17</sup>. Contudo, nessa experimentação, o registro não foi realizado por meio da videocartografia, pois não queria nenhum dispositivo que justificasse a presença da vassoura em si. Filmar minha relação com a vassoura na cidade poderia, por exemplo, espetacularizar a própria ação do caminhar, além de interferir na minha relação com o outro. Afinal, as pessoas se relacionam de forma diferente umas com as outras quando são mediadas por uma câmera filmadora. Dessa forma, o registro se deu por meio de fotografias, feitas em diferentes horários e lugares por onde passei.

Passados 2 anos da experiência com a vassoura, resolvi revisitar a vivência a partir de uma performance ritualística no Vale do Anhangabaú. Na ocasião, convidei outro artista e sua vassoura para comporem comigo<sup>18</sup>. Buscando conectar as experimentações da pesquisa em poéticas visuais, a videoperformance funcionou como um desdobramento da performance, gerando outro material a partir da experiência estética, a qual intitulei “Abrindo caminhos”. Porém, não se tratava de

to quente.

um registro da performance, mas uma dobra de criação a partir da experimentação estética<sup>19</sup>. Além do mais “tanto faz se é performance ou não”<sup>20</sup>, o que importa é o riso e o risco de abrir brechas para o inesperado que a cidade comporta, transformando suas previsibilidades em possibilidades de composição.

- 1 LADEIRA da Memória. Compositor e intérprete: Rumo. *In*: DILETANTISMO. São Paulo: 1983. LP. Lado B, faixa 04. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=H20t4nn\\_t54](https://www.youtube.com/watch?v=H20t4nn_t54). Acesso em 11 abr. 2021.
- 2 Cf. LADEIRA da Memória. *In*: **Wikipedia**. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Largo\\_da\\_Mem%C3%B3ria](https://pt.wikipedia.org/wiki/Largo_da_Mem%C3%B3ria). Acesso em 11 abr. 2021.
- 3 CORRÊA, 2018, p. 38.
- 4 DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 248.
- 5 CORRÊA, 2018, p. 40.
- 6 Termo desenvolvido por mim em pesquisa de mestrado. Ver: LOUZADA, 2011.
- 7 OLDENBURG, C. Sou a favor de uma arte... *In*: FERREIRA; COTRIM (org.), 2006, p. 67.
- 8 CORRÊA, 2018, p. 103.
- 9 *Ibidem*, p. 38.
- 10 *Ibidem*, p.45.
- 11 GIL, 2004, p. 11.
- 12 CORRÊA, 2018, p. 93.
- 13 *Ibidem*, p. 94.
- 14 AQUINO; MEDEIROS, 2011, p. 47.
- 15 *Ibidem*, p. 21.
- 16 CORRÊA, 2018, p. 95.
- 17 DELEUZE, 1992, p. 30.
- 18 Performance realizada em parceria com o músico João Sobral, que tem uma vassoura sonora como instrumento musical, a qual ele nomeia “vassonora”.
- 19 AQUINO; MEDEIROS, 2011. Importante considerar que vídeos não podem ser lidos como performances, por mais fortes e envolventes que sejam. “Serão arte, certamente, mas serão recortes de ações retiradas de seus contextos, arrancadas de seus sons e cheiros, serão fragmentos de instantes desterritorializados”. (*Ibidem*, p. 44).
- 20 CORRÊA, 2018. Esse termo é utilizado pela autora com o intuito de desestabilizar as certezas sobre a arte e navegar em um trajeto de paradoxos de uma arte que se quer afirmar ambígua por natureza.
- 21 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W3ywqnWGVcw>.
- 22 Conheci o artista durante a primeira experimentação com a vassoura. Na ocasião, estava passeando com a minha vassoura na Avenida Paulista e avistei João tocando o seu instrumento, o que trouxe uma aproximação e interesse em realizarmos algo em parceria para apresentar nas ruas. Assim, a vassoura ganhou outro sentido.
- 23 Trata-se do artista visual Luís Só, que também colaborou na edição de outras videocartografias no decorrer da tese.
- 24 DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 238-239.
- 25 *Ibidem*, p. 248.

## Do Viaduto do Chá até a Praça da República

Coreoturismo<sup>6</sup>

“São oito milhões de habitantes, aglomerada solidão  
Por mil chaminés e carros, caseados à prestação  
Porém com todo defeito, te carrego no meu peito  
São, São Paulo quanta dor  
São, São Paulo meu amor.”<sup>1</sup>

Do alto do Viaduto do Chá não se avista mais o rio que outrora corria abaixo. O que vemos, no entanto, é uma extensa área de concreto, o Vale do Anhangabaú, que hoje acolhe poucas árvores e um posto policial. De cima, o Viaduto liga o centro velho ao centro novo de São Paulo. De um lado a outro, o trânsito é intenso. Centenas de pessoas atravessam o Viaduto ao longo do dia. Em câmera lenta, começo a travessia, pé ante pé, em direção à Praça do Patriarca. O percurso dura aproximadamente 40 minutos. Pergunto: qual é a via de apreensão do mundo que nos permite captar os sinais de sua intensidade e que provocam efeitos em nosso próprio corpo?

Sob o sol quente de uma quinta-feira à tarde, experimento andar o mais devagar possível, tentando captar a cidade em outro tempo. Busco, assim, criar uma fenda que provoque outra maneira de perceber a cidade. No trajeto, tenho tempo para pensar na minha própria ansiedade em relação ao tempo do mundo. Minha respiração, paulatinamente, fica mais lenta e profunda.

Acompanham-me dois artistas. Na ocasião, aquela era a primeira de uma série de experimentações, às quais demos o nome de coreoturismo<sup>2</sup>. Este conceito operacional, cri-



“O Vale é um canto ou um grito”<sup>7</sup>. Em câmera lenta, é possível observar outras sonoridades da cidade que o ruído estridente do cotidiano deixa passar despercebido. Quantos sons diferentes é possível escutar de um ponto a outro do Viaduto do Chá? Ruído de motores, buzinas, fragmentos de uma conversa entre dois passantes que caminham lado a lado, gritos de um homem pregando a Bíblia, o chamado de uma mulher que se diz cartomante, vendedores de picolé e de capas de chuva. Conseguimos escutar o canto dos passarinhos diante de tudo o que está ao redor do Vale do Anhangabaú?

Desacelerar faz re-ver o que fazemos hoje das ruas: miradas rápidas, espremidas entre urgências e medos. Será que todo passante reconhece o rio que o asfalto cobre? Grandes arquiteturas encobrem pequenas paisagens. O Teatro Municipal é cartão postal para quem passa, mas não os moradores de rua que dormem em suas escadas. Desacelerar faz rever as entre-vistas. Afinal, “tudo é imagem. A matéria, o corpo, o cérebro, tudo é fei-

ado de forma coletiva, ampliou a minha percepção em relação à permanência do corpo no espaço público urbano. Afinal, nosso contato com as vias públicas se dá muito mais pelo movimento de ir e vir do que pelo estar lá. No entanto, penso que o turismo pode ser uma atividade que permite essa via de permanência na cidade, ainda que restrita. Entendendo a dança como um modo de existir, coreoturistar foi mais uma maneira de inventar novas coreografias da cidade em ato nesses passeios pelos cartões postais da cidade. É da experimentação que surge a conceituação, e não o contrário.

Aquela caminhada em câmera lenta destacava o meu corpo em meio à multidão. Alguns paravam para acompanhar um pouco o percurso, outros procuravam respostas para aquele comportamento. Seria um protesto? Seria uma promessa? Um homem me perguntou se estava passando bem, outro se aquilo era um treinamento zen. Não respondi. Segui em silêncio durante todo o percurso, no começo mais concentrada em uma espécie de estado meditativo.

Após esta experimentação, juntamente com os coreoturistas parceiros, decidimos descer as escadas rumo ao Vale do Anhangabaú para novamente realizamos esse exercício de desaceleração do tempo como potencializador do estar na cidade. Contudo, desta vez, era eu quem os observava. Então, durante 40 minutos acompanhei os movimentos dos coreoturistas, ora sentada nos bancos do Vale,

to de imagens”<sup>8</sup>. Olho para um lado e também olho para o outro lado; o que vejo e o que me olha provoca afecções em meu corpo. “A imagem se define como matéria e movimento”<sup>9</sup>. “A cidade me acompanha aonde quer que eu vá”<sup>10</sup>.

“O corpo é o olho do furacão, a fonte das coordenadas, o lugar constante das acen-tuações em todo o curso da experiência”<sup>11</sup>. Procu-ro, então, por outras poéticas do corpo, que permitam a instauração de novas conexões com o mundo ou a criação de novas sig-nificações, acreditando ser necessário intensi-ficar a experiência que é estar fora de casa. Além do mais, “temos que conseguir nos ex-tirpar do fundo ancestral dos hábitos que cons-traímos – que carrega todo o peso do passado”<sup>12</sup>.

Devemos levar em consideração que é apenas neste mundo que podemos nos deslo-car, produzir ações e conexões. Desta forma, “é preciso desfazer a trama desses hábitos só-lidos para introduzir na criação novas conexões, costurar novas peças que vão estendê-la e que trazem novas ramificações”<sup>13</sup>. O centro de São Paulo carrega uma imensidão de so-nhos e pontos de vista. Mas, como seria a ex-periência apreendida do ponto de vista do acontecimento? Seria como se “um sonho se revirasse no estômago da máquina”<sup>14</sup>.

Diante dessa constatação, lembro-me de um poema de Roberto Piva que me faz re-cordar da “Praça da República dos meus so-nhos, onde tudo se faz febre e pombas crucifi-

ora com a câmera de vídeo em mãos, no movimento de videocartografia de minha pesquisa acadêmica.

Para cada um de nós, a experimentação reverberou de forma diferente, porém, naquele dia, despedimo-nos sem muito diálogo. No caminho para casa encontrei um homem, morador de rua, com quem encontro com certa frequência e que me chama muito a atenção pelo fato de caminhar de forma extremamente lenta. Cumprimentei-o. Muitas vezes tive vontade de acompanhar os seus percursos pela cidade. De alguma forma, naquele momento, me senti conectada com ele.

Nossas experimentações coreoturísticas percorreram outras vias de acesso no centro urbano, cada vez com uma proposta diferente. Nessa dinâmica, elaborava a experimentação para os artistas, visto que fui convidada por eles para esta função. Como forma de agregar as experimentações a minha pesquisa acadêmica, os coreoturismos realizados foram videocartografados e, mais uma vez, o conceito de videocartografia se misturou a outro conceito: o coreoturismo.

Inspirada na obra *Caminhando* (1963), de Lygia Clark<sup>3</sup>, propus o segundo movimento coreoturístico. Dessa vez, o lugar a ser experimentado era a Praça da República. Em *Caminhando* é dado ao público papel, cola e tesoura para uma experiência tátil com a fita de Moebius<sup>4</sup>, uma figura que não tem nem dentro e nem fora, nem frente e nem verso, nem começo e nem fim. Em nossa experimentação,

cadadas”<sup>15</sup>. Pela manhã, a Praça parece não ser a mesma da noite. Aos sábados, barracas vazias da feira de amanhã embaralham a vista de quem passa. Percebo que as pessoas têm pressa nesse ir e vir e quase nunca param para, de fato, olhar. Ninguém percebe que “os coqueiros se fixam onde o vento desarruma os cabelos”<sup>16</sup>. Porém, o acontecimento acontece independentemente da percepção do outro. “Praça da República dos meus sonhos, última sabedoria debruçada numa porta santa”<sup>17</sup>. Olho para cima. Quero que a minha vista alcance esses “Deuses empalados na ponta dos arranha céus”<sup>18</sup>.

Alegria de paulista é viaduto fechado para o tráfego de automóveis em pleno domingo. Minhocão dos prazeres, dos passeios de bicicleta, dos namorados, das caminhadas com os cachorrinhos nas suas coleiras. Dessa vez, o coreotursimo se propõe, de fato, a ação de dançar, corpo a corpo, em uma improvisação no meio da rua, em cima do elevado.

Mas a cidade pede zelo, pede cautela, e as desigualdades sociais gritam violência. Na videocartografia criada, uma trilha sonora parece calcular o perigo à espreita. A cidade é cinema a céu aberto e os celulares nas mãos brilham desejos de furto. Nessa experimentação, de fato, fomos tomados de assalto. Contudo, é preciso seguir em frente, afinal, “agimos quando temos confiança nos nossos motivos”<sup>19</sup>. Dessa forma, o encontro dos corpos faz rodopiar sensações. “Tem uma força na terra que me devolve ao ar”<sup>20</sup>.

nossos pés foram ferramentas para o exercício da imaginação, na abertura de uma outra maneira de caminhar e, conseqüentemente, de dançar com o espaço, em um processo contínuo de composição.

Assim, no final de uma tarde ensolarada de sábado, cada um desenhou com o seu próprio corpo uma fita de Moebius na Praça, experimentando criar outros modos de desfrutar a permanência. Acompanhei esse movimento com a câmera filmadora do celular. Constatei que caminhar dessa forma era quase imperceptível aos olhos dos transeuntes diante das urgências do dia a dia; eles quase não percebiam aquela diferenciação de movimentação dos corpos.

Todavia, percebi que quem reparava eram aqueles que permaneciam longos períodos na Praça, como os feirantes e os moradores de rua. Um morador de rua acompanhou toda a experimentação, trocando olhares conosco. Ao final do processo, apertou a minha mão e disse ter gostado muito do “espetáculo de teatro”.

Naquele dia, ao final da experimentação, fomos tomados por um som de tambores vindo do outro lado da Praça. Ao nos aproximarmos, percebemos se tratar de uma festa de imigrantes e, em pouco tempo, misturávamos àquele acontecimento. Nesse sentido, o coreoturismo, além de compor com as paisagens urbanas, agenciou o encontro com o outro, o estrangeiro, sem que esperássemos por isso.

Mais uma vez, dando prosseguimento aos nossos percursos pelo centro de São Paulo, experimentamos em certa manhã de domingo coreoturistar pelo Minhocão. Através da técnica de dança contato-improvisação, propus a Antônio e Cecília que experimentassem seus corpos por meio do contato com o corpo do outro e deixassem que a dança fluísse a partir daí. No caminho, fomos tomados de assalto: enquanto nos filmávamos nessa experimentação, um ciclista furtou um dos nossos aparelhos celulares. Susto. Experimentar as ruas de uma grande cidade tem seus riscos. Resta-nos escolhermos se ficaremos paralisados ou não diante desse estado de violência urbana que nos arrebatou.

Arrisco. Sigo em frente acreditando que ocupar as ruas é um meio de manter a sua própria segurança. Afinal, a rua é esse lugar de encontro onde o corpo se faz político e reivindica uma tomada de posição no tecido das relações sociais<sup>5</sup>.

1 SÃO, São Paulo. Compositor e intérprete: Tom Zé. In: GRANDE LIQUIDAÇÃO. São Paulo: 1968. LP. Lado A, faixa 01. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T5GgLIHzIgw>. Acesso em 11 abr. 2021.

2 No início de 2018 fui convidada pelos artistas visuais Marco Antônio Motta e Olívia Ardui para desenvolver o conceito de coreoturismo. Segundo os artistas, que se consideravam amadores na arte da dança, a ideia era fazer uma espécie de turismo pelo mundo da dança, conhecendo diferentes estilos e modalidades por meio de aulas experimentais oferecidas por coreógrafos em variados estúdios e centros culturais. O coreoturismo seria, então, uma espécie de turismo na própria linguagem artística. Embarquei na proposta desde que fosse criadora também, associando tal conceito às experimentações públicas urbanas. Juntos, fomos nos apropriando do conceito, expandindo-o a cada encontro. A intenção dos artistas era produzir um material escrito sobre as experimentações. Minha intenção era continuar mapeando o centro urbano metropolitano com proposições estéticas envolvendo o corpo e a dança.

3 Nos anos 1960/70, os artistas brasileiros já problematizavam a arte para além do campo restrito da arte, através de práticas coletivas na vida cotidiana. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/lygia-clark>. Acesso em 17 jan. 2020.

4 A fita de Moebius consiste em uma superfície topológica na qual o extremo de um dos lados continua no avesso do outro, o que os torna indiscerníveis e, a superfície, uniface. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Fita\\_de\\_M%C3%B6bius](https://pt.wikipedia.org/wiki/Fita_de_M%C3%B6bius). Acesso em 17 jan. 2020.

5 Passado um ano deste processo de escrita, retomo o texto para finalizar a pesquisa acadêmica. Neste momento estamos vivendo um longo período de isolamento social e nos mantemos, tanto quanto possível, afastados das vias públicas urbanas. Ler esse material me fez refletir sobre o deslocamento do próprio medo que agora passa a ser de um vírus. As nossas experimentações urbanas atualmente estão se resumindo em rápidas saídas ao supermercado.

6 Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Xk3rjvy8\\_sA&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=Xk3rjvy8_sA&feature=youtu.be).

7 Trechos de poema do artista Luís Só para a composição de videocartografia. Durante todo o processo da pesquisa, como não tinha domínio de edição, contei com a participação do artista, que a cada nova videocartografia inseria novas poéticas autorais ou autobiográficas.

8 LAPOUJADE, David. **William James, a construção da experiência**. São Paulo: n-1 edições, 2017b, p. 29.

9 Ibidem, p. 30.

10 Trechos de poema do artista Luís Só para a composição de videocartografia.

11 LAPOUJADE, 2017b, p. 42.

12 Ibidem, p. 62.

13 Ibidem, p. 62.

14 Trechos de poema do artista Luís Só para a composição de videocartografia.

15 PIVA, Roberto; LEE, Wesley Duke. **Paranóia**. São Paulo: Massao Ohno, 1963, p. 18.

16 Ibidem, p. 18.

17 Ibidem, p. 18.

18 Trechos de poema do artista Luís Só para a composição de videocartografia.

19 LAPOUJADE, 2017b, p. 86.

20 Ibidem.

## Rua São Domingos

“Olho pela janela um novo par de tênis enrolado no fio  
Cai do céu, o fim é iminente e eu quero seguir”<sup>1</sup>

Na esquina da Rua São Domingos com a Rua Conselheiro Ramalho avisto diferentes pares de calçados pendurados em um fio de alta tensão, o que me intriga e me faz recordar já ter visto esta imagem em outras cidades. Crio, então, pequenas ficções para explicar o fenômeno, para além de qualquer constatação ou pesquisas de internet sobre o “mistério dos tênis voadores”<sup>2</sup>. Em alguns casos, os tênis pendurados em fios elétricos podem significar algo fora da lei<sup>3</sup>.

No sentido oposto, na esquina da Rua Major Diogo está localizada a Escola Estadual Dra. Maria Augusta Saraiva onde, um ano antes de me mudar para este endereço, realizei proposta prática de pesquisa. Na ocasião, propus o desenvolvimento de oficinas de dança combinadas a caminhadas no espaço público urbano, que seriam realizadas em uma turma determinada do ensino fundamental, sugerida pela própria equipe da escola.

Coincidência ou não, estar novamente em contato com aquela escola, ainda que apenas de forma visual, despertava-me outras percepções, diferentes daquelas vividas anteriormente, na ocasião de minha pesquisa<sup>4</sup>. Parece que agora, diante de um cenário político brasileiro que considera o ensino à distância e escolas sem partido como pontos altos da edu-

## A cidade é uma escola<sup>25</sup>



Mesmo com os muros altos e o portão trancado, uma brecha no portão de acesso da escola recorta um pedaço da Rua São Domingos. Em frente, um posto de gasolina colore a paisagem de publicidade verde e amarela. Um semáforo na esquina com a Rua Major Diogo cria ritmo nesta composição, que varia entre o acelerar e o frear dos automóveis. Do lado de fora a rua é inquietude, conversa entre pedestres, buzinas de automóveis, ruídos de motores, sirenes de polícia, comércio ambulante, cachorros passeando de coleira.

Os muros amarelos, um pouco descascados e desgastados, escondem o lado de dentro, que está trancado com cadeado em um portão que deixa escapar apenas um pedaço de cidade involuntariamente, saciando a curiosidade dos olhares sedentos pela rua. Mesmo sem nenhum letreiro ou placa iluminada, quem passa pelo lado de lá não demora muito a perceber que aquela arquitetura se trata de uma escola. Ao passar pela entrada, conseguimos escutar o ruído do ginásio, do refeitório e das salas de aula. De segunda a sexta,

cação, a problematização em torno da escola toma outro sentido.

Contudo, é a escola que possibilita que os “jovens entrem em outro mundo no qual podem deixar de ser ‘filho’ ou ‘filha’ e se tornarem um aluno, como qualquer outro”<sup>5</sup>, experimentando se relacionarem uns com os outros. Nesse sentido, “um mundo se constrói através das relações e aí se encontra a política”<sup>6</sup>.

É também a escola que assentirá momentos de suspensão de um tempo produtivo em prol de um tempo indefinido. Considera-se que “o tempo fora – em casa, no mercado de trabalho – foi e é muitas vezes e de diferentes maneiras, ‘ocupado’. Nós não tiramos tempo livre para sugerir uma espécie de relaxamento, na maneira em que frequentemente ele é entendido hoje”<sup>7</sup>. Sendo assim, é na escola que se “cria tempo livre para todos, independentemente de origem ou antecedentes”<sup>8</sup>. Porém, em uma sociedade que tem como jargão a expressão de que tempo é dinheiro, parece não ser mais permitido desfrutar de tempo livre.

Conheci a Escola Estadual Dra. Maria Augusta Saraiva por meio de um mapeamento disponibilizado no site da Secretaria de Educação de São Paulo<sup>9</sup>. A localização da escola me pareceu ser adequada para a realização de minha pesquisa, visto estar a poucos metros das Ocupações Hotel Cambridge e Nove de Julho, lugares onde a pesquisa já estava em andamento. Do Viaduto do Chá até o Parque do Bixiga<sup>10</sup>, meu interesse principal estava em

das 11:00 às 12:00 horas e das 17:00 às 18:00 horas, aproximadamente, um carrinho de pipoca e outro de doces estacionam na esquina; consegue-se sentir o aroma de pipoca estourando na panela por todo o quarteirão.

Do lado de dentro, cada espaço carrega a sua função: sala de aula, sala dos professores, secretaria, diretoria, refeitório, ginásio, banheiro de meninos e de meninas. Bem como cada pessoa ali presente também carrega uma função definida: professor, diretor, secretário, aluno, funcionário da limpeza. Parece que nada e nem ninguém pode sair do lugar, deslocar-se de sua função. Coloca-se, assim, “as crianças na forma da infância para que elas possam realizar o modelo do ser adulto, através de um processo de crescimento balizado pelos processos educativos”<sup>26</sup>.

Salas abarrotadas de cadeiras enfileiradas insistem em barrar o movimento dos corpos. Pergunto: como o corpo é pensado na educação? Ou ainda: como criar uma fenda para as corporeidades dançantes, aquilo que escapa ao controle de nossos corpos? Na sala de aula, proponho pensar o corpo a partir das conexões entre dança e cinema.

Para iniciar esse processo, a escola foi pensada em sua arquitetura, onde investigamos os espaços da dança e do cinema, em diferentes possibilidades de canto ou quadro. Entre dinâmicas de dança e criação de imagens, em pequenos grupos, compusemos pequenas coreografias para serem filmadas nos mais variados espaços da escola. A videocar-

criar diferentes videcartografias que poetizassem o corpo em relação à cidade que habita e por quem é habitado, em dramaturgias que se abrissem para o espaço.

Agendei uma reunião com o coordenador da escola que, logo de entrada, apontou diversos empecilhos para a realização da pesquisa. Ao final da conversa, porém, perguntou-me se topava desenvolver o projeto naquela escola, mesmo com todos os entraves, ao que, prontamente, aceitei. Desde o primeiro momento foi um desafio estar na escola. Em parceria com o professor de artes<sup>11</sup> realizei as oficinas de dança no horário de sua aula, semanalmente, durante o primeiro semestre de 2017. Contudo, ao contrário da experiência que tivera nas moradias ocupacionais, onde, pouco a pouco, fui me aproximando dos jovens em uma descoberta e apropriação mútua do conceito operacional, aqui, as oficinas tinham tempo definido e estavam integradas a uma disciplina específica, seguindo um cronograma e se impondo aos alunos como demanda obrigatória. As oficinas de dança nas ocupações tinham duração de 2 horas e, na escola, eram apenas 50 minutos.

Nesse processo, muitas vezes, as oficinas foram confundidas com as disciplinas escolares, assim como também ocupei a função de professora, o que dificultou a construção de uma relação horizontal com os jovens. Penso que “ser o que se é tornou-se muito difícil para a criança quando, à sua volta, os adultos não passam de pessoas que ocupam determi-

tografia foi a forma de mapeamento desta investigação, em um cinema estendido no corpo. A videcartografia começa de forma cronológica, no primeiro dia de experimentação com os alunos da Escola Estadual Dra. Maria Augusta Saraiva. A entrada da escola serviu como locação para filmagem das coreografias criadas nas oficinas de dança.

Logo no início, vemos a rua pela brecha do portão de acesso. Do lado de dentro, um jovem atravessa a câmera seguido por outro e outro. Todos se organizam em duplas, cada uma em frente a um canteiro de folhagens. Um a um, os rostos vão revelando sorrisos tímidos e pequenas danças, elaboradas para serem executadas naquele quadro. Porém, a presença da câmera filmadora inibe os corpos, contraindo o movimento; muitas vezes, percebemos os olhos das crianças mirarem o chão.

A arquitetura da escola, um antigo casarão amarelo, aparece na sequência, filmada de baixo para cima e em movimento circular, como se estivesse dançando em espiral. Está azul o céu de São Paulo e duas árvores localizadas na lateral da escadaria de entrada parecem também executar um pequeno *duo* de dança. Na sequência, a dança aparece na coreografia de duas garotas que finalizam o movimento com uma pose de braços que imita a gestualidade de comemoração de um gol de um jogador de futebol. A câmera, então, volta para o pedaço de cidade que a brecha insiste em deixar escapar. A sequência de movimen-

nada função”<sup>12</sup>.

Nas primeiras oficinas, quase não conseguimos dialogar, pois, ora a desordem provocada pelos alunos era intensa, ora a hierarquia inscrita em seus corpos os silenciava. Pergunto: estaria o corpo controlado para aprender? Nas atividades, em muitos momentos, fui interrompida pelo próprio professor de artes, que ameaçava expulsar aqueles que não se comportassem. E se fosse professora dessa turma, como teria sido essa experiência?

É preciso considerar que na escola, o caos, de onde emergem os aprendizados, têm menos linhas de intensidade: as linhas duras são dominantes nos corpos das crianças, as linhas flexíveis são tênues, e as de fuga raramente emergem e, quando o fazem, deslocam quase nada dos corpos que constituem a escola para a deriva. Parece mesmo que os mecanismos autoritários da disciplina estão inscritos na atitude corporal dos jovens, em um processo de pedagogização dos corpos. Como consequência, pouco podemos dizer do movimento se pouco nos movemos.

O que se percebe é que “a educação tem sempre se valido dos mecanismos de controle”<sup>13</sup>, no disciplinamento de corpos que lidam mais com proibição do que com permissão. “O foco de todos na direção do estrado em que o porta-voz exige silêncio e imobilidade reproduz, na pedagogia, o mesmo do tribunal com relação ao juiz, do teatro com relação ao palco... da multiplicidade com relação ao um”<sup>14</sup>. Além do mais, fomos ensinados a

tos de todo o grupo é marcada por giros e gestos codificados, apreendidos através de cliques ou programas de televisão.

Através da videocartografia, antes de seguirmos para a próxima cena, mais uma vez, somos apresentados à Escola. Outra tomada revela outro dia de experimentação. Dessa vez, somos levados ao muro lateral da escola, localizado no sentido oposto ao portão de acesso, na Rua Major Diogo. Recém pintado, serviu-nos para experimentações envolvendo mãos e sombras. Em duplas, os jovens elaboraram cenas a partir da relação entre suas sombras. Assim, um pássaro virou um cachorro nas mãos de um garoto que interagiu com a criatura inventada por uma garota.

O silêncio da experimentação revelou a entrega dos corpos. Na videocartografia, foram feitas poucas alterações sonoras. Logo no início dessa tomada escutamos uma criança repetir que não sabia criar nada com as sombras, mas, em seguida, ela entra na brincadeira. No momento da ação, já não se escuta mais nenhum diálogo verbal entre eles. Compartilhei silêncios raras vezes nas oficinas com as crianças e os adolescentes na escola. Na maioria das vezes, ao contrário, era exigido dos jovens um silêncio que quase nunca acontecia.

Um grupo de garotas escolheu uma escada que dá acesso a uma espécie de sótão para filmarem. Enquanto experimentavam seus corpos no espaço, me contavam que naquela sala dormia o espírito de Dona Maria Augusta Saraiva, que vagava por toda a escola

oprimir e sermos oprimidos, mais do que a compor e sermos compositores.

Um exemplo disso aconteceu certo dia, na ausência do professor da turma, quando, ao notar a desordem na sala de aula, uma aluna voluntariamente pegou um papel e começou a anotar os nomes daqueles que, de acordo com ela, estariam agindo de forma inapropriada. Quando percebi, perguntei-lhe o que faria com aquele documento, e ela me respondeu que o entregaria ao professor da turma, para que tomasse as devidas providências. Fico pensando que “a resposta da criança é calcada na demanda e na expectativa do adulto: ela só existe se corresponder ao que se deseja que ela seja e a maneira como ela é percebida”<sup>15</sup>.

Resolvi conversar com os alunos sobre a situação apresentada, questionando-lhes o lugar da denúncia, seguida de punição, como promotoras da ordem. Porém, na semana seguinte ao ocorrido, o coordenador da escola chamou minha atenção: uma das alunas havia se recusado a anotar os nomes dos desobedientes quando solicitada, alegando que não queria mais denunciar os seus colegas. Na conversa, o coordenador disse entender o sentido da discussão promovida, porém, solicitou-me que não mais problematizasse assuntos que poderiam gerar qualquer tipo de desentendimento entre os outros professores. Entendi, naquele momento, que os sistemas de valores que predominam na escola garantem que ela também não escape da censura, fornecendo “sintaxe às crianças assim como se dá

durante a madrugada como um fantasma. Em outro momento, a sala dos professores serviu como locação. Um grupo de garotos escolheu este lugar justamente porque acreditavam que não conseguiríamos filmar ali. Percebi nessa escolha uma tentativa de boicote às suas participações na experimentação.

Contudo, de forma rápida, segui à risca o roteiro criado por eles, filmando a placa da sala de professores e a maçaneta da porta antes de abrir. Na sala, cinco garotos, sentados em cadeiras de rodinhas ao redor de uma grande mesa, giravam para um lado e para outro com sorrisos tímidos. Perguntei-lhes sobre suas ações na cena, ao que um deles me respondeu que era apenas girar na cadeira e nada mais. Naquele momento, a aventura do supostamente proibido, a entrada na sala dos professores, já era a experimentação em si.

Na videocartografia a rua nos é apresentada de forma tímida, já na metade do filme, pois tivemos apenas uma possibilidade de acesso a ela. Nesse trajeto, aos poucos fui percebendo a educação em “um ‘caminhar junto’ com as crianças”<sup>27</sup>, o que nos desvinculava de um modo pedagógico estabelecido. Neste sentido, “não se trataria então de educar a infância, mas de com ela produzir encontros e agenciamentos, um caminhar em conjunto, um ‘ir junto’ com as crianças, sem imposições de modelos”<sup>28</sup>.

A rua chega à videocartografia pela beirada, pelas bordas de um canteiro na calçada onde um grupo de crianças se equilibrava.

ferramentas aos operários, a fim de que produzam enunciados conformes às significações dominantes”<sup>16</sup>.

Não havia um local fixo para a realização das oficinas, uma vez que na sala de aula não sobrava espaço além de carteiras enfileiradas, e o ginásio era frequentemente disputado pelas turmas. Tivemos que nos adaptar às condições oferecidas, abrindo espaços para o corpo experimentar outras danças. No caso, a dança estava associada ao cinema, na criação de imagens por meio de videcartografias. Diferente das outras atividades da escola, nestas oficinas era permitido o uso de aparelhos celular.

Entendendo que “o cinema vai para a escola não como texto ou tema, mas como ato e criação”<sup>17</sup>, desde o primeiro dia de atividade, foi solicitado aos participantes que produzissem imagens com a câmera de vídeo de seus celulares a partir de determinadas propostas. Gradualmente, os corpos iam se integrando ao pátio, ao banheiro, à secretaria e à sala dos professores, inventando novos modos de expressão, fazendo emergir outras potências espaciais. O cinema, como consequência, colocava-se na “disponibilidade dos encontros”<sup>18</sup>, criando uma rede de afetos por meio da experiência com a imagem.

A cada dia de oficina ocupávamos um local diferente dentro da própria escola – a biblioteca, o refeitório, o jardim, a rampa de entrada e as brechas de rua que os muros deixavam fazer ver –, pois estávamos impedidos

Do lado de lá, parece que tudo ganha outra proporção e velocidade. Um ruído estridente nos leva a um dos parquinhos localizados no centro urbano, na Praça Vladimir Herzog. Mais uma vez, a videcartografia se movimenta em círculo; porém, agora não é a câmera que se movimenta, mas o brinquedo que é impulsionado pela criança.

Uma garota solicita que sua acrobacia seja filmada enquanto outras compõem estátuas em volta da praça. Percebo que “a espetacularidade à qual a criança se expõe é a maneira de estar sempre na dianteira; ela é expressão de suas forças vitais, da incoercibilidade de suas paixões arrebatadoras”<sup>29</sup>. Um grupo de garotos experimenta coletivamente um equipamento de ginástica na lateral da praça. O foco da filmagem são os pés dos jovens. Ao fundo, escuto meu nome sendo gritado e me dou conta de que o tom do grito me toma como professora dessas crianças e adolescentes. Em outro quadro, na Passarela dos Pirineus, os jovens fizeram tremer sua estrutura, em uma composição de saltos, gritos e cantorias. Ao fundo, se prestarmos atenção, conseguimos escutar um pedestre dizer que também queria brincar, o que nos fez acreditar em uma forma de contágio coletivo pelo movimento do corpo.

Aos poucos, os jovens vão se soltando das amarras do dispositivo pedagógico e disponibilizando seus corpos para a experimentação. Pois, “a busca da criança está para além da infância: a criança que se manifesta na rua,

de experimentar o espaço público urbano, já que precisávamos de autorização para sairmos, o que limitou nossos passeios. Porém, a proposta prática de videcartografia na escola, de certa forma, fez com que ela fosse se tornando mais heterogênea, mais parecida com a cidade, uma vez que cada local fazia convergir materiais e formas distintas, provocando os corpos de maneiras também distintas, fazendo variar as possibilidades de serem afetados. Pergunto: o que pode a escola?

A partir de dinâmicas envolvendo a dança, aos poucos, fomos nos conhecendo e aprendendo a respeitar os limites do corpo do outro através do toque, “ampliando a visão e as vivências corporais do aluno em sociedade”<sup>19</sup>. Em um dia, experimentamos fazer massagem nos pés uns dos outros em uma grande roda no ginásio; em outro, enfileirados na rampa de acesso, massageamos as costas do colega. Em duplas, brincamos de ser escultor e escultura no jardim de entrada da escola, onde um moldava o corpo do outro por meio do toque. A cada dia, aprendíamos, sobretudo, “a diferença entre possuir e ser um corpo, ou entre um corpo que está comigo e um corpo que sou eu”<sup>20</sup>.

Não obstante, mesmo sem, de fato, estarmos na rua, inventávamos exercícios poéticos que traziam o espaço público para a escola. Em uma dessas atividades, solicitei que os alunos, em pequenos grupos, apresentassem uns para os outros um mapa do caminho de casa até a escola, relatando detalhes do per-

longe da escola e das instituições”<sup>30</sup>. Devemos reconhecer que “a criança, e não somente em ideia, mas no nível mesmo de sua sensibilidade, de seu corpo, está aberta para o mundo, enquanto o adulto se obstina em confiná-la”<sup>31</sup>. Com os corpos cada vez mais entregues à experimentação, constato que “o devir-criança é a abertura ou o desdobramento da infância retraída; daquela que a educação obriga a si retrair de si mesmo”<sup>32</sup>. Importante salientar que “tal devir não é imaginário, mas real, a um só tempo em nós e fora de nós”<sup>33</sup>.

Mais uma vez, os pés agitados das crianças se apressam em nos apresentar o saguão abaixo do Viaduto Nove de Julho. Duas garotas encenam uma luta em frente a um grafite com os dizeres: “boxe também é arte de rua”. Algum tempo atrás acontecia um campeonato local de boxe debaixo do Viaduto. Hoje, uma grade de metal impede o trânsito e permanência de pedestres no local, transformando-o em um espaço vazio de sentidos. O que nos resta são as lembranças partilhadas, o campinho de futebol, os campeonatos de boxe, os ensaios do grupo Oficina, o churrasquinho no final do dia e a presença de pessoas de diferentes faixas etárias circulando pelo lugar. A videcartografia é testemunha dos grafites e do campinho de futebol que já não existem mais.

Nesse movimento de deriva pelas ruas da cidade, algumas crianças me apontam onde moram, com entusiasmo. Caminhando em direção ao centro da cidade, um grupo de garotas experimenta agitarem seus cabelos no gra-

curso. Essa experimentação conectou os percursos traçados por cada um cotidianamente. Em consequência, ao final da atividade, todos sabiam onde o colega morava; alguns, inclusive, descobriram-se vizinhos. Ademais, o que se percebeu com esta atividade foi que, como a gente não brinca mais na rua hoje em dia, a gente também não se encontra mais.

As caminhadas no espaço urbano deveriam ser previamente marcadas com a coordenação da escola, além de não poderem coincidir com nenhum outro evento ou atividade curricular. No decorrer do semestre, consegui agendar apenas uma grande caminhada envolvendo, no total, 15 crianças, com idades entre 10 e 11 anos. Naquela ocasião, acompanhada pelo professor de artes, resolvemos dar uma grande volta no entorno da escola, detendo-nos a ficar um pouco mais em dois lugares escolhidos pelos jovens: no Parque do Bixiga e na Praça Vladimir Herzog. Algumas crianças, porém, relataram estarem visitando os locais pela primeira vez.

Mesmo acompanhada apenas por um adulto, senti-me confiante durante todo o percurso e percebi as crianças, inclusive, organizadas demais. Nem os alunos mais agitados ousaram atravessar a rua sem autorização. Antes de sairmos, no portão da escola, as crianças se organizaram em fila, mesmo sem qualquer instrução dada nesse sentido. Algumas alunas permaneceram silenciosas durante todo o percurso, de tal forma que pouco se abriram para o movimento de afecção entre corpo e

dil de saída do ar-condicionado daquele mesmo hotel em que uma garota da Ocupação Hotel Cambridge outrora insistira em mapear os ventos urbanos. Ali parece mesmo ser um ponto possível para as experimentações corporais, no agitar dos cabelos.

Na videocartografia, a Praça Dom José Gaspar, ao lado da Biblioteca Mário de Andrade, funcionou como paragem para novas danças: um grupo de jovens experimentou uma coreografia utilizando o próprio ato de se sentar em um banco da Praça. Esta coreografia havia sido criada dentro da Escola, na sala de aula. Uma garota me pergunta quanto se paga para entrar na Biblioteca, e quando respondo que não se paga nem para entrar e nem para pegar livros, ela se mostra espantada. Conversando como os jovens, percebo que eles conhecem mais shoppings centers do que bibliotecas públicas, assim como se concentram mais nas marcas dos carros que passam do que nas corporeidades dançantes que o espaço público urbano oferece em seus desvãos e descaminhos.

Assim como a caminhada começa e termina na escola, a videocartografia nos conduz também de volta à escola, ao muro lateral que outrora fora palco de um teatro de sombras. Mais uma vez vemos as duplas experimentarem suas criaturas, como em um ritornele. Assim como no começo do filme, a brecha no portão de acesso da escola revela o que está do lado de lá. Dessa vez, do lado de fora, a câmera revela o lado de dentro: crianças

cidade. Pergunto: “o que poderia ser dito nos nossos dias, quando nos deparamos com crianças apáticas e padronizadas, alegando sua própria minoridade, em nome da representação que os adultos têm a respeito delas, para reivindicar uma proteção cada vez maior e maior número de interdições”<sup>21</sup>?

De fato, devemos considerar que “quando os corpos são reduzidos a uma homogeneidade de demandas, reticulados por posturas e atenções monorrítmicas, estamos justamente reduzindo as potências que os corpos possuem de serem afetados e de afetarem o mundo”<sup>22</sup>. Sabemos que um gesto normatizado é um gesto previsível. No entanto, numa sociedade como a nossa, como poderia o corpo escapar desse regime? Faz-se necessário, antes de mais nada, “dirigir-se à criança em sua própria infância: permitir-lhe que, em vez de desabrochar, como se diz impropriamente, ela venha a expandir-se; em vez de se identificar, ela se disperse em uma multiplicidade de novas relações – eis o caráter próprio das transições”<sup>23</sup>.

A caminhada funcionou como outra possibilidade de educação. Quando saímos do portão de acesso da escola, um mundo se abria para nossos corpos e nossos corpos se abriam para um mundo, em narrativas sensoriais. Nas ruas da cidade, a poucos metros da escola, crianças e adolescentes brincaram de imitar os usuários de uma academia de ginástica que estavam se exercitando nas esteiras e nas bicicletas ergométricas, causando um misto de

dançando no primeiro dia de experimentação, cada dupla em frente a um canteiro de folhagem.

Acredito que “o devir-criança é uma arma de luta, possibilidade de pensar e agir de outros modos, fora dos modelos impostos pelos adultos”<sup>34</sup>. Nessas brechas de criação, a escola aparece como um lugar de encontro, de convívio, de possibilidades inventivas, para além de seus contornos definidos pelo dispositivo pedagógico. Nos convidamos “a pensar o ato educativo como linha de fuga, como ‘co-ire’, ir junto com as crianças, não normatizando e ditando suas ações, mas aprendendo com elas, entrando, com elas, num devir-criança que abre possibilidades de investir contra o mundo adulto”<sup>35</sup>. A educação assim, é “pensada, vivida e praticada como devir e abertura”<sup>36</sup>.

divertimento e desconforto. Em outro momento, na Passarela dos Pirineus, o grupo começou a pular, fazendo tremer aquela estrutura de concreto, provocando oscilações em seus corpos, o que fez surgir uma dança a partir do acoplamento entre chão e pés.

Com a câmera do celular, tentava capturar rastros de intensidade enquanto mediava aquela dinâmica. No final do semestre propus uma videocartografia resultante desses encontros, mesmo que o maior montante de imagens tivesse sido realizado dentro da escola. Mesmo assim, entendendo que a educação se dá na interação com o mundo e que a escola faz parte da cidade em seus trajetos, ao material produzido demos o nome de “A cidade é uma escola”<sup>24</sup>.

Hoje, quando me lembro das experimentações com os jovens e revejo a videocartografia produzida, fico pensando que se tivesse tido mais tempo com aquele grupo de jovens, como foi nas Ocupações, a experiência teria sido outra. Acredito que a duração dos encontros afetou a intensidade e variação do que deles emergiu – menos confiança institucional e pessoal; menos acúmulo de outros gestos; menos trocas entre pesquisadora e jovens. Esta constatação, inclusive, me provoca ainda agora, fazendo-me sentir vontade de adentrar novamente o portão de acesso para novas experimentações na escola, no encontro entre educação e cidade.

Portanto, acreditando ser a experiência o que dá sentido à educação, com essa propos-

1 ONTEM à noite eu dirigi um carro. Compositores e intérpretes: Jonnata Doll e os garotos solventes.

2 Título de curta-metragem que conta a história dos tênis pendurados em fios de alta tensão. Disponível em: <https://vimeo.com/71867019>. Acesso em 02 jul. 2018.

3 Fonte: <https://www.fatosdesconhecidos.com.br/descubra-obscura-verdade-dos-tenis-pendurados-em-fios>. Acesso em 02 jul. 2018.

4 Este texto foi escrito em 2018, muito antes do coronavírus no nosso cotidiano. Ao revisá-lo para finalizar a tese, em 2021, percebi como este acontecimento abalou nossas estruturas, impactando o nosso cotidiano e as nossas relações uns com os outros, afetando, inclusive a pesquisa. Mesmo assim, não acredito que o material esteja desatualizado; mas, resolvi fazer essa ressalva para pontuar uma pandemia mundial que nos isolou durante longo período em nossas casas e transformou a relação da criança e do adolescente com a escola e com a cidade. Atualmente, quando passo em frente a esta escola, já não ouço o rebuliço vindo detrás dos portões de metal, como citado neste texto. O silêncio que escuto provoca eco entre as grades. A escola está com os portões fechados desde o primeiro semestre de 2020 e ainda não temos previsão para a volta às aulas.

5 MASSCHELEIN; SIMONS, 2017, p. 31.

6 MASSEY, 2012, p. 37.

7 GALLO, Silvio. Em torno de uma educação menor. **Educação & realidade**, São Paulo, v. 27, n. 2, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/25926>. Acesso em 11 abr. 2021. De acordo com o autor, “o próprio tempo de relaxamento se transformou em tempo produtivo e se torna a matéria-prima para a sua própria esfera econômica” (Ibidem, p. 28).

8 MASSCHELEIN; SIMONS, 2017, p. 116.

9 Disponível em: [http://www.educacao.sp.gov.br/central-de-atendimento/index\\_escolas.asp](http://www.educacao.sp.gov.br/central-de-atendimento/index_escolas.asp). Acesso em 01 set. 2018.

10 Seguindo a Rua Major Diogo, no sentido centro/bairro, chega-se a uma parte dos baixos do Minhocão, no Viaduto Julio Mesquita, na altura da Rua Jaceguai. Nomeado Parque do Bixiga, funcionou como uma área de lazer aos moradores do local, servindo como campo de futebol e abrigando eventos locais. Porém, foi gradeado em 2018, impedindo qualquer acesso do público. Uma viatura policial foi instalada no local. Em decorrência, disso, foi criado pelos moradores, em parceria com o Teatro Oficina Uzyna Uzona, localizado na região, o Movimento Parque do Bixiga, e um projeto de Lei (PL 805/2017) que tramita pela Câmara Municipal. Tal projeto prevê a criação de uma área verde e de lazer para a comunidade. Fonte: <https://medium.com/@parquedobixiga>. Acesso em 01 set. 2018.

11 O professor Ricardo Leandro foi fundamental para o acontecimento desta atividade na escola, possibilitando a realização da pesquisa no horário de sua aula, além de mediar conversas com a coordenação, pais e responsáveis pelos alunos para a realização das caminhadas urbanas, agendando as datas das atividades e encaminhando as autorizações para serem assinadas.

12 SCHÈRER, 2009, p. 104.

13 GALLO, 2003, p. 81.

14 SERRES, 2018, p. 48.

15 Ibidem, p. 104.

16 DELEUZE, 1992, p. 55.

17 MIGLIORIN, 2015, p. 28.

18 Ibidem, p. 153.

19 MARQUES, 2005, p. 14.

20 SERRES, 2018, p. 110.

21 Ibidem, p. 174.

22 MIGLIORIN, 2015, p. 151.

23 SCHÈRER, 2009, p. 105.

24 Durante toda a pesquisa, contei com colaboradores. Na edição deste material, mais uma vez, contei com o artista Luís Só, morador da Ocupação Ouvidor.

25 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PDPFIJmzfBI>

26 GALLO, 2015, p. 13. E ainda: “Schéerer afirma que os adultos infantilizam a criança, tornando a infância algo menor, que precisa ser educado para tornar-se adulto” (Ibidem).

27 Ibidem, p. 10.

28 Ibidem, p. 13.

29 SCHÈRER, 2009, p.171.

30 GALLO, 2015, p. 10.

31 SCHÈRER, 2009, p. 162.

32 Ibidem, p. 199.

33 Ibidem, p. 209.

34 GALLO, 2015, p. 12.

35 Ibidem, p. 16.

36 Ibidem, p. 17.

## DESVIOS DE ROTA PARA MAPEAMENTO DO MUNDO

“Foi assim  
 No dia em que todas as pessoas  
 Do planeta inteiro  
 Resolveram que ninguém ia sair de casa  
 Como se fosse combinado em todo o planeta  
 Naquele dia, ninguém saiu de casa, ninguém”<sup>1</sup>

O fato é que não foi um sonho, como nos versos cantados por Raul Seixas. De fato, a Terra parou. No começo de março de 2020 estávamos prestes a viver uma situação inesperada: devido a um vírus, ainda desconhecido pela ciência, tínhamos que nos isolar em nossas casas, limitando o nosso convívio apenas aos nossos familiares<sup>2</sup>.

Nomeada COVID-19<sup>3</sup>, a infecção pelo vírus surgiu em dezembro passado, na China, atingindo centenas de pessoas. Logo o vírus foi detectado em outros países, como Estados Unidos, Taiwan, Tailândia, Japão e Coreia do Sul, e não demorou muito para chegar ao Brasil e todo o mundo. A circulação do vírus em todos os continentes indicava uma pandemia mundial. A Organização Mundial da Saúde declarou uma situação de emergência de saúde pública internacional por conta do vírus. Assim, “se antes não sabíamos que partilhamos a superfície do mundo, o sabemos agora”<sup>4</sup>.

“Se não sabíamos o quão importante eram os objetos no vínculo de um ser humano com outro, provavelmente o sabemos agora. A produção, reprodução e consumo de bens carregam o risco de comunicar o vírus”<sup>5</sup>. Exatamente por isso se iniciou uma quarentena em diversas partes do mundo, inclusive no Brasil, assim que a doença se instalou. Muitos, porém, não acreditavam na gravidade da situação, inclusive alguns chefes de Estado, que deslegitimavam a ciência, tratando o coronavírus como uma “gripezinha”, incitando seus concidadãos a retomarem seus trabalhos.

Desde então, todos os dias novos casos são registrados da doença, que se alastrou rapidamente envolvendo milhares de mortes<sup>6</sup>. No Brasil, a falta de leitos hospitalares, respiradores, exames em massa, máscaras protetoras, desinfetantes à base de álcool ou mesmo água e sabão em algumas regiões do país (e, atualmente, a lentidão no processo de vacinação por falta de recursos), bem como a ausência de uma gestão política efetiva para combater o vírus, tornou-se cada vez mais alarmante. Escolas, bibliotecas, centros culturais, parques e grande parte do comércio foram fechados, com exceção dos serviços ditos essenciais, como supermercados e farmácias<sup>7</sup>.

Aos poucos, as ruas do centro de São Paulo foram ficando cada vez mais esvaziadas (mas, logo ficaram novamente abarrotadas). Através de propagandas, vindas de variadas mídias, a todo instante, recomendavam-nos ficar em casa, saindo apenas caso fosse indispensável e tomando todos

os cuidados possíveis. O uso de máscaras de proteção se tornou recorrente nos rostos que iam e vinham. Mesmo que muitos ainda insistissem em ocupar as vias públicas como se nada estivesse acontecendo, provocando, muitas vezes, situações de aglomeração, a cidade foi assumindo outro movimento.

O ruído dos automóveis e o burburinho das crianças e adolescentes indo para a escola pela manhã já não me acordavam mais. O silêncio tomava conta do centro urbano metropolitano como se a cidade insistisse em continuar dormindo. Da janela, observava o desenho que o sol fazia no asfalto, em diferentes horários. Mais do que nunca, desejei o calor das vias urbanas e dos encontros fortuitos, pois, “a pandemia do coronavírus faz um diagrama visual da nossa interação social – o contato físico e as relações que temos uns com os outros, nossas proximidades, nossos movimentos, nosso uso de equipamentos e infraestrutura”<sup>8</sup>.

Nossa forma de comunicação ficou cada vez mais limitada ao celular e à internet, assim como nossas possibilidades de trabalho e lazer. Além do famoso “*home office*”, uma modalidade denominada “*live*” se tornou recorrente em nosso cotidiano: trata-se de transmissões ao vivo, “*online*”, de diferentes serviços e formas de entretenimento como shows musicais, espetáculos cênicos, aulas de ioga, inglês, culinária, capoeira dentre outros tantos. Tornamo-nos, mais do que nunca, consumidores digitais, servindo-nos de diversas máscaras: a máscara do e-mail, a máscara da conta no facebook, a máscara do instagram. Importante lembrar que tais máscaras já existiam antes disso, porém, neste momento, seu uso se intensificou, moldando um certo tipo de subjetividade.

Para uma parte da população, as encomendas, a partir de então, passaram a ser deixadas na porta das suas casas, de forma que as pessoas tivessem o mínimo contato possível com o outro. Dessa forma, “o endereço próprio se tornou o centro da economia do teleconsumo e da teleprodução”<sup>9</sup>. Mas, “por que o entregador de comida ainda está trabalhando mesmo que isso o exponha mais prontamente ao vírus do que alguém que recebe a comida por encomenda”<sup>10</sup>? As condições pandêmicas continuam a destacar práticas desiguais há séculos naturalizadas: questões envolvendo as condições de vida e de morte que sustentam a organização social do trabalho, revelando traços de privilégios sociais. Nesse sentido, “a pandemia talvez tenha vindo como forma de expor esta tão antiga pandemia de desigualdades”<sup>11</sup>.

O fato é que este fato provocou uma reviravolta em nosso sistema, que já não sabemos mais como será após essa crise que perdura. “Enquanto os trabalhadores da área de saúde estão, como se diz, ‘na linha de frente’, milhões de pessoas perdem seus empregos, e muitas famílias não podem

sequer enterrar seus mortos”<sup>12</sup>. Entretanto, por mais paradoxal que possa parecer, tudo indica que o coronavírus veio para nos dar outras lições de vida que pensávamos não serem possíveis.

A primeira delas é que “ficou provado que é possível, em questão de semanas, suspender, em todo o mundo e ao mesmo tempo, um sistema econômico que até agora diziam ser impossível desacelerar ou redirecionar”<sup>13</sup>. Pois, “se tudo pára, tudo pode ser recolocado em questão”<sup>14</sup>. Não sabemos o que vem por aí (mesmo tendo passado mais de um ano do início da pandemia). Mas, sabemos que “a pandemia transformou a percepção que se tinha da globalização”<sup>15</sup>. Dessa forma, uma nova ecologia, sobretudo social, coloca-se em pauta: nossa maneira de existir e lidar com o outro, com os recursos naturais, com o mundo, de fato, vem se modificando.

Neste momento, esta pesquisa, que trata da relação entre corpo e cidade a partir de experimentações nas vias públicas urbanas, sofre abruptamente outro desvio de rota. Pois, como dizer da cidade se já não permanecemos mais em suas vias? Ou ainda, como dizer dos encontros fortuitos se já não encontramos mais nem mesmo nossos amigos ou familiares? As alteridades urbanas estarão ameaçadas?

No calor dos acontecimentos, resolvi escrever sobre esse evento mundial que nos perturba, nos angustia, mas que também abre brechas para novos possíveis. É fato que o mundo não mudará magicamente depois de 2020, mas certamente será outro. Alguns dizem que, depois disso, “nada será como antes”, aliás, “numa era que parecia ter esgotado sua imaginação política, quiçá só uma pancada virótica seja capaz de nos despertar”<sup>16</sup>.

Desde que se iniciou a quarentena em São Paulo, evitei ao máximo sair de casa. Durante esse tempo, acompanhei pela televisão as notícias sobre o vírus ao mesmo tempo em que um novo ser crescia dentro de mim. Poucas pessoas me viram grávida. Em novembro nasceu o meu filho, em uma maternidade abarrotada de casos de coronavírus. Poucas pessoas conheceram o meu filho. Ele nasceu em um momento marcado por um acúmulo sucessivo de crises que desabam sobre nossas cabeças.

Ademais, “a relação com os outros e a comunidade sofre um abalo profundo”<sup>17</sup> em “um mundo cada vez mais dominado pela assombração de seu próprio fim”<sup>18</sup>. Durante todo o ano, circulei pelas ruas tentando manter distância de quem encontrava pelo caminho. No entanto, o contato entre as pessoas é a principal característica para a afirmação da vida pública. E “é essa condição de contato e de encontro ao acaso, de roçar uns nos outros ou em qualquer coisa nos rodeando, que se tornou potencialmente fatal, uma vez que o contato aumenta a possibilidade da doença, e a doença traz consigo a possibilidade da morte”<sup>19</sup>.

Já não converso mais com o morador de rua que todos os dias me contava algo de suas andanças e nem encontro mais o vendedor ambulante que durante 20 anos ocupou a esquina da Rua Xavier de Toledo com a Rua Sete de Abril. Não sei mais por onde anda aquele morador de rua que caminhava pelo centro de São Paulo em câmera lenta. Pergunto: e “aquelas pessoas para quem a rua é o chão e também o teto, aquelas abrigadas em condições aglomeradas e perigosas, como prisões, ou albergues para indigentes, aquelas que só podem encontrar comida na rua”<sup>20</sup>, como ficam diante dessa situação? Tudo na cidade está frágil e parece ameaçador. Pergunto: quais as poéticas de um corpo amedrontado, ameaçado pelo contágio de um vírus e que se fecha para as dramaturgias do espaço?

Não encontro mais as crianças e adolescentes das ocupações do MSTC que me acompanharam durante o percurso dessa pesquisa. Tomo capsulas de vitamina D para tentar suprir a carência de sol em meu corpo, uma vez que da janela do apartamento não entra sol. Mensalmente, durante a gravidez, frequentei um posto de saúde a poucas quadras de minha casa para realizar pré-natal. Nessas ocasiões, de máscara protetora, segui pelas vias da cidade de forma veloz, olhando para um lado e para o outro, e atravessando as ruas a cada vez que via alguma aglomeração, evitando qualquer contato com o outro.

Por mais que esta pesquisa pudesse ter se finalizado no recorte com que me comprometi, com experimentações pontuais no centro de São Paulo, optei por não desconsiderar o presente vivido. Afinal, o que será do espaço público urbano pós-crise? Estaremos rendidos ao medo, tão presente no que tange a rua e, agora, em uma proporção muito maior?

O que se constata, sobremaneira, é que “como não temos uma ideia clara do que poderá ser uma tal catástrofe, a ignorância e a confusão amplificam o nosso medo”<sup>21</sup>. Sabemos que “uma crise é sempre passageira”<sup>22</sup>; mas, toda crise deixa suas marcas. Ademais, o que está em questão “não é o simples medo da morte, é a angústia da morte absurda, imprevista, brutal e sem razão, violenta e injusta. Arrebenta com o sentido e quebra o nexos do mundo”<sup>23</sup>.

Mas, devemos considerar que “o medo encolhe o espaço, suspende o tempo, paralisa o corpo, limitando o universo a uma bolha minúscula que nos aprisiona e nos confunde”<sup>24</sup>. Portanto, no que tange a esta pesquisa, para que as poéticas do corpo se abram para as dramaturgias do espaço, faz-se necessário frequentar as vias públicas urbanas. É preciso estar nas ruas por inteiro, acreditar na potência que o espaço público urbano nos oferece, furar a bolha que nos aprisiona para experimentar novas paisagens. Porém, agora, isso não é possível. Precisamos ficar suspensos, cada um em sua casa, para depois, quem sabe, conseguirmos nos reinventar.

Olho pela janela a cidade que se abre diante de mim. Sinto saudades de caminhar nas vias públicas urbanas. É inegável que, neste tempo de confinamento, o que mais sentimos falta é do direito de ir e vir. Contudo, se não fosse essa pandemia, talvez, nunca parariamos para notar a importância do espaço urbano em nossas vidas. Entendemos, assim, que pedras no meio do caminho podem nos fazer parar para desvios de rota, aumentando, como consequência, a nossa potência de agir. O que sabemos é que já não cabe mais o modo como estávamos caminhando. Aprendemos a nos comunicar de outras formas, fortalecendo nossos vínculos numa era potencialmente digital. Mas, agora, precisamos sonhar com quando poderemos novamente partilhar sensibilidades e imaginações presencialmente juntos.

Por mais difícil que possa parecer nesse momento, acreditar que novas formas de vida se farão possíveis, principalmente diante de tantas mortes, figura aqui como urgência de um novo inventário: retomar a cidade com o corpo aberto a outras poéticas, investindo nas forças da vida que nos unem. Acredito que a nossa saúde virá de “uma nova compreensão da comunidade junto com todos os seres vivos, de um novo equilíbrio com outros seres vivos do planeta”<sup>25</sup>.

Ademais, em um futuro próspero, teremos que nos reajustar e reaprender como se convive com o outro. Se nessa crise fomos capazes de nos afastar uns dos outros para sermos mais solidários, pós-crise não seria a melhor forma querermos voltar para o mesmo lugar. Novos gestos se fazem necessários para as transformações planetárias. Precisamos nos dar novas razões para acreditar no mundo. Cabe a nós sabermos como aproveitar esse momento de suspensão, experimentado de forma coletiva, para repensar nossas atitudes em relação ao mundo em que vivemos, construindo uma nova arte de viver.

Devemos considerar que “se nós estamos vivendo esse tempo de total imprecisão até no sentido da experiência de viver, a arte se constitui no lugar mais potente e mais provável de se constituírem novas respostas e perguntas para o mundo que nós vamos ter que dar conta daqui pra frente”<sup>26</sup>. Precisamos criar possibilidades de fruição para o fluxo da vida, animando nosso sentido de viver para o possível depois (mesmo que esse depois demore mais do que pensávamos). Precisamos, sobretudo, ter “ideias para adiar o fim do mundo”<sup>27</sup>. Pois, “nós adiamos o fim de cada mundo, a cada dia, exatamente criando um desejo de verdade de nos encontrarmos amanhã, no final do dia, no ano que vem”<sup>28</sup>.

A vida, a partir de então, carece de ser celebrada, pois, um novo horizonte de percepção, com certeza, irá se expandir nesse deslocamento de paradigma. “Talvez se abram brechas mais largas para a emergência do extemporâneo. Em nossas práticas, peles, corpos. Coletivamente”<sup>29</sup>. No

entanto, não existe manual de instruções para uma crise como esta. Não sabemos ao certo os efeitos sociais e psicológicos do isolamento. O que sabemos é que, a cada dia, uma enxurrada de notícias parece tomar conta de nossa vida<sup>30</sup>.

Portanto, precisamos acreditar que esses momentos difíceis nos trarão potência. Agora, nossa realidade mais profunda é a imaginação e reinvenção de outras formas de se relacionar com o outro e com o mundo. Podemos, inclusive, imaginar um outro mundo possível, curado também da “pandemia das desigualdades”<sup>31</sup> tão normalizada por nós. Afinal, o que está doente não são somente os corpos orgânicos individuais, mas, também, ou sobretudo, os corpos sociais.

Mas, como resgatar o vínculo que nos liga ao mundo? As ruas da cidade (ainda) pedem pausa; o respiro se faz necessário nessa suspensão. Aproveitemos para nos indagar, então, há quanto tempo não temos mais tempo para escutar o silêncio. Talvez, agora seja o momento de nos atentarmos para os vagalumes, sobretudo, os que existem em nós. Afinal, o que está em jogo é nossa potência de afetar e sermos afetados diante desse aqui e agora da vida.

De agora em diante, precisamos saber onde queremos estar, o que queremos fazer; precisamos saber o modo como nos relacionamos com o nosso corpo e nossa realidade presencial. É preciso saber viver bem consigo mesmo, para melhor estar com os outros, na afirmação da vida pública. Ousemos, então, aprender com o silêncio ou mesmo com o grito dos manifestantes que se arriscaram e saíram às ruas diante de uma pandemia mundial para exigir seu direito à vida, mesmo correndo o risco da morte<sup>32</sup>.

---

<sup>1</sup> O DIA em que a Terra parou. Compositor e intérprete: Raul Seixas. *In*: O DIA EM QUE A TERRA PAROU. São Paulo: 1977. LP e fita cassete. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H8zbYY41Vus>. Acesso em 11 abr. 2021.

<sup>2</sup> Este texto foi escrito nos primeiros meses da ocorrência de uma pandemia mundial devido ao coronavírus. Na ocasião, as ruas da cidade, por algum momento, se esvaziaram em diversas regiões do Brasil. Durante um ano de pandemia, vivenciamos momentos de esvaziamento e aglomeração nas vias públicas urbanas, o que agravou muito a situação, pois, os dados relacionados aos casos de coronavírus confirmados no Brasil subiram consideravelmente. Entretanto, revisando este material, resolvi não modificar os dados coletados, mas fazer ressalvas dessa intercorrência, considerando que a pesquisa acompanha os movimentos de transformação da própria vida.

<sup>3</sup> COVID 19 é uma doença causada pelo coronavírus SARS-CoV-2 que atinge principalmente as vias respiratórias, causando febre, tosse, falta de ar, dificuldade em respirar e, nos casos mais graves, pneumonia e síndrome respiratória aguda grave ou insuficiência renal. Desta forma, o coronavírus pode causar desde um resfriado comum até a morte do paciente infectado. A transmissão acontece de uma pessoa doente para outra ou por contato próximo por meio de toque ou aperto de mão, gotículas de saliva, espirro, tosse e objetos ou superfícies contaminadas. Disponível em: <https://coronavirus.saude.gov.br/sobre-a-doenca#o-que-e-covid>. Acesso em 01 maio 2020.

---

<sup>4</sup> BUTLER, Judith. Traços humanos na superfície do mundo. **Pandemia crítica**, São Paulo, n-1 edições, n. 42, 2020, p. 01. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/75>. Acesso em 11 abr. 2021.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 01.

<sup>6</sup> No dia 01 de maio de 2020, o Brasil registrou 6329 óbitos causados pelo novo coronavírus. O número total de casos confirmados até este dia foi 91.589, segundo boletim divulgado pelo Ministério da Saúde. Disponível em: <https://www.saude.gov.br/noticias/agencia-saude/46821-brasil-registra-91-589-casos-de-coronavirus-e-6-329-mortes-pela-doenca>. Acesso em 01 maio 2020.

No dia 17 de março de 2021, o Brasil registrou 282.127 óbitos acumulados e 11.603.535 casos confirmados, segundo boletim divulgado pelo Ministério da Saúde em uma plataforma específica para acompanhar a doença. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em 17 mar. 2021.

Comparando as estatísticas das diferentes datas, podemos perceber o impacto da presença do vírus nas nossas vidas, bem como o impacto do descaso governamental em relação à saúde pública nacional.

<sup>7</sup> Depois, alguns estabelecimentos voltaram a funcionar, respeitando medidas restritivas como uso de máscara e distanciamento social, inclusive algumas escolas. Ao longo de um ano vivenciando uma pandemia mundial, a presença das pessoas no espaço público tornou-se um forte conflito, fazendo com que a cidade oscile entre tendências para o esvaziamento (*lockdown*) e tendências para o retorno à aglomeração pública (abertura ao consumo). Entre um e outro se imiscuem vários tipos de propostas de gestão do espaço público segundo algumas prioridades e concepções do que seria a vida (individual e coletiva) nas cidades.

<sup>8</sup> WEIZMAN, Eyal. Vigiar o passado e o futuro através do vírus. **Pandemia crítica**, São Paulo, n-1 edições, n. 50, 2020, p. 01. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/88>. Acesso em 11 abr. 2021.

<sup>9</sup> PRECIADO, 2020, p. 10.

<sup>10</sup> BUTLER, 2020, p. 01

<sup>11</sup> CARVALHO, Pâmela. Pandemia de desigualdades. **Pandemia crítica**, São Paulo, n-1 edições, n. 60, 2020, p. 02. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/94>. Acesso em 11 abr. 2021.

<sup>12</sup> LATOUR, Bruno. Imaginar gestos que barrem o retorno da produção pré-crise. **Pandemia crítica**, São Paulo, n-1 edições, n. 09, 2020, p. 01. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/28>. Acesso em 11 abr. 2021.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 01.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 03.

<sup>15</sup> GIL, José. O medo. **Pandemia crítica**, São Paulo, n-1 edições, n. 1, 2020, p. 07. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/21>. Acesso em 11 abr. 2021.

<sup>16</sup> Fragmento do texto de apresentação da coleção Pandemia Crítica, da editora n-1. Trata-se da reunião de uma série de textos desenvolvidos durante a pandemia mundial, fazendo circular diferentes pensamentos a respeito do impacto do vírus no capitalismo mundial e nas nossas vidas. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos>. Acesso em 17 maio 2020.

<sup>17</sup> GIL, 2020, p. 06.

<sup>18</sup> MBEMBE, Achille. O direito Universal à respiração. **Pandemia crítica**, São Paulo, n-1 edições, n. 20, 2020, p. 01. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/53>. Acesso em 11 abr. 2021.

<sup>19</sup> BUTLER, 2020, p. 03.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 06.

<sup>21</sup> GIL, 2020, p. 01.

LATOUR, 2020, p. 01.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 01.

<sup>23</sup> GIL, 2020, p. 01.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p.04 e 05.

<sup>25</sup> PRECIADO, 2020, p. 13.

---

<sup>26</sup> KRENAK, Ailton. Do tempo. **Pandemia crítica**, São Paulo, n-1 edições, n. 09, 2020, p. 03. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/71>. Acesso em 11 abr. 2021.

<sup>27</sup> KRENAK, 2019.

<sup>28</sup> KRENAK, 2020, p. 07.

<sup>29</sup> FERRAZ, Maria Cristina Franco. Breve diário pandêmico. **Pandemia crítica**, São Paulo, n-1 edições, n. 10, 2020, p. 04. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/29>. Acesso em 11 abr. 2021.

<sup>30</sup> Depois de um ano de pandemia, já temos algumas respostas a essa crise, e também vacinas. Contudo, no Brasil, até agora, uma parcela muito pequena da população foi vacinada, o que gera uma sensação de frustração em todos nós. Colhemos hoje o resultado do descaso de políticas públicas efetivas para combater o coronavírus. Se olharmos para outras partes do mundo, podemos perceber isso.

<sup>31</sup> CARVALHO, 2020.

<sup>32</sup> Uma onda de protestos nos EUA, causada pela morte de um homem negro pela brutalidade policial, levou para as ruas da cidade de Minneapolis, no Estado de Minnesota, muitos manifestantes, que quebraram a quarentena para demonstrar indignação frente a esse cenário que perdura por séculos. Afinal, ainda estamos frente a situações limite de extermínio aos negros, marginalizados, para além de uma pandemia mundial. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/2020/05/28/segunda-noite-de-protestos-apos-morte-de-george-floyd-acaba-em-incendio>. Acesso em 11 abr. 2021.

## Videocarta<sup>1</sup>



São Paulo, 25 de março de 2021

Esta é uma dança; mas poderia ser uma carta. Danço para expandir a percepção diante desse cenário que me fecha as portas e apavora os sentidos. O centro de São Paulo carrega marcas e máscaras. Já não ousa mais sair para andar por aí. Novos tempos, novas medidas. Nesse momento, é preciso se manter no casulo. Então, crio ficções com o meu corpo pelos cantos da casa, desarticulando articulações, segmentando movimentos, construindo instabilidade, despertando a pele para o exercício da imaginação. A dança participa de meu modo de existir.

Desloco-me na geografia desta cidade para respirar suas margens; já não resido mais no centro urbano metropolitano. A pandemia trouxe afetos tristes. O convívio coletivo, de repente, ficou restrito a rápidos vultos sem sorrisos. A cidade oscila entre tendências para o esvaziamento e tendências para o retorno à aglomeração pública. Faz bastante tempo que não experimento a cidade na potência de sua dramaturgia.

Apenas um lance de vista é insuficiente para perceber a cidade em nossos corpos. Mesmo agora, trancados nas nossas casas. Mas, corpo e cidade se relacionam mutuamente, mesmo que involuntariamente: a cidade está inscrita no corpo e o corpo está inscrito na cidade. Agora é preciso permanecer em casa para, depois, construirmos outras cidades possíveis. Agora é preciso considerar que o exercício da imaginação é, sobretudo, político.

O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. Mas, meu corpo calado repousa nas tardes da sala inventando outras cidades possíveis, pois, infinita é a cidade que habita em cada um de nós. Será que os nossos filhos, as crianças que estão por vir, serão receosos do contato com o outro? Me faço esta pergunta enquanto amamento o meu filho, nascido durante uma pandemia mundial que devastou milhares de famílias. Isolados na nossa casa, experimentamos estar juntos dos outros por meio de chats e chamadas de vídeo. Observo o bebê direcionar o olhar para o celular quan-

do escuta o seu nome. Tenho a impressão de que esta geração nasceu com outra percepção sobre contato digital.

Silêncio.

Danço como quem abraça o movimento. Procuo afagos em meio à carência de presenças. Sinto saudades de gente roçando uns nos outros e de ônibus lotados no horário de pico. Sinto vontade de sair para andar por aí. Respiro. Difícil abrir brechas para a criação quando estou escutando os ecos, vindos de diferentes espécies de mídia, anunciarem mais de 3000 mortes no Brasil em um único dia<sup>2</sup>. São Paulo decretou um feriado que durará 10 dias<sup>3</sup>.

Finalizo o processo de escrita sobre corpo e cidade em um ano em que não estamos frequentando a cidade. Sentada em frente ao computador, pela própria pele, concluo que longe das vias públicas o corpo carece de convívio coletivo e alteridades urbanas. Longe das vias públicas, ficamos restringidos do encontro com o outro, humano e não-humano. O inesperado tem nos provocado temor e terror.

Fico lembrando das caminhadas que fazia pelo centro da cidade com crianças e adolescentes, procurando situações para as poéticas do corpo que se abriam para as dramaturgias do espaço. Sorrio sozinha ao re-viver essas experimentações. Naquele momento, exercitávamos, sobretudo, a nossa liberdade de frequentar as vias públicas. Agora, vivemos uma pausa. Mas, até mesmo a pausa pode fazer parte do caminhar, “como uma ação que continua querendo ser ainda nômade, uma longa pausa em um percurso que não pode parar”<sup>4</sup>.

O percurso tem a ver com tudo aquilo que nos afeta a vida. Estamos diante de uma situação que impacta nas nossas relações com a vida e com a morte. Então, danço como quem escapa da morte, ou mesmo do medo da morte. Acredito que “cada existência pode tornar-se uma incitação, uma sugestão ou o germe de outra coisa, o fragmento de uma nova realidade futura”<sup>5</sup>. Então, danço para inventar outras relações com a minha existência, percebendo o corpo como um canal de experimentação. Danço para ativar vagalumes que insistem em mim. “Os pequenos vagalumes dão forma e lampejo a nossa frágil imanência”<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=na9c1S5lcVc>

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/equilibriosaude/2021/03/brasil-registra-mais-de-3000-mortes-pela-covid-em-24-horas-e-pandemia-segue-descontrolada.shtml>. Acesso em 25 mar. 2021.

<sup>3</sup> Disponível em: <http://www.capital.sp.gov.br/noticia/prefeitura-antecipa-feriados-para-estimular-isolamento-social-conter-pandemia-e-evitar-colapso-dos-sistemas-publico-e-privado-em-sp>. Acesso em 25 mar. 2021.

<sup>4</sup> CARERI, 2017, p. 07.

<sup>5</sup> LAPOUJADE, 2017a, p. 39.

<sup>6</sup> HUBERMAN, 2011, p. 115.

## ANEXO

Meu percurso de pesquisa foi atravessado pelo estabelecimento de significativas alterações nas normas e procedimentos para aprovação da pesquisa pelo Comitê de Ética em Pesquisa, tendo vivenciado o processo de criação, dúvidas e adaptações do Novo Comitê de Ética em Ciências Humanas.

Este texto é para dizer das pedras que esbarrei durante o percurso desta pesquisa e que me fizeram, muitas vezes, parar para elaborar estratégias para contorná-las. É fato que houve tropeços, uma vez que pesquisar é um processo de aprendizagem permanente. Ao longo desta pesquisa me deparei com situações que em alguns momentos quase paralisaram o seu andamento. O fato deste projeto envolver crianças e adolescentes me colocou diante de questões éticas, além das relacionadas ao contato direto com o outro. No que concerne à pesquisa acadêmica, é necessário um protocolo para desenvolver pesquisas com seres humanos.

Sendo assim, logo que adentrei o portão vermelho metálico da Ocupação Hotel Cambridge, onde iniciei a prática desta pesquisa, foi preciso redigir um documento solicitando autorização dos coordenadores da Ocupação para desenvolver as atividades com as crianças e adolescentes residentes. Em seguida, outro documento, um termo de assentimento foi elaborado para ser assinado por cada participante, no caso, menor de idade, esclarecendo a sua participação e tirando as suas dúvidas.

Um termo de consentimento livre e esclarecido para menores de 18 anos foi entregue aos pais ou responsáveis pelas crianças e adolescentes para ser assinado na sequência, visando garantir os direitos do menor como participante da pesquisa, descrevendo seus objetivos, metodologia e procedimentos, bem como possíveis desconfortos e riscos.

Contudo, de andar em andar, subi as escadas da Ocupação Hotel Cambridge e me apresentei aos pais e responsáveis pelos participantes do projeto, coletando uma das duas vias assinadas do documento e explicando como seria o processo de pesquisa. Desta forma, tive a permissão para agendar diferentes dias e horários com cada participante para caminhar na cidade, que foi acionada como campo de investigação, através de processos educativos envolvendo dança e cinema.

Concomitante a esse processo, submetia o projeto detalhado da pesquisa, com os modelos dos documentos redigidos, ao Comitê de Ética em pesquisa (CEP), por meio da Plataforma Brasil<sup>1</sup>. Na ocasião, todas as pesquisas da Universidade envolvendo seres humanos estavam submetidas a

uma mesma Comissão de análise, com enfoque nas pesquisas em ciências biológicas e médicas, o que me dificultou no preenchimento do formulário e consequente submissão do projeto.

O fato da pesquisa envolver a videcartografia como metodologia-intervenção atravancava a regulação do projeto; os modelos exigidos de documentos não se adequavam ao seu caráter audiovisual. Segundo as regras de sigilo e de privacidade do CEP, a identidade do menor pesquisado deveria ser preservada, o que impossibilitava a veiculação do material produzido em eventos como festivais e páginas da internet como sites e redes sociais.

No entanto, a videcartografia, além de uma metodologia-intervenção, envolvia a criação de um material estético e como tal, interessava-me fazê-lo circular em outras plataformas, expandindo a pesquisa acadêmica para o campo das artes. Todavia, tentei adequar o projeto a todas as exigências propostas, elaborando um documento de autorização do uso da imagem e da voz para ser assinado pelos pais ou responsáveis por cada participante, anexando-o ao montante de material enviado para submissão. O retorno de minha proposta veio aproximadamente depois de 15 dias: projeto reprovado.

Desta forma, tive que refazer o projeto, ajustando-o as alterações indicadas na devolutiva do material. Porém, dessa vez, o Comitê tinha acabado de passar por mudanças significativas; havia uma Comissão específica para projetos em ciências humanas. Na Faculdade de Educação, um assistente estava disponível para auxiliar os pesquisadores e sanar suas dúvidas, o que facilitou a reorganização do material. Mais uma vez, submeti o projeto ao CEP.

Contudo, a devolutiva da análise do projeto, novamente, não foi positiva. Para que o projeto fosse aprovado teria que fazer algumas alterações nos documentos, deixando claro que nenhuma outra informação do menor, além das imagens audiovisuais geradas, seria divulgada. Nesse momento, já estava desenvolvendo a prática de pesquisa na Ocupação Hotel Cambridge, inclusive, com os documentos (do modelo anterior) assinados.

Entre idas e vindas das caminhadas com as crianças e adolescentes da Ocupação, mais uma vez, subi de andar em andar com novos modelos de documentos para serem assinados, juntamente com a primeira videcartografia criada “A meninada do Hotel Cambridge”, que exibi na tela de meu PC para mães, pais, padrastos, tias, avós, irmãos, primos. Um canal fechado no youtube foi criado para exibir as videcartografias. Não obstante, decidi elaborar uma espécie de crédito padrão para as videcartografias produzidas, tentando manter, de certa forma, o sigilo dos participantes, não revelando seus nomes no final do material e deixando claro que se tratava de uma pesquisa acadêmi-

ca, apresentando no final do vídeo a logo da Unicamp, da Faculdade de Educação e da Capes, órgão que financiou esta pesquisa.

Paralelo a esse processo, mapeei algumas escolas ao redor da Ocupação Hotel Cambridge para desenvolver mais uma prática de pesquisa. A Escola Estadual Dra. Maria Augusta Saraiva, situada a poucos metros da Ocupação, foi a primeira que me abriu as portas para que pudesse apresentar a proposta de pesquisa. O coordenador da escola, mesmo colocando muitos empecilhos para a realização do projeto, devido ao seu carácter urbano envolvendo caminhadas no espaço público, aceitou assinar o termo de autorização.

Entretanto, para que pudesse sair com os participantes da pesquisa, alunos da escola, deveria esperar a reunião semestral de pais, para que meu projeto fosse apresentado e, só depois disso, solicitar suas autorizações para poder fazer apenas uma caminhada com as crianças e adolescentes, todos de uma só vez, acompanhada do professor de artes. Por tal fator, a videocartografia resultante desse processo não teve o mesmo desempenho do que na Ocupação, além do montante do material ter sido muito pequeno comparado ao outro. Mas, dessa vez, resolvi colocar o primeiro nome dos alunos nos créditos finais, como uma forma de presença nessa participação.

Quando iniciei a prática de pesquisa na Ocupação Nove de Julho já estava com todos os documentos adequados ao modelo exigido pelo CEP. Então, novamente solicitei autorização dos coordenadores da Ocupação e pais ou responsáveis pelas crianças e adolescentes. Muitos; já haviam participado do processo de pesquisa na Ocupação Hotel Cambridge. A videocartografia criada foi mais rápida, pois já estávamos mais próximos dessa metodologia-intervenção.

Não obstante, os percalços que enfrentei ao longo desta pesquisa envolvendo o processo de aprovação pelo conselho de ética, percalços estes que também chamei de pedras, propiciaram-me maior segurança em me arriscar na própria pesquisa. A submissão, repetidas vezes, do projeto ao CEP, me fizeram mergulhar na produção da pesquisa, clareando os meus propósitos e objetivos, o que considero ter sido um ponto positivo neste percurso.

Portanto, o fato de apostar na poética como argumento desta pesquisa, independente de documentos ou conselhos de ética, de fato, aproximaram-me da ética, no relacionamento com o outro e com o mundo. Trata-se de um experimento artístico na educação, em um processo de caminhar junto, entrelaçando poética e estética – afinal, como compor juntos?

---

<sup>1</sup> A Plataforma Brasil é uma base nacional e unificada de registros de pesquisas envolvendo seres humanos para todo o sistema CEP/CONEP. Ela permite que as pesquisas sejam acompanhadas em seus diferentes estágios - desde sua submissão até a aprovação final pelo CEP e pela CONEP, quando necessário - possibilitando inclusive o acompanhamento da fase de campo, o envio de relatórios parciais e dos relatórios finais das pesquisas (quando concluídas). O sistema permite, ainda, a apresentação de documentos também em meio digital, propiciando ainda à sociedade o acesso aos dados públicos de todas as pesquisas aprovadas. Disponível em: <http://conselho.saude.gov.br/plataforma-brasil-conep?view=default>

## Referências bibliográficas

AQUINO, Fernando; MEDEIROS, Maria Beatriz. **Corpos informáticos: performance, corpo e política**. Brasília: Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UNB, 2011.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

\_\_\_\_\_. **Memórias Inventadas: a segunda infância**. São Paulo: Planeta Brasil, 2006.

\_\_\_\_\_. **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. Rio de Janeiro: Recorde, 2003.

\_\_\_\_\_. **O livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In: O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. A experiência vivida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERENSTEIN, Paola. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2014.

BEY, Hakim. **TAZ: zona autônoma temporária**. São Paulo: Baderna, 2001.

BUTLER, Judith. Traços humanos na superfície do mundo. **Pandemia crítica**, São Paulo, n-1 edições, n. 42, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/75>. Acesso em 11 abr. 2021.

CAFFÉ, Carla. **Era o Hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação**. São Paulo: Edições SESC, 2017.

CARERI, Francesco. **Caminhar e parar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

\_\_\_\_\_. **O caminhar como prática estética**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **A cidade e suas histórias**. São Paulo: Lazuli, 2005.

CARVALHO, Pâmela. Pandemia de desigualdades. **Pandemia crítica**, São Paulo, n-1 edições, n. 60, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/94>. Acesso em 11 abr. 2021.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CORRÊA, Natasha de Albuquerque. **Arte contemporânea, fuleragem e iteração: tanto faz se é performance ou não**. 2018. Dissertação (Mestrado em Arte Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, DF, 2018.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1997a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1997b. Volume 4.

\_\_\_\_\_.; \_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1995. Volumes 1 e 2.

\_\_\_\_\_.; \_\_\_\_\_. **O que é a filosofia?**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Editora Nadybala, 2011.

FERRAZ; Maria Cristina Franco. Breve diário pandêmico. **Pandemia crítica**, São Paulo, n-1 edições, n. 10, 2020. Disponível em: <https://www.n-ledicoes.org/textos/29>. Acesso em 11 abr. 2021.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?**. Lisboa: Passagens, 1992.

GALLO, Silvio. René Scherér e a filosofia da educação: aproximações. *In: 37ª REUNIÃO NACIONAL DA ANPED*, Florianópolis, 2015. **Anais [...]**. Disponível em: <http://www.anped.org.br/biblioteca/item/rene-scherer-e-filosofia-da-educacao-aproximacoes>. Acesso em 11 abr. 2021.

\_\_\_\_\_. Em torno de uma educação menor. **Educação & realidade**, São Paulo, v. 27, n. 2, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/25926>. Acesso em 11 abr. 2021.

\_\_\_\_\_. Educação menor: produção de heterotopias no espaço escolar. *In: Educação menor: conceitos e experimentações*. Curitiba: Appris, 2005.

\_\_\_\_\_. **Deleuze e a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

GIL, José. O medo. **Pandemia crítica**, São Paulo, n-1 edições, n. 1, 2020. Disponível em: <https://www.n-ledicoes.org/textos/21>. Acesso em 11 abr. 2021.

\_\_\_\_\_. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GUATTARI, Félix. O divã do pobre. *In: Psicanálise e Cinema*. Lisboa: Relógio D'água, 1984.

GUATTARI, Félix; ROLNIK; Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1992.

HUBERMAN, Georges Didi. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

KRENAK, Ailton. Do tempo. **Pandemia crítica**, São Paulo, n-1 edições, n. 09, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/71>. Acesso em 11 abr. 2021.

\_\_\_\_\_. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LABAN, Rudolf Von. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: n-1 edições, 2017a.

\_\_\_\_\_. **William James, a construção da experiência**. São Paulo: n-1 edições, 2017b.

LARROSA, Jorge (org.). **Elogio da Escola**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

LATOUR, Bruno. Imaginar gestos que barrem o retorno da produção pré-crise. **Pandemia crítica**, São Paulo, n-1 edições, n. 09, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/28>. Acesso em 11 abr. 2021.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. *In: O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

LOUZADA, Marcelle. **Corporeidade: dança e experimentações urbanas**. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011, p. 30.

MARQUES, Isabel. **Dançando na escola**. São Paulo: Cortez, 2005.

MASSCHELEIN, Jan; SIMONS, Maarten. **Em defesa da escola: uma questão pública**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

MASSUMI, Brian. **O que os animais nos ensinam sobre política**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MBEMBE, Achille. O direito Universal à respiração. **Pandemia crítica**, São Paulo, n-1 edições, n. 20, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/53>. Acesso em 11 abr. 2021.

MIGLIORIN, César. **Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2015.

OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado. Sofá na praça: o espaço como encontro no cinema de João Salaviza. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, UERJ, n. 39, 2016, p. 87. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/31752>. Acesso em 11 abr. 2021.

PIVA, Roberto; LEE, Wesley Duke. **Paranóia**. São Paulo: Massao Ohno, 1963.

PONCIANI, Levino. **São Paulo: 450 bairros, 450 anos**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

PRECIADO, Paul B. Aprendendo do vírus. **Pandemia crítica**, São Paulo, n-1 edições, n. 7, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/26>. Acesso em 11 abr. 2021.

RANCIERE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

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

\_\_\_\_\_. **A hora da micropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

\_\_\_\_\_. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.

SANTANNA, Denise. **Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SCHÈRER, René. **Infantis: Charles Fourier e a infância para além das crianças**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

SERRES, Michel. **A Polegarzinha: uma nova forma de viver em harmonia, de pensar as instituições, de ser e de saber**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 2005.

WEIZMAN, Eyal. Vigiar o passado e o futuro através do vírus. **Pandemia crítica**, São Paulo, n-1 edições, n. 55, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/88>. Acesso em 11 abr. 2021.

### Filmes:

ERA O Hotel Cambridge. Direção: Elliane Caffé. São Paulo: Vitrine Filmes, 2016. 1 DVD (94 min), *widescreen*, color.

JANELA indiscreta. Direção: Alfred Hitchcock. São Paulo: Imagem Filmes, 1954. 1 DVD (96 min), *widescreen*, color, legendado.

MEDOS privados em lugares públicos. Direção: Alan Resnais. São Paulo: Imagem Filmes, 2009. 1 DVD (120min.), *widescreen*, color, legendado.

UMA HISTÓRIA do vento. Direção: Joris Ivens, Marceline Loridan-Ivens. França: Capi Films La Sept Cinéma, 1989. 1 DVD (77 min), *widescreen*, color, legendado.

### Músicas:

A FUMAÇA é melhor que o ar. Intérprete: Ira; Relesública. Composição: Edgar Scandurra. In: AS HISTÓRIAS SÃO IGUAIS. São Paulo: 1984;2003. CD. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=HrAeVt8G\\_tg](https://www.youtube.com/watch?v=HrAeVt8G_tg). Acesso em 11 abr. 2021.

A PESSOA morre. Compositora e intérprete: Karina Buhr. *In*: LONGE DE ONDE. São Paulo: 2011. CD. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9bPOctT1y9Y>. Acesso em 11 abr. 2021.

BOLA de meia, bola de gude. Intérprete: Milton Nascimento. *In*: MILTON NASCIMENTO. São Paulo: 1995. LP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G9RS2BkbqHw&t=148s>. Acesso em 11 abr. 2021.

BOM dia São Paulo n1. Compositor e intérprete: Joelho de Porco. *In*: SAQUEANDO A CIDADE. São Paulo: 1983. LP. Lado B, faixa 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vsl25If-BdP0>. Acesso em 11 abr. 2021.

CIDADE. Compositor e intérprete: Arnaldo Antunes. *In*: PARADEIRO. São Paulo: 2001. CD. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a2o5v4QIBac>. Acesso em 11 abr. 2021.

LÁ VOU eu. Compositora e intérprete: Rita Lee. *In*: RITA LEE & TUTTI-FRUTI. 1976. LP. Lado A, faixa 4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RtqoQYOzqVE>. Acesso em: 11 abr. 2021.

LADEIRA da Memória. Compositor e intérprete: Rumo. *In*: DILETANTISMO. São Paulo: 1983. LP. Lado B, faixa 04. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=H20t4nn\\_t54](https://www.youtube.com/watch?v=H20t4nn_t54). Acesso em 11 abr. 2021.

MARACATU atômico. Intérprete: Jorge Mautner. Compositores: Jorge Mautner e Nelson Jacobina. *In*: JORGE MAUTNER. São Paulo: 1996. CD. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0oceanfp0vU>. Acesso em 11 abr. 2021.

MATOU a mãe. Compositor e intérprete: Jonnata Doll e os garotos solventes. *In*: ALIENÍGENA. São Paulo: 2019. CD.

MEUS tempos de criança. Compositor e intérprete: Ataulfo Alves. *In*: É BOSSA MESMO. Rio de Janeiro: 1963. LP. Lado A, faixa 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fEmnJf0r-TP8>. Acesso em 11 abr. 2021.

NÃO existe amor em SP. Compositor e intérprete: Criolo. *In*: NÓ NA ORELHA. São Paulo: 2011. CD. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0PfevkndCPU>. Acesso em 11 abr. 2021.

NÃO há saídas. Compositor e intérprete: Itamar Assumpção. *In*: INTERCONTINENTAL QUEM DIRIA ERA SÓ O QUE FALTAVA. São Paulo: 1988. CD. Faixa 9. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AWp9EZG-wIE>. Acesso em 11 abr. 2021.

O DIA em que a Terra parou. Compositor e intérprete: Raul Seixas. *In*: O DIA EM QUE A TERRA PAROU. São Paulo: 1977. LP e fita cassete. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H8zbYY41Vus>. Acesso em 11 abr. 2021.

ONTEM à noite eu dirigi um carro. Compositores e intérpretes: Jonnata Doll e os garotos solventes.

OUTRAS capitais. Compositor e intérprete: Itamar Assumpção. *In*: PRETOBRÁS. São Paulo: 1998. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vnJcyWIjpu8>. Acesso em 11 abr. 2021.

PASSEIO. Compositor e intérprete: Belchior. *In:* BELCHIOR. São Paulo: 1974. LP. Lado B, faixa 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kXkupPdLJ80>. Acesso em 11 abr. 2021.

SAMPA. Compositor e intérprete: Caetano Veloso. *In:* MUITO (DENTRO DA ESTRELA AZULADA). Rio de Janeiro: 1978. LP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4UeFwOEo-obg>. Acesso em 11 abr. 2021.

SÃO, São Paulo. Compositor e intérprete: Tom Zé. *In:* GRANDE LIQUIDAÇÃO. São Paulo: 1968. LP. Lado A, faixa 01. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T5GgLIHzlgw>. Acesso em 11 abr. 2021.

TREVO. Compositoras e intérpretes: Anavitória. *In:* ANAVITÓRIA. São Paulo: 2016. CD. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=GiXHRwNTu\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=GiXHRwNTu_I). Acesso em 11 abr. 2021.

VALE do Anhangabaú. Compositor e intérprete: Jonnata Doll e os garotos solventes. *In:* ALIENÍGENA. São Paulo: 2019. CD.

VOCÊ conhece o vento. Compositores: Sandra Peres e Palo Tatit. *In:* CANÇÕES DO BRASIL. Palavra Cantada. São Paulo: 2001. CD. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=t\\_v-M9NDyJwc](https://www.youtube.com/watch?v=t_v-M9NDyJwc). Acesso em 11 abr. 2021.

VOLUME morto. Compositor e intérprete: Jonnata Doll e os garotos solventes. *In:* ALIENÍGENA. São Paulo: 2019. CD. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9NOPFHOU0bA>. Acesso em 11 abr. 2021.