

Janaina Bechler

**LABIRINTOS:
MAPAS INVISÍVEIS DA CIDADE**

2004

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
MESTRADO EM PSICOLOGIA SOCIAL E INSTITUCIONAL

**LABIRINTOS
MAPAS INVISÍVEIS DA CIDADE**

JANAINA BECHLER

Orientador: Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia Social e Institucional. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional. Instituto de Psicologia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, abril de 2004

ORIENTADOR:
PROF. DR. EDSON LUIZ ANDRÉ DE SOUSA

BANCA EXAMINADORA:

DRA MÍRIAM CHNAIDERMAN (INSTITUTO SEDES SAPIENTIAE)

DRA LILIANE FROEMMING (UFRGS)

DRA CLÁUDIA PERRONE (UFSM)

AGRADECIMENTOS

A todos os membros do Jornal Boca de Rua, em especial aos que percorreram comigo uma parte desse trabalho e com muita gentileza emprestaram seus labirintos para que caminhássemos.

A Edson Sousa por me acompanhar com a delicadeza das palavras precisas nos tempos certos. E, principalmente, pelo respeito a maneira de produzir no escuro. Só assim pude me perder na cidade.

À Clarinha, Rosina, Ana Marta, Rita, Maíra, colegas-amigas “aliciadas” do Boca de Rua, pela troca necessária.

Aos amigos Lia, Olavo, Vanessa, Bárbara, Tiago, Gilson, que compartilharam o processo do vídeo-carta “Carta de Proto Alegre”.

Às professoras Tânia Galli Fonseca, Cláudia Perrone e Luis Eduardo Achutti que me ajudaram a pensar esse trabalho na qualificação.

Aos meus colegas e amigos do mestrado, principalmente àqueles de quem estive mais próxima. Valeu Ana Marta, Vítor, Angélica, Eliana, Márcia.

Ao Mirco, por tudo.

À minha família por toda força transmitida durante o processo. E pelos labirintos, sempre.

Labirinto.

*Não haverá nunca uma porta. Estás dentro
E o alcácer abarca o universo
E não tem nem avesso nem reverso
Nem externo muro nem secreto centro.
Não esperes que o rigor de teu caminho
Que teimosamente se bifurca em outro
Que obtinadamente se bifurca em outro,
Tenha fim. É de ferro teu destino
Como teu juiz. Não aguardes a investida
Do touro que é um homem e cuja estranha
Forma plural dá horror à maranha
De interminável pedra entretecida.
Não existe. Nada esperes. Nem sequer
No negro crepúsculo a fera.*

Jorge Luís Borges

SUMÁRIO

Resumo	07
Abstract	08
Noturno – Percurso introdutório	09
Parte I – Histórias da Cidade	16
Corpo da cidade	26
A cidade contemporânea e a vida na rua.....	32
Parte II – relato de um trabalho em processo:	
O vídeo-carta.....	36
Jornal Boca de Rua	38
Sobre um trabalho em Processo.....	39
Segunda parte de um processo: O olhar com a câmera nas mãos.....	64
Considerações finais	90
Referências Bibliográficas	92
Anexo	
Vídeo-Carta “Carta de Porto Alegre”	94

Resumo

Um processo de trabalho, envolvendo um grupo de moradores de rua de Porto Alegre que realiza o Jornal Boca de Rua, é o mote para pensar as relações tensas entre os espaços na cidade contemporânea. A diluição dos limites entre público e privado, nas formas atuais do sistema capitalista, torna a experiência das pessoas que estão na berlinda entre o espaço da rua e o da casa, fundamental para nos ajudar a pensar novas estratégias para viver na cidade. Apesar disso, sabe-se da condição de invisibilidade a que estão condenados aqueles que, por diversas razões, não respondem aos ideais de vida ditados por aquele sistema. A elaboração de um vídeo-carta, endereçado a moradores de rua de São Paulo, é o dispositivo desse trabalho, que visa a produção de uma imagem crítica da cidade sob o olhar daqueles que habitam as suas ruas.

Abstract

A work in process, involving a group of homeless from Porto Alegre who produce Boca de Rua Newspaper, is the basis to think about the tense relationship among contemporary city places.

The light limits between public and private, in the lately forms of capitalism system, makes the experience of people on the borderline between street space and home fundamental to help us think about new strategies to live in the city. Despite of that, it is kown the invisibility condition of the ones who, by different reasons, don't fill up the ideals of life determined by that system. Making a video-letter to send to the homeless of São Paulo is part of this work which has the objective to produce a critical image of the city by the eyes of those who live in the streets.

Noturno

Percurso introdutório

Quanto mais nós iluminamos a superfície de nossa realidade cotidiana mais nós obscurecemos os berços possíveis de uma outra luz

Evgen Bavcar

É noite.

Silêncio.

Esse texto é composto por duas imagens originais. Dois tropeços de origem, que não se juntam, não configuram uma unidade, mas se impõem com a urgência das coisas que pedem para ser. É assim que as duas imagens oníricas da minha infância, que relato a seguir, são talvez os horizontes/propulsores deste trabalho e organizam a pesquisa.

...

Brincava em frente à casa da minha avó quando avistava pela calçada o Cabelo-de-Barro. Eu então, me escondia esperando que ele passasse. Mas ele, ao invés disso, abria o minúsculo portão de ferro branco, e corria em minha direção. Apavorada, eu me punha a correr, sem sair do mesmo lugar, patinando, num ritmo que o sonho permite, até que ele começasse a se aproximar. Então eu acordava. Ele era um homem grande que mais parecia mistura de gente e outra coisa. Passava pela frente da casa todo dia, e lá eu estava brincando. Sempre me escondia e o olhava pelas frestas do portão. A grade era baixa e meu corpo, por certo, não se escondia de todo, mas bastava que eu tapasse meus olhos e já era suficiente para estar segura. Via aquela bola de barro misturada com cabelos e aquele saco de estopa que carregava nas costas. Ele tinha uma roupa sempre clara, talvez puída pelo uso contínuo, manchada de barro. Barro vermelho, como todo o que se forma em Santo Ângelo. O medo que me assombrava impulsionava minha imaginação de quem era aquela pessoa que aprendi a chamar Cabelo-de-Barro.

...

Era uma escuridão que entrava no sonho. Um dentro do outro. Sempre era assim que aparecia: uma escuridão repentina. Alguma imagem começava a se formar naquele preto e pequenas peças de engrenagem lentamente saíam de lá. Aos que se aproximavam, se desvelava o resto-máquina e continuava aproximando. Aquelas primeiras peças já haviam desaparecido dentro de todo o mecanismo que, agora, se movia. Ao estar grande o suficiente para tomar conta e fazer desaparecer a sombra donde saíra, eu, que olhava para isso tudo, acordava de sobressalto e chorava muito.

Preto. A paisagem é toda. As árvores, tênues linhas confusas e cada estalo pode sinalizar o caminho. Todo é o estado da noite. Absoluto, como não há durante o dia. Pois dia é feito de sombras e de intervalos. Claro-escuro, preto, branco, rosa, amarelo, verde. Ausência-presença, sim e não, eu-outro, isso-aquilo. De noite, alguns contornos indicam uma árvore. Qualquer árvore, pois a forma é borrada. O intervalo entre coisa e eu é quase uma intuição. Meu corpo se estende no breu que é também ele. Todo é o corpo da noite. No entanto, onde ela está?

Maurice Blanchot escreveu que, pelo sono, o dia serve-se da noite para apagar a noite: "*O sono, dizia Bergson, é desinteresse. O sono é, talvez, desatenção ao mundo, mas essa negação do mundo conserva-nos no mundo e afirma o mundo*"¹. Se não há mais noite, resta, sem dúvida, sua potência In-forme. O sonho é talvez a manifestação mais próxima desse estado noturno e a forma no sonho é tão mais plástica quantos são os olhares e perspectivas que o determinam. Quem determina o sonho? "*Aquele que sonha dorme, mas aquele que sonha já não é mais aquele que dorme, não é um outro, uma outra pessoa, é o pressentimento do outro, o que não pode mais dizer eu, o que não se reconhece em si nem em outrem*"². O sonho é potência, é noturno mesmo quando invade o dia. Se há arranjo de figuras e formas, onde elas permanecem? Qual a sua duração? " *Talvez se possa dizer que o sonho é tanto mais noturno quanto mais gravita em torno de si mesmo, que ele sonha-se, que tem por conteúdo a sua possibilidade. Talvez exista somente sonho do sonho. Valéry duvida da existência dos sonhos. O sonho é como uma evidência, a realização indubitável dessa dúvida, é o que não pode "verdadeiramente" ser*"³.

A noite, assim como o sonho, é território de fronteiras difusas, onde a verdade e a mentira, a irrealdade, se encontram sem que se possa afirmar o espaço de uma e de outra. A escolha pela noite e pelo sonho é uma busca das realidades esquecidas, pelo olhar oblíquo, por aquilo que não tem controle, pelo sentido em desvio. É traçar um caminho, no escuro, pela sensação. Exigência - que escolhi responder - das imagens oníricas que persigo e também das formas atuais que emprestei a elas. São, por certo, duas imagens cujas formas beiram ao inapreensível, no sentido de Goethe:

*"Mas o certo é que os sentimentos da juventude e dos povos incultos, com sua indeterminação e suas amplas extensões são os únicos adequados para o 'sublime'. A sublimidade, se há de ser despertada em nós por coisas exteriores, tem que ser 'informe' ou consistir de 'formas inapreensíveis', envolvendo-nos numa grandeza que nos supere... Mas assim como o sublime se produz facilmente no crepúsculo e na noite, que confunde as figuras, assim também se desvanece no dia, que tudo separa e distingue; por isso a cultura aniquila o sentimento do sublime"*⁴

Essas formas-informes são a da cidade-metrópole, a grande estrutura, e a outra é a do andarilho, o trapeiro. Essas figuras mantêm relação íntima porém tensa, de modo que não formam uma única figura. Ambas têm em comum uma certa resistência às representações. A cidade-metrópole por já ser um sistema largamente codificado e, mesmo assim, não haver um código possível de simbolizar sua multiplicidade. O andarilho, por ser uma figura que se afirma pela negatividade: ele é o que não pertence à cidade, o que não se enquadra em seu código, o que não deveria estar lá. No entanto, apesar dessa resistência, não se cansa de buscar uma forma rígida para essas figuras. O andarilho é

¹ BLANCHOT, Maurice. O Espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. pg. 267

² Idem, pg. 269

³ Idem, 269.

⁴ Hélio Oiticica, Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. pg. 26

tema de discussão desde a Grécia antiga e até hoje, nas cidades, se discute o que fazer com ele, como abordar seu modo de viver, como conviver, de quem é a responsabilidade por sua existência, de que forma poderiam, as políticas públicas, impedir sua forma de viver na sombra.

A cidade-metrópole, pelo contrário, é longamente planejada e noite quase não há. Existe uma claridade insistente em todas as horas do dia. Antes mesmo do sol se esconder, a cidade é coberta de luzes mais luminosas, diria Baudelaire, que a própria luz. E quanto mais atinge níveis elevados de civilidade, menos uma cidade pode dormir. O funcionamento do comércio nas vinte e quatro horas, deixa a cidade insone e é sensível o cansaço das suas ruas e a ausência de sonhos em suas esquinas. A cidade é toda mundo, sem dar tempo para que ele se faça.

Um índio do Alto Xingú⁵ dizia que a noite é guiada por maus espíritos e que o sono é uma forma de proteção. Lá, durante o sono, o sonho pode acontecer e, a partir dele, pode-se encontrar os guias espirituais, pessoas que se foram, receber as "iluminações cósmicas". Sonhar é a maneira de transfigurar a vida. Lá no Xingu parece existir a noite. Cada árvore na floresta sonha e acorda para o próximo dia.

Não é à toa que a busca por um mundo acordado com a natureza é a grande luta perseguida de forma tímida em nosso tempo. A busca de um retorno, se quisermos pensar em alguma origem, a um saber anterior. Uma busca pela paisagem, pelo horizonte, em um mundo fragmentado. É uma grande descoberta (quase uma epifania) perceber a noite como a sombra absoluta.

Ao lado da fúria tecnológica, que nos transporta e eleva o corpo humano a alturas inimagináveis, que leva o homem a outros planetas, encurta as distâncias, e insinua um tele-transporte virtual, há uma busca por colocar os pés na terra. Movimento sensível nas artes, que mostram o quanto o corpo existe em forma, peso, proporção e limites sempre em relação a um espaço que ele habita. Perceber o corpo, pisar na terra, é também quase uma epifania.

Baudelaire já intuía que o artifício é a natureza do homem moderno. Fazia um elogio aos vitrais coloridos, grandes janelas para que possamos imaginar a natureza. E ela se tornou o mundo paralelo que tocamos em raros momentos de iluminação profana, para dizer com Walter Benjamin, e que, em belíssima passagem, Hélio Oiticica apresenta:

*"...quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma "obra" ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade: juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas sós, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno"*⁶

⁵ Faço menção a um Documentário da TV Cultura sobre o Xingu.

⁶ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. pág. 81

A metrópole é a estrutura do artifício, onde as lâmpadas sinalizam estrelas de um céu mais próximo, desvelado, pouco sombrio, que orienta nossos caminhos. Tudo é edificado com muito concreto, para que tenhamos a impressão de que a vida permanecerá. Se não temos o sentimento cósmico, como lembra Oiticica, é algo da ligação espaço-tempo que nos assegura a existência.

A vida ilustrada de Hélio Oiticica é uma pequena transfiguração, um eclipse da cena cotidiana. Eclipsa a cidade para que as latas-fogo se mostrem como fulguração da vida. Poderia-se dizer que o trabalho do poeta é dar essa consistência à sombra, ao espaço e ao tempo não-específico, negativo, da escuridão. Esse era, sem dúvida, um ofício do flaneur, figura que Baudelaire insistia em encontrar pelas ruas de Paris, estando ele mesmo refletido nesse homem-espelho da cidade:

“A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flaneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente.”⁷

Espelho côncavo/convexo, o flaneur, uma espécie de poeta das ruas, não estava pré-ocupado em representar a cidade. Estava disposto a emprestar corpo as suas ruas, faces para suas vitrines. Interessava-lhe o espaço artificial e o tempo estranho, marcado por ponteiros opressores, que fundavam um passado a cada minuto. Artifício do tempo, cuja diferença entre dia e noite, claro e escuro é apagada, e há apenas passagem do tempo no ponteiro, cruel e hegemônico.

Relógio

*“Relógio! Deus sinistro, assustador, indiferente,
E cujo dedo ameaça a nos dizer: recorda!
A vibradora Dor, que, no medo transborda,
Em teu coração irá se encravar brevemente;*

*O prazer é uma bruma a buscar a amplidão
Tal sílfide que morre além da onda mais fria;
Cada instante destrói um pouco da alegria,
Que a cada homem se deu para toda a estação.*

*Por hora mais de três mil vezes, o Segundo
Murmura: lembra então! Com sua voz sonora
De inseto, Agora diz: Olha que eu sou Outrora,
Bombeou a minha tromba a tua vida, ó imundo!*

Remember! Lembra então! Esto memor! Em coro

⁷ BAUDELAIRE, Charles. A modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988. P. 170

*(não ignora um idioma a goela de metal)
O minuto é uma ganga, ó frívolo mortal,
De que não deixarás de extraviar todo o ouro!*

*Lembra então que esse Tempo é um jogador atento
Numa lei de ganhar, perene e sem trapaça.
Lembra então como a noite aumenta e o dia passa,
A clepsidra é vazia; o abismo está sedento.*

*Mas o divino Acaso, ou bem cedo ou mais tarde,
Ou a Virtude Augusta, esposa virginal,
Ou o próprio Remorso (oh! O abrigo final!)
Ou tudo te dirá: "Morre, é noite, covarde!"⁸.*

Em seu movimento, o poeta/flaneur tenta imprimir uma alma à multidão da metrópole. Como uma criança que transfigura o antigo com seu olhar de novidade, ele retira da luz, subtrai a existência das coisas e experiencia sua potência. Na cidade contemporânea, o tempo e o espaço da metrópole parecem cada vez mais imersos na virtualidade insinuada no início do século XIX. Novo, antigo, passado, presente, são categorias que se sobrepõe infinitamente. O tempo que grita: *recorda!* é o mesmo que retira a possibilidade da experiência do tempo. É a cidade da memória fúnebre que Jorge Luiz Borges trouxe com seu personagem Funes.⁹

Funes lembrava de tudo. Se via uma árvore, lembrava de cada galho, cada verde. E sabia todos os horários do dia, com sua divisão minuciosa de minutos e segundos. Em princípio, esse homem desperta a curiosidade de Borges, que tece com ele uma longa conversa. Ele nunca dorme, e vive aleijado olhando pela janela do quarto. Até que um temor invade o autor-personagem: aquela conversa nunca mais se apagará da lembrança de Funes. A eternidade lhe assusta e lhe faz concluir: Funes não podia conhecer. Porque para conhecer é preciso esquecer.

Eternidade de Funes não é a duração da lata-fogo. É aquela do tempo linear e indiferente, do tempo que progride como máquina. Armazena informações e assusta pela sua precisão. Tempo que permanece, que não atualiza, simplesmente, *recorda!* A descontinuidade e o esquecimento necessário, segundo Borges, para conhecer, derivam da experiência de subjetivação de um fato, de uma lembrança. O que dizer da história quando ela nos invade? É com a mesma brutalidade de Funes que recebemos, principalmente em jornais televisivos, as notícias globais. Desmoronamentos, guerras, sacrifícios, calamidades, festas religiosas e curiosidades de todo o mundo, são anunciados diariamente em alguns segundos. A impressão do mundo apreensível por essa temporalidade da máquina, que tudo vê e registra, é antecipatória do tempo vivido: "*A aparelhagem – muito especificamente a*

⁸ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

⁹ BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Porto Alegre: Globo, 1970.

*fotográfica ou cinematográfica – coloca suas próprias exigências sobre a realidade, as quais, como na Guerra do Golfo, a realidade se esforça por cumprir*¹⁰.

O discurso dominante prevê quais são as violências da cidade (da nossa e do mundo) e define aquelas que serão vistas e outras que passarão despercebidas ou até mesmo serão travestidas com a palavra progresso. Walter Benjamin, em suas Teses sobre o Conceito de História, propõe uma imagem que define com precisão o desafio de nosso tempo:

*"Há um quadro de Klee que se chama *Ángelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irreversivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é que chamamos progresso".*¹¹

A complexidade e a beleza dessa imagem criada por Benjamin, a partir do quadro de Klee, apresenta a temporalidade veloz e assustadora, pela qual, com maior ou menor resistência, somos arrastados. A tempestade¹² que leva esse anjo de corpo tão poroso (afinal, anjos vão mesmo com o vento!) nos atinge, mesmo quando resistimos, diariamente nas ruas das metrópoles e nos ambientes virtuais. Meu interesse, nesse trabalho, está nas formas de resistência desses corpos.

Percoo formas de resistência através de um processo de trabalho que envolve um grupo de moradores de rua de Porto Alegre. Resistem à tempestade de forma direta, com seus corpos, desabrigados do invólucro da casa, um dos grandes pilares de sustentação do sistema de propriedade. O fazem sem a preocupação de criar novos regimes ideológicos. Pelo contrário, o sentido contestatório dessa maneira de viver é normalmente atribuída por algumas pessoas que se deixam tocar, não só pela precariedade de recursos, mas pela potência de gerar em ato novas configurações de espaço na cidade.

Escolhi trabalhar de um modo em que o gesto não desaparecesse. Pois ele é uma pegada, um rastro que na maior parte das vezes não se deixa apreender pela racionalidade. Escapa também, quase sempre, às tentativas de inscrição na linguagem. É um resto que não se apreende e daí provém a sua potência in-forme. Criar imagens da cidade foi o trabalho proposto para o grupo de realizadores do jornal Boca de Rua. Foi uma aposta de que a parada no tempo, para pensar a cidade e depois

¹⁰ JAMESON, Fredric. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997

¹¹ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I - Magia e técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 226

¹² Para andar com um guarda-chuva, em dia tempestuoso, há que deixá-lo a favor do vento. Pois ele é soberano e seria inútil lutar. Lembro desse ensinamento da minha avó, no momento em que minha pequena proteção contra a chuva virou, abatido pelo vendaval. Pois a tempestade é a fúria de uma exterioridade contra a qual meu corpo é frágil. O exterior vence e eu nada posso além de me deixar ir. Ela me dizia que o fluxo, quando não resisto, é tranqüilo. Quando resisto, aí sofro.

produzir as imagens, pudesse gerar aquele espaço intermediário em que Edson Sousa localiza a utopia:

Portanto, temos que pensar aqui a utopia muito mais como interdição do presente do que como promessa de um paraíso perdido. A utopia tem a função de interromper o fluxo das lógicas instituídas e abrir o caminho para outros mundos possíveis. A utopia, assim como a arte, abre um espaço crítico como cesura e interrupção, revelando os avessos das "verdades".

Para me envolver no universo da cidade, produzi um pequeno caminho, bastante irregular, quase como as ruas medievais, pela história de cidades que me chegaram aos ouvidos. Tracei nelas uma linha transversal, desrespeitando um pouco a progressão do tempo, mas juntando aspectos que poderiam contribuir para o objetivo desse trabalho, que é a criação de uma imagem crítica da cidade. E quem sabe, deixar que apareçam os labirintos e as frestas, os pequenos pontos de luz, as invisíveis transfigurações dos espaços.

PARTE I

Histórias da cidade

Jacques Le Goff elogia a cidade de um modo surpreendente, em um tempo onde a crítica aos valores produzidos nas metrópoles (seus modos de vida individuais, seus contrastes gritantes, a poluição e o desastre ambiental que as multidões humanas promovem) está acirrada. Parece que o campo, se já foi um espaço paralelo, de valor indiscutível, hoje não é encarado como o paraíso prometido. Ele é também um espaço a ser inventado, uma vez que os valores produzidos nas metrópoles são aqueles veiculados na mídia massiva e que estão também no campo. Mas é certo que há no campo possibilidades maiores que as encontradas na cidade.

Mesmo assim Le Goff elogia a cidade. Diz que é uma revolução em relação aos feudos e aos burgos, porque na cultura das cidades os homens, aparentemente, se tornaram livres e iguais. Pois na cidade, ao menos naquela para onde esse autor volta os olhos, todos têm um lugar definido, mesmo os mendigos e os doentes, enquanto no campo, durante alguns regimes de épocas, podia-se perder a terra a qualquer momento. Paradoxalmente, o autor situa a instabilidade no campo. Ele tem por material de estudo a cidade medieval que, segundo ele, se parece muito mais com a cidade contemporânea do que com a antiga. A mudança nos valores, nas formas de trabalhar, nas formas de utilização dos espaços lembram nossa cidade:

"A cidade contemporânea, apesar das grandes transformações, está mais próxima da cidade medieval do que esta última da cidade antiga. A cidade da idade média é uma sociedade abundante, concentrada em um pequeno espaço, um lugar de produção e de trocas em que se mesclam o artesanato e o comércio de alimentos por uma economia monetária. É também o cadinho de um novo sistema de valores nascidos da prática laboriosa e criadora do trabalho, do gosto pelo negócio e pelo dinheiro. É assim que se delineiam, ao mesmo tempo, um ideal de igualdade e uma divisão social da cidade, na qual os judeus são as primeiras vítimas. Mas a cidade concentra também os prazeres, os da festa, os dos diálogos na rua, nas tabernas, nas escolas, nas igrejas e mesmo nos cemitérios"¹³

A descida ao subsolo e a ambição dos prédios em arranhar o céu é um gosto arquitetônico da Idade Média. Uma vontade também subjetiva, como traz Bakhtin¹⁴ em seu estudo sobre a obra de Rabelais: *O rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal. Já falamos da gangorra que*

¹³ LE GOFF, Jacques. Por Amor às Cidades. São Paulo: UNESP, 1998, pg 25.

funde o céu e a terra em seu vertiginoso movimento; a ênfase contudo se coloca menos na subida que na queda, é o céu que desce à terra e não o inverso.

O autor salienta que esse rebaixamento não tem caráter relativo ou de moral abstrata, mas que é, pelo contrário, topográfico, concreto e perceptível. Cita¹⁵ a exemplar série de Limpa-Cus de Gargantua, personagem de Rabelais, que traz para o “baixo” material e corporal diversos objetos, usados nos altos do corpo, perto da “alma”:

Eu me limpei uma vez com um cachecu de veludo de uma senhorita, e achei bom, pois a maciez da seda me causou nos fundilhos uma voluptuosidade bem grande;

Outra vez com uma echarpe;

Outra vez com orelheiras de cetim carmesim, mas o enfeite de um monte de bolinhas de merda que aí estavam me arranharam todo o traseiro, que o fogo de Santo Antônio queime o buraco do cu do artífice que as fez e da senhorita que as usava;

Esse mal passou limpando-me com um boné de pajem, bem esplumado à suíça;

(...)

Esse movimento circular do corpo, onde o alto e o baixo permutam, alinha novos sentidos e valores ao corpo, que necessariamente estendem-se aos espaços, modificando a maneira de se relacionar na cidade. As formas do realismo grotesco trazem o corpo órgão, corpo que se presta ao bem e ao mal, que extrapola a moral e é dessagrado. Essa maneira de relacionar-se com o corpo, campo do sagrado por excelência, é a matriz de onde se espelhará toda relação de poder nessa época. Assim, os carnavais da Idade Média são momentos instituídos para que a gangorra que fura céu e terra se coloque a pleno movimento, e os lugares de poder submetem-se ao ridículo: *“O destronamento carnavalesco acompanhado de golpes e de injúrias é também um rebaixamento e um sepultamento. No bufão, todos os atributos reais estão subvertidos, intervertidos, o alto no lugar do baixo: o bufão é o rei do “mundo às avessas”*”. A topografia das cidades medievais acompanha essa transmutação de poderes, potência de uma época que deveria ter seguido um padrão de progresso urbanístico e, ao invés disso, torceu, carnavalizou também o tempo.

A Idade Média, em relação às civilizações Grega e Romana que lhe precederam, representa um retorno dos esquemas urbanísticos labirínticos, como nas cidades antigas. Nestor Reis Filho¹⁶ descreve o modelo das cidades antigas e diz que as suas estruturas

eram verdadeiros labirintos, sem muitas preocupações urbanísticas. As cidades eram cercadas de muralhas, dentro das quais se amontoavam todos os habitantes e atividades. Havia uma constante preocupação com a economia de espaço. (...) As escavações em áreas arqueológicas, como os remanescentes da antiga cidade de Ur, na

¹⁴ BAKHTIN, Mikhail. A Cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Edunb, 1996.

¹⁵ Idem, pg. 326.

¹⁶ REIS, Nestor Goulart Filho. A perspectiva do Arquiteto sobre a Cidade. In Olhares Sobre a Cidade. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

Mesopotâmia, nos mostram ruas estreitas, com larguras mínimas, dando passagem a pedestres e animais, mas dificilmente a veículos¹⁷.

O olhar em perspectiva, nessa época, ficava prejudicado pois,

"(...) nas ruas estreitas e tortuosas as fachadas não podiam ser vistas, não havendo espaço para uma observação de conjunto de edifícios mais altos. As casas em geral eram arrematadas com muros sobre as ruas, sem janelas, abrindo-se os cômodos para pátios internos, que asseguravam a iluminação e permitiam uma vida privada resguardada"¹⁸.

O autor comenta que a cidade de Roma, em seu apogeu, chegou a ter 1.250 mil habitantes, o que exigiu um aprimoramento tecnológico que, em termos de saneamento, ainda é exemplo para muitas cidades. Se em Atenas, principal cidade Grega, já havia se formado um primeiro esquema de praça, lugar público planejado para o convívio, nas cidades Romanas elas são elementos importantes na organização dos espaços, em todos os continentes. Em partes mais valorizadas, as cidades eram dotadas de grandes ruas, para dar passagem aos numerosos veículos, e essas proporcionavam uma visão em forma de perspectiva sobre a fachada de edifícios. Com essa possibilidade de olhar, aumentou o cuidado com a arquitetura das fachadas, dos prédios e das casas em geral. Continuavam sendo construídas sem janelas para o exterior, mas já existia alguma preocupação com a integração em uma paisagem urbana. Nestor Reis Filho salienta que a hierarquização dos espaços, com as construções monumentais, só ocorreu no momento em que foi possível a visibilidade dos prédios, das casas, dos monumentos, com a ampliação do espaço destinado ao público.

O rompimento com a forma labiríntica, que se iniciou na cidade Grega, tem ao menos um mito¹⁹ original. Segundo o ele, o rei Minos, filho de Zeus e da jovem Europa, veio a casar-se com Pasifaé. Por castigo de outros deuses, além de filhos legítimos como Fedro e Ariadne, Pasifaé se deixou seduzir e fecundar por um belo touro branco, enviado por Poseidon das águas mediterrâneas, e deu à luz um monstro com corpo humano e cabeça córnea, o terrível Minotauro. O Rei encerrou o monstro em um labirinto mandado construir ao arquiteto Dédalo. A cada nove anos sete jovens e sete virgens eram sacrificados para matar a fome do temível monstro. Essa organização teve seu fim quando Teseu, enamorado de Ariadne, resolveu enfrentar o monstro. Perseguindo um fio condutor desenrolado por ela, atravessou o labirinto e matou o monstro. Assim, trouxe liberdade à cidade.

A morte do Minotauro possibilitou a emergência da polis grega, tal como recordamos hoje. Somente com a descentralização da figura mítica do rei, a democracia política, estrutura institucional de um poder (cratos), com espaço comum central reservado ao debate e à deliberação do povo (demos), pode-se dar. Essa estrutura conta com as noções de igualdade e de reciprocidade entre os cidadãos, que é oposta à desordenada rede labiríntica, que centralizava o poder através da imposição do tirano.

¹⁷ Idem, pg. 171

¹⁸ Idem, Ibidem

¹⁹ Escrevo baseada no texto *Os labirintos da cidade* de José Augusto Seabra publicado na revista eletrônica Babel: www.lxxl.pt/babel.

A ordenação do espaço obedeceu aos ideais dessa época, formando na cidade a Ágora, lugar público para o convívio e a deliberação das leis vigentes na cidade, ainda que a circulação nesse espaço estivesse restrita a alguns membros da cidade.

A Idade Média, na progressão linear da história, parece ser o tempo do retorno, época negra como nos fizeram acreditar pensadores do renascimento, seus sucessores na cronologia. O esquema das cidades Greco-Romanas, que parecia uma tendência crescente, dissolveu-se quase de todo, restando alguns indícios na Europa. As ruas voltaram a ser irregulares na forma, com larguras variáveis e nivelamento precário. O labirinto instalava-se novamente. Porém, uma característica inovadora perpetuou-se, ao menos até os dias de hoje: as casas passaram a ter janelas para as ruas. Essa abertura do espaço interno para o exterior, é uma abertura do espaço subjetivo, do corpo, como mostram os textos de Rabelais, e uma primeira mescla possível dos espaços públicos e privados, que em nossa época encontram-se quase indiferenciados.

O rebaixamento topográfico, lembrado por Bakhtin, é também um rebaixamento simbólico, que parece reativo à transcendência absoluta insinuada pelo catolicismo, que é emergente na época. Uma necessidade de descida à terra, como forma de furar, abrir o céu paradisíaco das formas ideais. Olhar para o chão é abrir o céu. É também uma descida aos infernos anunciados, com o movimento da gangorra que é sensível mesmo hoje, depois de muitos anos do anúncio feito por Nietzsche de que Deus morreu. Sensível na forma, uma vez que os espaços subterrâneos e aqueles quase aéreos, permanecem extremamente valorizados e, em metrópoles como Hong Kong, nos lembra Jean Chesneaux, são mais valorizados que a superfície da terra.

Também sensível na vida subjetiva, uma vez que o mundo transcendente, apontado pela religião, permanece misterioso e atraente, porém embrutecido. O céu e os subterrâneos ainda são lugares de hesitação, apesar da ciência insistir em esquadrihar, dividir e classificar. Mesmo que os Estados Unidos queiram dominar Marte e a Igreja (geralmente a do consumo) emprestar uma forma ao que não vemos. Mas o embrutecimento se percebe na busca da transcendência por vias que economizam a fé, ou seja, economizam o exercício subjetivo que implica crer um mundo melhor para todos. A vontade de vida diferente, mais colorida e com menos rugas e sofrimentos, longe da superfície da terra, de preferência no futuro próximo, insiste, mas as formas de buscar concentram-se na indústria farmacêutica lícita e ilícita, na literatura de auto-ajuda, nos ambientes virtuais, em todas as apostas onde o sujeito possa ficar de fora do processo.

Nelson Brissac Peixoto escreve sobre a cidade contemporânea em sua estreita relação com a produção de arte em nosso tempo. Cidade de pedra e asfalto, onde o horizonte é muro. Na paisagem dessa cidade encontra aquele rebaixamento que Rabelais realiza no movimento dos limpa-cus. Cita o trabalho do artista Richard Serra:

" ele olha para baixo – para o que tem densidade e concretude, o que puxa para o chão. Os monumentos aos mortos, a arquitetura inca e micênica, tudo aquilo que é coagido pelo peso da gravidade. (...) Em vez do sublime das catedrais que se erguem para o céu, o demoníaco do navio que afunda nas águas. O que não se eleva, não tem transparência, não tem transcendência. Tudo o que é espúrio, informe, largado. (...) Aqui não há transcendência possível. Renúncia ao ímpeto construtivo, reiteração infinita do labor na matéria bruta, retomada contínua do esforço para erguer o pesado. Não se trata de perceber o invisível das coisas, mas enfrentar sua bruta e impenetrável fisicalidade. Em vez de intuir uma furtiva presença, confrontar-se com uma enorme e irremovível massa."

O encontro com a materialidade dos corpos é relativo e de freqüente contradição. Lembramos que o ideal platônico para uma cidade é que ela seja administrada por filósofos pois estariam mais próximos da essência, uma vez que longe das aparências. Na República, Platão desenvolve o mito da caverna, onde a relação entre o "baixo" material e as alturas celestes é hierarquizada e colocada em tensão. Primeiro, através da imagem da caverna em relação à superfície. No subsolo estão pessoas acorrentadas desde a infância, pelo pescoço e pelos pés, de tal modo que não conseguem realizar nenhum movimento além de olhar em frente. A situação faz com que esses estranhos prisioneiros, como descreve Platão, vejam a própria sombra e ouçam o eco de suas vozes, e acreditem serem reais. Mas, se lhes fosse dada a saída da caverna, descreve, a ascensão ao mundo superior, depois de habituados à luz, teriam a nítida compreensão do que é real e do que são as formas ilusórias.

Platão acredita nesta distância entre o real e ilusório quase de forma topológica: embaixo está o mundo sensível, passível de todo tipo de engano e irrealdade. Acima, o mundo inteligível, celeste das idéias, no qual se chega sempre próximo da essência verdadeira das coisas. O primeiro aprisiona o segundo, mas, como o filósofo acredita que os homens já teriam vivido como puro espírito quando contemplaram o mundo das idéias, a libertação da alma pode acontecer pela reminiscência. O corpo é o berço do esquecimento por isso deve estar ocupado com o aprendizado da guerra, que sempre obedece aos valores do espírito. .

Ainda no mito da caverna, Sócrates fala sobre duas outras ciências, além da filosofia, que formariam bons governantes. Uma delas é a geometria: *"é o fato de, como agora dizíamos, elevar penosamente a alma para o alto, e forçá-la a discorrer sobre os números em si, sem aceitar jamais que alguém introduza nos seus raciocínios números que tenham corpos visíveis ou palpáveis". Assim, dessa forma, o cálculo não serviria para a compra e a venda, mas para os valores da guerra e para "facilitar a passagem da própria alma da mutabilidade à verdade e à essência"*²⁰. Ela serviria para *"voltar o espírito para as alturas e não para o baixo"*. Em relação à astronomia, a espacialidade é ainda mais evidente: *"julgo evidente para toda a gente que essa ciência foca todas as almas a olhar para cima e as conduz das coisas terrenas às celestes"*.

²⁰ PLATÃO, A República. São Paulo: Martin Claret, 2003. pg 226-227

Platão deixa claro que somos todos como os prisioneiros da sua caverna, penando na escuridão das formas ilusórias, longe da luz das idéias que elevam ao mundo celeste. É visando essa altitude profunda que planifica sua cidade, onde na infância já se aprenderiam as ciências necessárias à guerra e ao bom governo. Rejeita pois, a democracia ateniense, uma vez que não crê serem todos passivos de opinar. Somente aqueles que se distinguem pelo saber seriam legítimos a decidir pelos rumos da cidade.

À lembrança de Platão segue-se uma infinidade de pensamentos que delineiam nossa maneira de viver no ocidente. Relegado ao plano baixo da existência, o corpo humano e o espaço físico estão sempre subjugados a acompanhar os devaneios da alma na dura empreitada pela elevação. O plano terrestre é o lugar dos anjos caídos, expulsos do paraíso, pois não suportaram a experiência da luz. São lucíferes, portam a luz, e clamam ao Pai a salvação. Agonizam pois não suportam a escuridão ao redor. Eles vivem perdidos, saídos de seu lugar original, estrangeiros. Essa figura do estrangeiro, já na democrata Atenas, representa perigo, não deve participar ativamente na vida das cidades.

Parece que, desde sua origem, o sistema democrático admitia como cidadão aquele que já nascia sob esse invólucro nominal. As mulheres, os estrangeiros e bárbaros, além dos escravos, não contavam no cálculo da cidadania. Como afirma Nicole Loraux²¹,

"sabe-se que, nos demos – essas unidades de base da cidade -, qualquer um que fosse denunciado como não ateniense poderia apelar no tribunal da polis, com o risco de perder a cidadania e até mesmo a liberdade, se o julgamento da assembléia do demo fosse confirmado pelos juízes cívicos: vendido como escravo, o ateniense desacreditado teria doravante bastante tempo para meditar sobre o rigor em matéria de cidadania daqueles que considerava seus concidadãos"

Mesmo assim, a autora afirma o lugar fundamental dos estrangeiros declarados na cidade grega, desde que, depois de algum tempo residindo no território ático, recebesse o título de meteco. Este vivia sob a tutela jurídica de um cidadão ateniense, não tinha direitos políticos e, além disso, pagava obrigatoriamente um imposto sobre a pessoa. Mas, sob estas condições, seu lugar na cidade estava garantido e, segundo Loraux, a rigidez das determinações era um tanto relativa, como era a todo cidadão ateniense rico. De toda forma, apesar das restrições, o meteco tinha alto valor para a coletividade da vida na cidade. Citando M. Austin, a autora afirma que "a polis dos cidadãos não poderia existir sem a presença dos estrangeiros²²". Assim como a democracia não pôde existir sem a escravidão.

A relação com o estranho, o viajante, aquele do qual não se sabe a procedência é determinante na compreensão da organização de uma cidade. Pois, quanto mais linear e racionalista

²¹ CASSIN, Bárbara; LORAUX, Nicole; PECHANSKI, Catherine. Gregos, bárbaros, estrangeiro: a cidade e seus outros. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. pg. 16

²² ibidem, pg.16

menos se admite a presença do estranho, uma vez que ele pode espiralar a linha reta inserindo novos códigos e costumes.

No pensamento de Descartes a relação com o estrangeiro aparece tensa. Seu ideal de cidade não comporta essa figura e, principalmente a desterritorialização que ela promove. É que o estranho, antes de provocar uma ruptura pelo que ele é, promove um estranhamento do que já é próprio de uma comunidade. Essa é a radicalidade do encontro com o diferente, com o estranho. Pois, quando descentro a atenção de mim para entrar em contato com o que é próprio do outro, torno-me um estranho de mim. E esse é um risco cuja racionalidade cartesiana gostaria de eliminar.

A meta, nesse caso, é a cidade cujo centro seja facilmente localizado e desde onde serão abertas as ruas. Busca a clareza da retidão, sem as sombras e desvios típicos das florestas e dos labirintos. Resgata o pensamento platônico de que um bom governante é aquele que sabe calcular com exatidão e que não se deixa levar pelas diferenças tolas apresentadas pela matéria. Essa última é perigosa pois nela impera o acaso, sutileza do tempo que não obedece a linha e desvia caminhos.

Entrecruzamentos de tempos: o moderno-contemporâneo

Para Walter Benjamin a barbárie caracteriza o homem moderno. Ele é capaz de inventar tudo de novo porque é pobre de experiência. O rompimento da cronologia tradicional, onde a passagem das gerações era determinante na transmissão dos ideais, configura uma nova maneira de relacionar-se no tempo e no espaço. Se o labirinto assusta tanto o homem renascentista, é porque algumas bases que sustentavam o homem da tradição já vinham se quebrando, e o desconhecido, presente nessa figura, ameaçava a integridade do sujeito que se queria uno.

Newton Bignotto²³ afirma que o homem renascentista foi o primeiro a tornar possível que se inventasse uma nova natureza humana. Escreve que os pensadores medievais já sabiam, principalmente Santo Agostinho, que a liberdade de um homem não pode ser limitada por nada que lhe seja exterior. Admitiam, portanto, o poder da vontade em cada ação. Mas não acreditavam que o sentido da nossa história pudesse vir de atos particulares. Pensavam que nossas escolhas nos confrontam com uma história cuja significação não depende de nós. O salto do pensamento renascentista é que *"criamos com nossas ações o sentido do tempo em que vivemos e, de maneira geral, o sentido da história"*. O autor cita uma passagem de Pico della Mirandola que fornece uma imagem que os pensadores renascentistas italianos tinham do homem:

"Ó Adão, nós não te demos nenhum lugar determinado, nem uma fisionomia própria, nem dons particulares, para que teu lugar, tua fisionomia, teus dons que vieres a desejar, tu os tenhas e os possuas de acordo com teus votos e segundo tua vontade. Para os outros, sua natureza definida é regida por leis que lhes foram prescritas: tu, tu não és

²³ BIGNOTTO, Newton. O Círculo e a linha. IN NOVAES, Adauto (org). Tempo e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

limitado por nenhuma barreira, é de tua própria vontade, do poder que te dei, que tu determinas tua natureza. Eu te instalei no meio do mundo, para que examines mais comodamente tudo que nele existe. Nós não te fizemos nem mortal, nem imortal, a fim de que, senhor de ti mesmo e tendo a honra e a tarefa de modelar teu ser, tu te componhas da forma que preferires. Tu poderás degenerar em formas inferiores, que são animais, tu poderás, por decisão de teu espírito, ser regenerado em formas superiores, que são divinas”.

O poder absoluto de moldar-se de acordo com as escolhas feitas, lança o homem ao desconhecido em sua própria casa. É como se o universo das pré-determinações, tão vinculadas à procedência, ao nome de família e o lugar ocupado por ele na comunidade, vigentes na antiguidade e ainda existentes na Idade Média, estivesse rompendo aos poucos, de acordo com alguns fatos importantes da grande História.

Já se falou que a Idade Média, ao mesmo tempo em que representou um tempo de “atraso” em relação ao progresso insinuado pelas civilizações Grega e Romana, trouxe consigo o primeiro indício de abertura da casa para a rua, integrando o interior a paisagem urbana. A janela, ponto absolutamente importante para pensar o olhar-perspectiva, é uma espécie de recorte de uma abertura também simbólica. Mas, seria realmente de abertura? Ao que parece, a janela surge justamente no momento em que uma história da vida privada se inicia, ao menos tal qual a conhecemos hoje. Pois a comunidade, o compartilhamento de valores comuns de forma natural, tácita, como afirma Bauman²⁴, passou ser pensada e problematizada na renascença, desnaturalizando-se. Ou seja, o compartilhamento natural já se havia rompido e a figura do Estado passou a ser presença constante, mediando as relações entre as pessoas na cidade, com tendências a alastrar-se cada vez mais.

Philippe Ariès²⁵ situa o Estado como um dos grandes fatores significativos para a passagem da comunidade à sociedade. A aparência de um indivíduo passou a valer mais do que aquilo que era de fato. Para tanto lutava, muitas vezes com armas, para defender a honra. No papel do novo indivíduo social, a imagem se construía muito em função da ostentação de bens materiais e a desigualdade tornava-se gritante. Nesse momento, que o autor localiza desde o século XIII, o Estado passou a mediar a competição dos homens em busca do reconhecimento social. Proibiu duelos sob pena de morte, revisou quadros de nobreza para eliminar usurpadores, e iniciou a intervenção na família, que consideramos o âmago do privado.

Outro fato marcante que acarretou mudanças essenciais, é o desenvolvimento da alfabetização e a disseminação da leitura através da imprensa. Isso converge diretamente com o terceiro grande fato, que é a modificação nas formas de religião, a partir dos séculos XVI e XVII. Ambos tendem a trazer o indivíduo para práticas isoladas, solitárias, impensáveis dentro de uma comunidade. A leitura individual que vinha substituindo aos poucos as rodas de leitura e transmissão dos textos, e a devoção interior,

²⁴ BAUMANN, Zigmunt. Comunidade – a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

²⁵ ARIÈS, Philippe. Por uma história da vida privada. IN ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger (Org.). História da vida privada vol. 3 – da Renascença ao século das luzes. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

sob forma de exame de consciência, confissão e diários íntimos, incentivados pela religião católica, reduziam um tanto os espaços para o compartilhamento das experiências.

Ariès chama atenção para uma nova forma de relação com o corpo, fruto dessa condição nova, o estar só, que passa a figurar nessa época. As trocas corporais e a apresentação do corpo que caracterizava a Idade Média, passaram a ser repudiadas, dando lugar à distância e ao recobrimento do corpo e seus dejetos. As demonstrações de afeto como abraço, beijo, jogar-se ao corpo do outro, foram substituídos por gestos discretos e furtivos. Esconder a excreção é uma condição de convivência a partir nessa época.

A literatura autógrafa (os diários, cartas, e todo tipo de registro íntimo) apareceria evidenciando uma vontade de conhecer-se através da escrita, sem a necessidade de comunicar para outras pessoas. Muitas vezes comunicavam seu conteúdo apenas para os filhos, exigindo que o guardassem na memória e destruíssem após a morte daquele que escreveu.

O gosto pela solidão, a amizade, são outras novidades dos costumes. Por muito tempo, o isolamento foi considerado o pior sofrimento. Mas no final do século XVII, começou a aparecer uma vontade de estar só, de fazer longas caminhadas acompanhadas da leitura de um livro. Figuras nobres isolavam-se durante horas, para andar, pensar, estar só. A amizade, diferente da fraternidade dos cavaleiros de armas da Idade Média, passou a existir pela escolha, no círculo habitual, de uma pessoa apartada dos outros. Ao amigo é confiada a intimidade; é com quem se compartilha um sentimento mais polido, tranqüilo, de variável intensidade.

O gosto pessoal que se materializará na história da casa de família, aparece como um grande valor. A forma de se apresentar, de adornar a casa, são exteriorizações de si mesmo e dos valores que cultiva. Ariès demonstra que por muito tempo as pessoas se limitaram a preencher a casa com móveis e objetos com caráter utilitário e alguns mostradores para exhibir objetos preciosos. A preocupação com o conforto e o revestimento artístico desses móveis e, conseqüentemente, da forma de viver, é percebido no século XVII. A culinária, bem como a arte de produzir e degustar bons vinhos, passa a exigir certa cultura, espírito crítico, um apreço ao que hoje chamamos *gosto*.

Todas essas características vão na direção do individualismo de costumes na vida cotidiana. Mas o autor ressalta que isso não significa que a ideologia individualista já existia, como a vivemos hoje. As mudanças fundamentais da Idade Média para o início de uma sociedade que se chamou Moderna estão na relação, agora com lugares muito definidos, entre os espaços públicos e privados. Mas ela aparece principalmente, comenta Ariès, quando se pensa no papel do Estado:

“Na Idade Média, como em muitas sociedades em que o Estado é fraco ou simbólico, a vida de cada particular depende de solidariedades coletivas ou de lideranças que desempenham um papel de protetor. Ninguém tem nada de seu – nem mesmo o próprio corpo – que não esteja ameaçado ocasionalmente e cuja sobrevivência não seja assegurada por um vínculo de dependência. Em tais condições há confusão entre público e privado. Ninguém tem vida privada, mas todos podem ter um papel público, mesmo que seja o de vítima. Dir-se-á que existe um paralelismo entre essa problemática do Estado e da

*sociabilidade, pois nas mesmas condições existe a mesma confusão no nível da sociabilidade.*²⁶

Porém, a divisão do público e do privado, através do Estado de direito, não se dá de forma direta e nem ao menos linear/progressiva. Forma-se, aos poucos e com tropeços, um espaço-tempo para atividades que não tem a ver com a coisa pública: atividades particulares. O autor chama a atenção para uma confusão que freqüentemente se estabelece entre *serviço público* e *público*, por conta da proximidade dos termos e das formas institucionais que encontramos no contemporâneo, que dificultam a distinção. Ariès esclarece: "(...) *existe um segundo aspecto da oposição público/ privado que me escapa, tanto que me tornei estranho às formas políticas da história. Nessa concepção, o público é o Estado, o serviço do Estado, e o privado – ou melhor, como se dizia sem nenhuma ambigüidade, o "particular" – referia-se a tudo que escapasse ao Estado*".

Essa distinção é muito difícil de se fazer no contemporâneo. Se na Idade Média e até o início da época moderna *público* se referia aos lugares de convívio, como as praças, os parques, os jardins públicos, na modernidade essa palavra passou para as mãos do Estado. O Estado administra a cidade, e todos os lugares ditos públicos pertencem a essa instância eleita para representar cada cidadão. O sentido essencialmente comunitário desses espaços aparece com uma roupagem anônima, uma vez que sempre atrelado a essa instância mediadora entre os cidadãos.

Ao mesmo tempo há, na modernidade, uma privatização cada vez maior do espaço. A industrialização e a conseqüente relação de trabalho assalariado, criam espaços de convivência em ambientes privados. Assim como os parques e praças, lugares de convívio, são substituídos ou ao menos concorrem com os cafés, as galerias, lugares de sociabilidade, mas também de consumo. O *público* subtrai-se cada vez mais pelo *privado*, que parece um *lugar público*.

É claro que essa nova configuração do espaço tem a ver com o surgimento das sociedades abundantes e as pessoas não se conhecem com a mesma facilidade, e por isso não vivem sob o suporte da tradição das famílias. Mas Ariès ressalta o fato de que no início da modernidade e na Idade Média ainda se tinha o interesse festivo por conhecer, estar junto. No contemporâneo essa tendência tem se apagado em nome do medo do outro, fato que Walter Benjamin localiza muito bem em suas reflexões sobre o início da grande metrópole, Paris, nascente no século XIX

²⁶ Idem, pág. 17.

O corpo da cidade

Anoitecer

Carlos Drummond de Andrade

È a hora em que o sino toca,
Mas aqui não há sinos;
Há somente buzinas
Sirenes roucas, apitos
Aflitos, pungentes, trágicos,
Uivando escuro segredo;
Desta hora sim tenho medo.

É a hora em que o pássaro volta,
Mas há muito não há pássaros;
Só multidões compactas
Escorrendo exaustas
Como espesso óleo
Que impregna o lajedo;
Desta hora tenho medo.

È a hora do descanso,
Mas o descanso vem tarde,
O corpo não pede sono,
Depois de tanto rodar;
Pede paz – morte – mergulho
No poço mais ermo e quedo;
Desta hora tenho medo

Hora de delicadeza,
Gasalho, sombra, silêncio.
Haverá disso no mundo?
É antes a hora dos corvos,
Bicando em mim, meu passado,
Meu futuro, meu degredo;
Desta hora, sim, tenho medo.

Ainda breve, a história do consumo abusivo das drogas coincide com o início da industrialização, com o fenômeno metrópole, com a reprodutibilidade técnica de objetos e obras, que marcam o século XIX. Uma nova forma de vida surge dessa acumulação que é símbolo das metrópoles modernas. A organização dos espaços públicos tem como principal função dar vazão à multidão que se aglomera nas ruas e, principalmente, dar vida aos locais onde se comercializam os objetos produzidos na indústria. A metrópole, esse universo rico em detalhes, é o lugar possível para essa sintetização do objeto/droga, tão dotado de sentidos diversos, mas permeado por um sentido que vence, e lhe caracteriza.

Em toda síntese - em toda história vencedora - , uma gama de sentidos diversos, de pontos de vista, é deixada de lado. Assim, a possibilidade de transfiguração de um objeto, de uma cena, de uma paisagem, é obra a ser feita. No universo obscuro da droga, uma cintilância do que é visível cega outros possíveis usos do mesmo objeto. É o corpo drogado a imagem vendida junto com a droga. Já crianças aprendemos como deteriorar o organismo usando alguns objetos, sintéticos ou não. É essa imagem que se consome nas várias palestras de prevenção ao uso da droga: o resto de corpo que sobra depois do abuso. Uma espécie de experimentação dos limites do órgão, do que se desprende do corpo, do que se perde. E, mesmo aprendendo que esses objetos nos chamam para a ruína, é para lá que boa parte da juventude volta seus olhos. É que nesse universo – como é chamado o lugar subjetivo onde ingressa o sujeito que se inicia em alguma droga – o sangue circula, a boca seca, existe a merda, o que apodrece. Lá existe esse aspecto tão humano que nos afasta: o corpo e suas vicissitudes. O corpo humano.

Assim é uma forma de se fazer a história da droga: Naquele tempo existia um universo onde o sangue circulava, onde o corpo apodrecia, onde existia a merda. Se essa história venceu, qual a história que foi denegada? O aspecto anestésico de toda droga é apagado em nome da imagem do corpo drogado, que sempre é mais assustadora. Nesse sentido essa história da droga, com a dialética entre os extremos de presença do corpo e, ao mesmo tempo, de anestesia, mimetiza o funcionamento da metrópole. A acumulação de corpos circulando nas ruas da cidade é ao mesmo tempo a presença do corpo e a necessidade de sua desapareição. Porque a cidade só é possível, do modo como a vivemos hoje, se o corpo e seus dejetos somem dos olhos.

Não foi à toa que Baudelaire, e depois dele Walter Benjamin, insistiram tanto na importância do artifício para o homem moderno. Pois a cidade passou a ser “o único campo válido da experiência moderna”²⁷. É nesse espaço-corpo de artifícios que se inscrevem as paixões e as emoções do homem

²⁷ Matos, Olgária C.F. *Os Arcanos do inteiramente Outro - A Escola de Frankfurt. A Melancolia e a Revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

da multidão. Esse homem torna-se o fluxo da metrópole, de cuja cadência já não é mais consciente. E, "Como um véu", olha através dela.

As linhas de pensamento que traço agora passam por esse embrincamento cidade-corpo. A cidade-metrópole tem um ritmo que se assemelha à lógica aditiva das toxicomanias. Ela é também um sistema de códigos, que se sobrepõem infinitamente, e que podemos sintetizar, como a droga. Ela é a imagem do corpo excessivo, que se excede e que é em si um excesso. O corpo hiper-estimulado pela presença de outros corpos e dos tantos artificios feitos para seu conforto, para sua circulação.

A cidade-metrópole é um aglomerado de paradoxos, de tensões compartilhadas por quem a habita: é íntimo e coletivo; é tudo-ao-mesmo-tempo, com tempos diferentes. A cidade é esse tipo de paisagem que não unifica, que não prescinde ao ponto de vista. Mas pode, assim mesmo, ser dotada de sentidos estanques, imutáveis para cada um que lhe habita. Por que a cidade é carne do meu corpo e ela é Porto Alegre e é também Santo Ângelo, que é também Los Angeles²⁸ e é mais uma vez Porto Alegre.

Se, ao olhar um campo aberto, com o horizonte longínquo da união de céu e terra, temos a impressão de que a imagem estava lá antes do olhar, na cidade o ponto de vista está sempre determinando a imagem. Nesse sentido ela é, de fato, múltipla pois há, a cada virada no olhar, uma nova cena se montando. Ela é a experiência do evanescente, do novo, do antigo, a cada olhar. É portanto, o espaço e o tempo da modernidade: "*A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável*"²⁹, como escreve Baudelaire.

Essa maneira de conceber a modernidade, desvinculada de um tempo cronológico preciso, está muito presente na obra de Baudelaire. Para ele, andar nas ruas de Paris do século XIX era viver a experiência do moderno, esse vislumbre do novo-efêmero, já em vias de se tornar caduco. Assim percebia que "*houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época (...); a indumentária, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo de completa vitalidade*"³⁰. Porém, para ele o moderno não exclui o antigo. Ao contrário, o moderno cria o antigo ao se estabelecer. Antigo é justamente essa junção de elementos que caracterizam as épocas, que moldam os corpos e as paisagens: "*para que toda Modernidade seja digna de tornar-se Antiguidade, é necessário que dela se extraia toda beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere*".³¹

²⁸ Um apelido dado pela juventude à cidade onde nasci, Santo Ângelo. Uma referência a um mundo distante e bastante glamuroso que ela não deixa de perseguir.

²⁹ BAUDELAIRE, Charles. A modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988. P. 175

³⁰ ibid. p. 174

³¹ ibid. p.175

Baudelaire constrói a sua lírica com o véu da multidão frente a seus olhos. Observa algumas figuras que resplandecem na vida moderna como a prostituta, o flaneur, o jogador, o andarilho, o mendigo. Todos apresentam a nova forma de viver e, ao mesmo tempo, sua degradação, sua ruína. Pois vivem o artifício moderno, sua temporalidade, sua fruição.

O flaneur contempla o mundo e produz alguma resistência com a sua forma de se mover na multidão. Walter Benjamin chama a atenção para o hábito do flaneur de levar tartarugas a passear nas galerias. Essa era a velocidade dos seus passos despreocupados. Não estava jogado no fluxo da multidão, mas também não estava fora. Dessa posição marginal ele intentava atribuir uma alma à multidão. De certa forma, buscava ainda, na contemplação, reconhecer nela o indivíduo. Tarefa pouco fácil, já que na metrópole *"o que está em jogo é justamente a liquefação do indivíduo autônomo, sua dissolução, sua desindividualização"*.³²

No artigo "O pintor da vida moderna", publicado postumamente em 1869, Baudelaire fala do desenhista, aquarelista e gravador Constantin Guys (1805-1892) como um verdadeiro artista da vida moderna. Refere-se a ele quando compõe a figura do perfeito flaneur ao longo do texto. Para ele, Guys é um apaixonado pela vida universal que *"entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade"*. Diz ainda que se pode *"compará-lo a um espelho tão intenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia"*. (171)

Guys debruça-se sobre o papel ao final de uma noite intensa, sempre em busca dos lugares onde a vida fulgura. Exercita assim a memória das paisagens visitadas, com a mesma naturalidade com que as olhava. Nesse momento *"todos os materiais atravancados na memória classificam-se, ordenam-se, harmonizam-se e sofrem essa idealização forçada que é o resultado de uma percepção infantil, isto é, de uma percepção aguda, mágica à força de ser ingênua"*(173)

O perfeito flaneur produz uma experiência da multidão. Realiza a transmissão da memória para o papel das imagens da cidade, com toda transfiguração que envolve esse ato. Ele é um apaixonado pela cidade, pela multidão e é promotor de resistência à massa amorfa na medida em que subjetiva, experiencia, e cria imagens críticas à cidade. Seu olhar não positiva o encontro do indivíduo na multidão mas, por seu esforço, negativo que seja, produz ainda um grito: *"(..) a função do poeta, do flaneur é negativa, trágica, sem esperança porque não há mais a exigência de síntese, de consolo: o poeta não conseguirá imprimir uma "alma" a essa multidão. Baudelaire traduziu tal situação em uma*

³² MATOS. Olgária C. F. História Viajante: notações filosóficas. São Paulo: Nobel, 1997.

*imagem deslumbrante quando fala que se trata de um duelo do qual o artista sai vencido, mas antes há um grito”*³³

Baudelaire refere-se ao Dandi, figura contemporânea ao flaneur, como alguém que vive a multidão de forma entediada. Esse olhar talvez seja o predominante. Pois a multidão acabará por mimetizar a fábrica taylorista. O funcionamento da máquina estará impresso no corpo humano que, fragmentado na linha de produção, sairá às ruas da cidade: *“se, em Poe, os passantes lançam olhares ainda aparentemente despropositados em todas as direções, os pedestres modernos são obrigados a fazê-lo para se orientar pelos sinais de trânsito. A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa”*.³⁴

O homem comum é o entediado, que está completamente dentro do fluxo da multidão, da metrópole. Tanto essa forma de andar quanto aquela forma de trabalhar remetem à despersonalização das relações sociais. O olhar conduzido pela convenção de sinais do transeunte, e a ausência de correspondência entre um gesto e outro do trabalhador na fábrica, são espelhos de uma certa relação entre a memória, a história, e a transmissão que nasceram com a metrópole, fenômeno do capitalismo.

A multidão metropolitana, segundo Benjamin, despertava medo, repugnância e horror naqueles que a viam pela primeira vez. O flaneur vivia também uma experiência de choque a cada vez que entrava na multidão: era *como entrar em um reservatório de eletricidade*. O que acontece ao homem comum que anda na multidão entediado? Será que deixou de sentir toda a eletricidade do encontro entre os corpos, dos choques de olhares, dos estímulos dos sinais de trânsito, das luzes acesas? Que mecanismos fazem com que o corpo transite entediado, incólume, na multidão?

A experiência do choque é o cotidiano do homem moderno. Uma certa anestesia, pelo hiper-estímulo, é um dos componentes do olhar entediado do Dandi na multidão. De alguma forma, a sensibilidade adequou-se ao excesso: *“É evidente que o olho do habitante das metrópoles está sobrecarregado com funções de segurança. Simmel faz referência a outro aspecto desgastante, porém menos evidente. “quem vê sem ouvir, é muito mais...inquieto do que quem ouve sem ver. Eis aí algo característico da ...grande cidade. As relações recíprocas dos homens nas grandes cidades... distinguem-se por uma preponderância notável da atividade da visão sobre a audição.”*³⁵

Essa vivência do choque na metrópole traz consigo uma nova noção de tempo. É o instantâneo colocado em cena. O descontínuo passo na multidão, o gesto fabril eternamente reiniciado, são fragmentos de tempo que não mantêm entre si correspondência necessária. Também os olhares na

³³ MATOS, Olgária C. F. História Viajante: notas filosóficas. São Paulo: Nobel, 1997

³⁴ BENJAMIN, Walter. Alguns temas em Baudelaire. In. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 124

³⁵ Ibid. p. 142

multidão possibilitam a sensação do tempo recortado, não-contínuo. No poema "*A uma passante*"³⁶ Baudelaide fala desse tempo no amor que se insinua não mais à primeira, mas à última vista:

(...)

*Um relâmpago e após a noite! – Aérea beldade,
E cujo olhar me fez renascer de repente,
Só te verei, um dia e já na eternidade?*

*Bem longe, tarde, além, jamais provavelmente!
Não sabes onde vou, eu não sei onde vais,
Tu que eu teria amado – e o sabias demais!*

O conceito de história, baseado na tradição dos fatos contínuos, é abalado por esse tempo do acontecimento. A pré-história que revestia os fatos, os objetos, foi como que retirada, e eles se apresentam agora nus. Walter Benjamin chama esse revestimento histórico dos fatos de *aura*. Algo que nessa conformação do tempo, iniciada na modernidade, não temos mais acesso. Está perdida no tempo.

Várias técnicas nasceram para esse tempo como o cinema, a fotografia, e foram como se conformando ainda mais a ele. Em "*Pequena história da fotografia*" (1931) Benjamin fala da progressiva perda da *aura* nas fotografias, principalmente pela banalização do ato fotográfico, possível pelo aprimoramento da técnica, que necessita cada vez menos tempo de exposição de um objeto à câmera. O cinema é, então, a materialização do movimento desse tempo fugaz, instantâneo.

Porém, o autor não é saudosista, mesmo vendo na melancolia uma maneira de criar aparatos críticos a formas de vida nascentes. Ter um olhar aqui e um no passado, na infância, não quer dizer aprimorar técnicas de memorização. Ao contrário. Segundo ele, essas técnicas reforçam o tempo do instantâneo. Elas são, em si, testemunho de que a *aura* se perdeu. Pois a memória aurática é involuntária, prescinde de um aparelho gravador da história. Ela é acionada pelo tempo impresso em um objeto, em uma paisagem, em um rosto.

Uma nova barbárie! anuncia Benjamin ao falar da modernidade. Saúda novos bárbaros que, pobres de toda experiência, podem enfim começar de novo.

³⁶ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

A cidade contemporânea e a vida na rua

A rua, o único campo válido da experiência

Breton

Fredric Jameson³⁷ afirma que no pós-moderno o tempo de alguma forma se tornou espaço. Nos chama atenção para a ligação da memória com o espaço na obra de Proust, onde a lembrança acontece involuntariamente, obedecendo a uma certa lógica de arranjos entre o espaço subjetivo e o material. É como se os objetos que nos rodeiam no interior da casa, bem como em lugares públicos que freqüentamos, dissessem de nossa vida subjetiva e talvez até promovessem formas de viver a partir desses arranjos.

Há uma dificuldade em limitar a abrangência do espaço “exterior” em relação ao “interior”, uma vez que estas categorias existem somente na relação entre um e outro. São, de certa maneira, indissociáveis. Mas, no contemporâneo, essa relação encontra-se posta a prova, pois ao que parece há uma invasão do “exterior”, daquilo que não faz parte dos ideais familiares ou comunitários, mas acaba moldando subjetividades. Um exterior invasivo pois vence qualquer tentativa de representação, uma vez que a quantidade de catástrofes e estímulos supera o esforço em tentar inscrevê-los na vida.

Nesse contexto, onde as fronteiras estão relativizadas, se vê acontecer um fenômeno paradoxal: de um lado, afirma-se a necessidade de maior abertura para a diversidade cultural, para o outro, para a diferença; de outro, há um fechamento gradativo das fronteiras, o estrangeiro é encarado como figura ameaçadora, terrificante, e a negação da diferença se dá na mesma proporção que a afirmação de sua necessidade.

Através dos meios informacionais o cotidiano da vida privada tornou-se objeto de imagificação e culturalização. Uma literatura chamada “realismo sujo”, originada nos Estados Unidos durante os anos 90, é analisada por Jameson como espelho da modificação da noção de espaço em nosso tempo e da passagem do cotidiano para o plano da Cultura. Situa-se em um campo aberto no modernismo, principalmente com a *pop art*, que já soube transformar o cotidiano em espetáculo, e mesclou categorias de arte que não andavam juntas. Cultura massiva, espetáculo, alta cultura, tornaram-se de tal forma imbricadas que a discussão sobre o que pode ser considerado Cultura, e o que estaria restrito as fórmulas da indústria cultural, permanece sendo feita, sem que se chegue a uma conclusão final. Dizia sobre o realismo sujo:

“(...) são histórias estranhas, sem enfeites, sem mobiliário, tragédias baratas sobre pessoas que assistem à programação diurna da televisão, lêem romances baratos ou escutam música country e western. (...) Eles jogam bingo, comem cheesburgers, caçam veados e se hospedam em hotéis vagabundos. (...) vagam por um mundo cheio de junk food e dos detalhes opressivos do consumismo moderno”³⁸.

³⁷ JAMESON, Fredric. As sementes do tempos. São Paulo: Ática, 1997.

³⁸ Idem, pg. 151

Diferente dos movimentos da arte que buscam uma transfiguração da vida na arte e vice-versa, como a Arte da Performance, esse é um exemplo de apreensão da vida e da arte por um modelo de circulação social baseado no consumismo. Jameson interessa-se por essa manifestação cultural pelo contexto em que se insere e principalmente por ser uma tentativa hiper realista de representar o cotidiano. Chega a questionar, se em nossa época, a sensação da “vida real” não teria passado para o plano da ideologia. Uma vez que vivemos imersos em um mundo de virtualidades, onde a tecnologia veloz impõe certas condições à realidade dos acontecimentos, como desenvolve Paul Virilio³⁹, perceber o que é a “vida real” tornou-se uma busca que se faz de diversas maneiras.

Os programadores televisivos já descobriram que essa é uma vontade coletiva e povoaram canais com *reality shows*. A internet está repleta de espaços reservados a apresentação da vida cotidiana de pessoas anônimas, que instalam em suas casas câmeras de vídeo transmitindo o cotidiano ao vivo. Ambos entretenimentos só fazem sentido se há uma ausência de representação para as ações mais cotidianas e instala-se a necessidade de buscar modelos inclusive para andar do quarto até a cozinha, escovar os dentes, comer macarrão, dormir, acordar.

A barbárie anunciada por Benjamin, configura-se em uma estranha busca, onde a contemplação, característica máxima do flaneur está disseminada como modelo de vida. Sobre essa passagem de tempo, Susan Buck-Morss⁴⁰ escreveu um ensaio em cuja tese o personagem teria sofrido uma extinção. Sustenta-a nos textos de Walter Benjamin, principalmente no “*Passagen-Werk*”, onde o autor faz uma ligação direta dessa figura com a lógica do consumo. O “habitat natural” do flaneur eram as galerias, decadentes já no início do século XX, onde ele exercia a contemplação e seu “negócio de não negociar”. Ao longo do século, seu passo lento foi atropelado pela multidão e pelos automóveis. Já não era mais possível levar tartarugas a passear nas ruas. A autora cita um trecho do *Passagen-Werk* onde Benjamin refere um artigo do jornal Le Temps de 1936: “*O fluxo da humanidade (...) perdeu sua gentileza e tranqüilidade. Agora tudo é uma torrente, onde se está jogado, apertado, empurrado para frente e para trás, para a direita e para a esquerda*”⁴¹

Foi jogado no fluxo da multidão que o flaneur desapareceu justamente por perder sua marginalidade. A lógica da contemplação – “olhe, mas não toque” – é a predominante na indústria de divertimentos e nos grandes centros do consumo. O perfeito consumidor tem o olhar distraído do flaneur. Então, ele não foi extinto por deixar de existir, mas, ao contrário, foi incorporado às novas formas de vida do sistema capitalista: “*O flaneur desapareceu, então, para explodir em uma miríade de formas, característica fenomenológica esta que, não importa quão novas possam parecer, continuam a*

³⁹ Revista república. Sejam Resistentes – entrevista com Paul Virilio. Julho de 2000.

⁴⁰ BUCK-MORSS, Susan. *O flaneur, o homem-sanduiche e a prostituta: a política do perambular*. In *Espaço e Debates* n. 26 Leituras da Cidade, 1990.

⁴¹ Ibid. p. 10.

*seguir seus passos na forma de Urform . Essa é a verdade do flaneur, mais visível em sua vida após a morte do que em seu florescer*⁴²

A vida de contemplação passiva, que faz a diferença radical daquele flaneur descrito por Baudelaire, acontece em outra conformação de espaço. O estilo *clean*, que caracterizou os anos 90 e ainda predomina nas modas em geral, é a negação do aposento burguês do século XIX, que Benjamin descreve com minúcias, onde cada detalhe lembra aqueles que o habitam. É também a negação das massas nas ruas e sua sujeira inevitável. Os personagens do realismo sujo freqüentam ambientes nada característicos, que poderiam ser qualquer lugar, sem mobília, sem enfeites: *temos que pensar o espaço do realismo sujo como um espaço coletivo construído, no qual a oposição entre interno e externo é anulada. (...) A fantasia do realismo sujo reforça fortemente a maneira como, em partes de Tóquio, a rua é, de certa forma, interna, de maneira que a cidade como um todo, sem perfil, se torna um imenso continente amorfo irrepresentável(...)*⁴³.

Esses lugares ascéticos podem ser pensados como aqueles grandes complexos- totalidades de consumo, onde se pode comprar roupas, alimentos, ir ao teatro, ao cinema, passear, fazer tudo o que antes se fazia na rua. São lugares que derivam dos antigos mercados ao ar livre, mas com a economia da sujeira das ruas e do encontro com a multidão de pessoas. Eles são públicos ao mesmo tempo em que privados. Que fazer com estas categorias, questiona Jameson, no contemporâneo, diante da desapareição de suas fronteiras?

*O que toma agora lugar da oposição entre público e privado? Existe alguma zona intermediária entre os dois que sobrevive e como se pode teorizar hoje a vida diária ou cotidiana, da rua, como uma candidata a ocupar essa posição intermediária? Acredito que seja produtivo pensar o novo espaço em termos de terra de ninguém, não no sentido de uma guerra propriamente dita, mas no de todas as formas tradicionais anteriores de fronteiras (o paradoxo aí é que a categoria de fronteira desapareceu nessa situação). Especialmente, isso pode ser imaginado como um lugar onde nem a propriedade privada nem a lei pública existem.*⁴⁴

O autor propõe novas maneiras de pensar a clássica oposição entre o domínio do público e o da família, sempre guardiã do privado: *"esses novos espaços são o espaço do trabalho (aparentemente público, mas possuído por indivíduos particulares) e o espaço da rua, doravante chamado vida diária ou cotidiano, que é tanto um signo de rompimento do privado e do pessoal, quanto da emergência do consumo e da mercantilização em oposição ao próprio espaço público."*⁴⁵

A evidência de que as fronteiras entre público e privado foram quebradas está nas ruas da cidade. Sabemos que o encurtamento de áreas públicas, e sua utilização pela propriedade privada é uma constante. Nesse trabalho - essa questão que Jameson percorrerá através das totalidades arquitetônicas - percorreremos caminhando pela cidade com pessoas que já vivem sem paredes ao

⁴² Ibid. p.12

⁴³ JAMESON, Fredric. As sementes do tempos. São Paulo: Ática, 1997. Pg. 160-161

⁴⁴ Idem 163

⁴⁵ Idem 159

seu redor. Os moradores de rua atualizam essa pergunta diariamente através de sua forma de circulação. Carregam consigo as coisas que lhe pertencem e catam, geralmente na lixeira alheia, o que lhes falta. Um ato de transbordamento do público e do privado que está contido em um gesto diário, banal entre eles. E esse transbordamento é uma imagem constante no trabalho que realizamos juntos e que apresento em seguida.

Parte II

Relato de um trabalho em processo: o vídeo-carta

Jornal Boca de Rua – o jornal dos moradores de rua de Porto Alegre

O Jornal Boca de Rua é um projeto da organização não-governamental Alice – Agência Livre para Infância Cidadania e Educação. A Alice existe desde 1998, com o objetivo de promover a discussão sobre a imprensa de forma crítica e incentivar projetos sociais ligados à comunicação. No ano 2000, saiu às ruas o número zero do jornal Boca de Rua, sob orientação de suas idealizadoras: Rosina Duarte, Clarinha Glock. Como costuma dizer Rosina, o Boca de Rua iniciou “*com um bando de loucos que foram para a praça fazer jornalismo*”. Tinham em mente a idéia de democratização da informação e uma dose de inconformismo em relação ao jornalismo convencional, da imprensa diária, que em boa parte das vezes, negligencia seus objetos de reportagem, em nome da notícia. Dentre os sacrificados, a população de moradores de rua. Personagens de reportagens, notícias, dificilmente tem espaço para falar em nome próprio, e raramente aparecem fora das páginas policiais. “Proporcionar um veículo de voz para essa população é uma prática, cujo produto final é um jornal temático trimensal, totalmente (ou quase) feito por moradores de rua de Porto Alegre.

Textos, fotografias, ilustrações são feitos pelo grupo de moradores de rua, assim como a escolha do nome e o logotipo do jornal foram criados por eles. Clarinha e Rosina, as duas jornalistas que permanecem como responsáveis pelo jornal, auxiliam na discussão das pautas, na organização dos textos e na escolha do material fotográfico. A edição do jornal é feita em uma agência parceira do Boca de Rua, pois ele não possui sede própria. As reuniões acontecem no Parque da Redenção, ao lado do Auditório Araújo Viana, durante os sábados à tarde. Desde 2002, o jornal *Boca de Rua* integra a Rede Internacional de Publicações de Rua (International Network of Streetpapers – INSP). Recentemente, um membro da Alice representou o *Boca de Rua* em Madri, na Espanha, a convite da INSP, para falar do projeto e promover um intercâmbio com outras publicações semelhantes, vendidas por moradores de rua, que funcionam em todo o mundo.

Hoje o grupo é composto por 45 adultos e 20 crianças e adolescentes. No último ano, em 2003, um suplemento infantil foi criado com o objetivo de adensar a voz das crianças e adolescentes que já existiam no grupo, priorizando o aspecto lúdico na criação do jornal. O *Boquinha* se faz com oficinas

diversas, mais do que com discussões acerca do tema. Foram realizadas oficinas de brincadeiras tradicionais, música, máscaras, entre outras, que giravam em torno do tema proposto para o jornal. Assim como no jornal adulto, as crianças compõem os textos, as fotografias e ilustrações.

Além de ser um veículo de voz, o Boca de Rua é uma fonte de renda para quem o realiza. A cada semana os membros do jornal recebem uma cota para a venda, e o valor arrecadado reverte em benefício do autor/vendedor. No Boquinha, as crianças e adolescentes recebem uma bolsa auxílio, que evita o trabalho da venda do jornal. Essa bolsa veio atender uma demanda criada anteriormente, quando as crianças e adolescentes acompanhavam ativamente a produção do jornal, mas ainda não havia um projeto específico para eles, pois o Boca de Rua era em projeto de trabalho com adultos. Mas eles foram chegando, trazidos por alguns membros adultos, participavam e exigiam que pudessem vender seu produto. Uma exigência absolutamente natural, uma vez que todos já realizavam pequenos trabalhos para ajudar a subsistência da família, quando ainda mantinham esse vínculo, ou para o próprio sustento, quando o vínculo familiar já se havia fragilizado. Então, depois de algumas discussões, se liberou a venda do jornal.

No Fórum Social Mundial de 2003, o terceiro que o Boca de Rua participava ativamente, com oficinas, exposições fotográficas e bancas de venda do jornal, uma denúncia de trabalho infantil, feita por um jornalista de um veículo de comunicação pouco confiável, nos fez repensar aquela liberação. Ainda que até hoje não estejamos convencidos sobre a proibição da venda, ela foi feita em nome de uma lei do ECA que proíbe o trabalho para crianças e adolescentes. Mas sabemos que a lei tem interpretações variáveis e que o trabalho no *Boquinha* não se assemelha, nem de longe, com trabalhos de escravidão infantil, uma vez que não exige a presença e convive com a educação escolar, inclusive como pré-condição de permanência no projeto.

A bolsa auxílio foi uma saída encontrada para essa demanda de renda complementar já criada pela venda, em outra época, do jornal. Esse tema continua em discussão, inclusive com órgãos oficiais, como o Ministério Público, Juizado da Infância e Adolescência, e Conselho Estadual dos Direitos das Crianças e Adolescentes. Pois precisamos minimizar os efeitos de uma certa lógica hipócrita que entende a infância dentro de um modelo, geralmente ideal, sendo que na realidade sabemos existir várias infâncias, com valores e acessos aos bens de consumo diferenciados, e que necessitam diferentes olhares.

Faço parte desse trabalho desde 2002. Fui a primeira de uma rede que se formou em torno do trabalho jornalístico. A Rede Boca de Rua iniciou para tentar dar vazão a uma série de demandas em torno do trabalho específico de jornalismo. Somos agora três psicólogos, e uma estudante de jornalismo, além das duas idealizadoras do projeto. Meu interesse, quando me aproximei do grupo, foi estar próxima de um trabalho que, pela via da comunicação, legitimava e transmitia uma maneira de viver que é tão apagada em nossa cultura. Percebi de longe a potência desse grupo, ao qual acabei me

incorporando. O Boca de Rua é uma forma de resistência a um certo modelo assistencialista, tão disseminado entre instituições governamentais e não-governamentais.

Justamente por essa resistência, acredito na potência de criação desse veículo que parece, por vezes, tão engessado em um modelo de jornalismo de denúncia, que não cria nada pois aponta incessantemente a falta do outro. Ressentimento, abandono, trauma, confronto, violência, drogas, são freqüentes nas páginas do Boca de Rua. Pois ele é um espelho do modo como são tratados e do modo como se vêem no mundo. Muitos chegam até as reuniões do jornal e não acreditam que sairá impresso aquilo que pensam. Ser escutado não é uma prática cotidiana.

A sensação de poder, mínimo que seja, que a prática da composição do jornal confere a cada um de seus membros, faz com que consigam questionar algumas coisas que permaneciam no âmbito da queixa. Esse já é um salto na direção da criação de outras maneiras possíveis de viver. Por isso, desde que entrei nesse projeto, acreditava que minha prática deveria ser no sentido de fortalecer o veículo, o dispositivo - como diria Foucault -, para que realmente seja uma máquina de ver e falar.

O projeto de vídeo-carta, que é tema desse trabalho e que compartilho logo a seguir, foi uma maneira de potencializar o olhar para a cidade, que aparece, de diferentes formas, em todas as edições desse jornal. Foi uma forma que inventei de materializar, na pesquisa que desenvolvi, estes olhares potencialmente ricos para viver a cidade. Antes disso, organizamos uma exposição fotográfica, que foi montada durante o Fórum Social Mundial de 2003, intitulada Faces da Rua. A difícil escolha do material fotográfico, feito com instrumentos muito simples, evidenciou um arquivo de imagens riquíssimo. Era um passo para que a idéia do vídeo-carta nascesse.

Porém, para que realizássemos o vídeo, precisávamos pelo menos uma câmera. Foi então que entraram na cena outros personagens: Olavo Amaral e Vanessa Maurenente. Eles fazem parte de um grupo, o Cinema de Bolso, que procura viabilizar projetos de cinema e vídeo que envolvam poucos custos e alguma experimentação. E foram meus grandes aliados nesse processo de trabalho junto ao Boca de Rua.

Sobre um trabalho em processo: o Vídeo-carta

O processo de realização do vídeo-carta acompanhava a lógica labiríntica do pensamento: as idéias chegavam como se não houvesse centro possível, ou como se estivéssemos instituindo algum tipo de centro sob a lógica do movimento. Era como se tivéssemos que começar a cada dia um novo projeto. Mesmo na perspectiva de desapego da construção lógico-retilínea, que o trabalho com esse grupo já havia ensinado a ineficácia, pretendíamos construir um projeto.

A idéia original era fazer um vídeo que mostrasse a cidade de Porto Alegre para moradores de rua de São Paulo, vendedores da revista OCAS, de São Paulo. Seria a concretização de uma correspondência insinuada há bastante tempo. Essa idéia nasceu de uma correspondência interrompida. No caso, eu fui uma espécie de carteira mal sucedida. Aconteceu no final de 2002, quando estava por viajar a São Paulo, e comentei minha ausência, para onde estava indo, e que, muito provavelmente visitaria a sede da revista OCAS. Perguntei se gostariam de saber algo sobre eles, ou sobre a revista, e me surpreendi com as inúmeras perguntas que surgiram:

1. *Como eles fazem para comprar droga?*
2. *Qual apoio eles estão tendo? Como eles estão fazendo para se livrar do vício da droga?*
3. *Eles se ajudam uns aos outros? Tem solidariedade?*
4. *Como é a cadeia de São Paulo? Tem visita?*
5. *Dormem na rua? Como se viram na rua?*
6. *Os brigadianos agridem lá também?*
7. *Que tipo de droga eles usam? Pedra, maconha, loló?*
8. *Que fazem com o dinheiro da revista?*
9. *Vocês não pensam que falta a fala de vocês na revista?*
10. *Há quanto tempo fazem esse trabalho?*
11. *Gostam de fazer esse trabalho?*
12. *A revista tem uma associação? Uma cooperativa? Alguém apóia?*
13. *Moram em abrigo como aqui?*
14. *Por causa da revista vocês se reúnem, fazem algum artesanato?*

Destas perguntas nasceram várias interrogações sobre a cidade de São Paulo e uma afirmação: *em São Paulo as pessoas morrem de verdade*. O imaginário sobre uma cidade distante, onde existe a suposição de algumas semelhanças (haja vista às perguntas sobre as drogas), mas diferenças também extremas. Fiquei muito estimulada por esse potencial canal de comunicação que se abria, mas, chegando em São Paulo, dei-me por conta que havia esquecido o questionário. Mesmo assim, fiz contato com a equipe que organiza a revista e encontrei vendedores em diferentes pontos da cidade. Nas conversas com os vendedores percebi que o interesse pelo trabalho do jornal era também grande. Alguns já sabiam da existência do Boca de Rua, pela presença nos Fóruns Sociais Mundiais.

Quando voltei a Porto Alegre, a idéia do vídeo-carta apareceu nítida. Uma, pela vontade manifesta em trocar experiências; outra pelo imaginário em relação à cidade, tão vivo e, ao mesmo tempo, tão relegado. Percebi que no jornal Boca de Rua se falava da cidade a todo instante. Mas o tom da conversa era sempre de denúncia, que empobrecia a reflexão crítica. E, depois de ter compartilhando desse ambiente bastante ressentido (não sem razão) em relação ao tratamento da cidade com moradores de rua, pensei que podíamos dar um salto criativo. Por que não inventar uma cidade levando em conta o olhar dessas pessoas? Por que não produzir imagens da cidade, discursos sobre a cidade que constitui cada um dos membros do jornal? Essas imagens tem um endereço, ou seja, o compromisso da transmissão, tão rara em nossa cultura, mesmo nos meios onde a palavra parece ainda ter importância capital. Realizar uma carta visual é uma escolha por incluir literalmente o ponto de vista. Uma forma de olhar a cidade, já que essa é, cada vez mais, uma experiência visual. É também uma aposta nessa fascinação da realização áudio-visual, de materializar o sonho na vida. De dar corpo à imaginação e transmiti-la.

Mas fazer o vídeo-carta implicava elaborar um projeto. A câmera só entrou em cena no terceiro mês, depois da elaboração de um roteiro sobre Porto Alegre. Nesse período, passaram pelas reuniões do vídeo 14 pessoas, sendo que algumas uma só vez, outras não estão mais participando do jornal, e outras perderam o interesse. Desânimo total. Mais de uma vez voltei para casa sem encontrar ninguém. Mas a idéia era mesmo fazer do vídeo um projeto do Boca de Rua, sem a obrigatoriedade de participação (que, na verdade pouco existe no Boca de Rua) e com uma tarefa que destoava um pouco do cotidiano do jornal.

Apesar de ser uma outra linguagem, pois se trata de imagem-movimento, o processo inicial estava muito próximo da criação dos textos do jornal. Era preciso imaginar os lugares que gostariam de mostrar e, além disso, imaginar o que nos lugares se estava buscando passar para quem não o conhece, e por que, no universo da cidade, a escolha daqueles locais. Esse esforço de imaginação muitas vezes é necessário para compor uma reportagem do Boca de Rua. Porém, o tema e a forma de elaboração do vídeo destoa da produção do jornal.

O vídeo é sobre a Cidade de Porto Alegre e não aborda somente o mundo de quem mora na rua. A amplitude desse tema é assustadora. Seria difícil para mim e, acredito, para qualquer pessoa a quem fosse pedido, encontrar as imagens essenciais da cidade, pois isso significa confrontar diretamente com as imagens clichês. Encontrar aquelas que, enviadas a um estrangeiro, pudesse transmitir um pouco de sua alma, do modo de viver por lá. Com isso, deixar aparecer aqueles espaços da cidade que muitas vezes não coincidem com seu guia turístico, porque se formam a partir de uma perspectiva única. Como se fosse transmitir um olhar: a esquina da rua da República naquele vão onde se pode avistar, por cima do viaduto, a ponta do parque da Redenção. Por isso, é também a transmissão de um tempo do lugar. Esse processo envolve delicadeza e uma certa dificuldade. Pois se

trata de reconhecer a relevância universal de um olhar que é absolutamente subjetivo. Uma pergunta está implícita no processo:

Que validade teria essa imagem tão cortada, tão suja, tão desenraizada, tão evanescente, tão própria, frente a imagem global de uma cidade?

No início, para minha surpresa, os lugares a serem apresentados eram justamente aqueles do guia turístico: o Pôr-do-sol no Guaíba, o Brique da Redenção, o Centro Histórico, os museus, a Universidade. A minha surpresa foi por imaginar que viriam sugestões de visitas aos mocós, às pontes, aos acampamentos de quem mora na rua. Isso veio em segundo lugar. Quando disse que poderíamos mostrar algo mais, além desses pontos turísticos, a vida na rua apareceu: mocós, pontes, calçadas, o centro e, principalmente, alguns locais que ajudam provendo alimentos para as pessoas que moram nas ruas: sopões e anjos da noite (motoqueiros que levam pão e leite todas as noites nos principais mocós) foram os locais mais falados. Mas quando comecei a perguntar sobre seus percursos na cidade, a diversidade dos lugares aumentou. Com alguma frequência, há resistência em falar do local onde nasceu. Parece haver uma barreira, um muro simbólico que divide a vida antes e depois de ir para a rua. E aquele outro lugar, que geralmente é o lugar da infância, é difícil acessar.

Aos poucos, apareceu uma casa na Restinga. O barraco da D. foi tão falado que a Bárbara, que conheceu o Boca pelo projeto do vídeo, acabou imaginando que lá era a sede do jornal. Ele é mesmo um ponto de parada para vários membros do grupo. D. está no Boca há mais de 2 anos e veio trazida pelas duas filhas, P. e M.. Ela, por sua vez, trouxe consigo mais três filhas - A.P., T. e M. - e uma neta - E. - filha de P.. E o Boca de Rua virou uma grande rede familiar. Porque a P., a M. e a A.P. tem amigos e namorados membros do Boca, que freqüentam o barraco com seus amigos, que também passam pelo Boca, e volta e meia, alguém do Boca está lá na Restinga. Essa foi a primeira casa, o primeiro indício de intimidade diante dos monumentos ou dos mocós.

A cidade aparecia, nesses primeiros relatos, como terra de ninguém. Lugar de qualquer um, não de todos. Ao mesmo tempo, uma solidariedade com os espaços largados e com aqueles feitos para o trânsito, e não para a experiência. Foi assim que B. disse, durante uma conversa: *“vivi a minha infância na Bat Caverna. Minha infância foi lá, na Bat Caverna.* E logo mais, P.: *a única coisa que eu queria é que a bat caverna voltasse. Nunca mais teve lugar como aquele.* Esse lugar encantado, que foi capaz que permitir ao B. viver a infância, era de fato quase uma cabana de brinquedo. Só que com estrutura de verdade e em local inusitado. Ficava ao lado de uma das passagens do metrô, embaixo de um viaduto muito movimentado, próximo à estação rodoviária no centro norte da cidade. Esse local foi lembrado também pela P. e pelo N.. Dentro do grupo, a Bat Caverna lembra os tempos em que ainda haviam as turmas na rua: A turma dos cachorrinhos, a galera da Bat Caverna. Tornou-se um lugar mítico, entre a saída de casa e vida na rua, pois foi a experiência da cidade fora do bairro de origem e também fora do assustador anonimato do “cada um por si”.

Em seguida uma queda d'água trouxe uma infância mais remota, aquela onde se ria e brincava, longe do centro da cidade. P. lembrou da cachoeira onde ela, as irmãs e os amigos tomavam banho lá na Restinga, no meio da mata que ainda se encontra por lá. Esse populoso bairro – tem tanta gente quanto uma cidade média do interior – fica na Zona Sul de Porto Alegre e será constante nas descrições, lembranças e histórias durante o processo do vídeo. Diz ela que não poderíamos ir até lá hoje, pois foi privatizada. O dono tem armas e não gostaria de nos ver por lá. Mas, podemos tentar uma autorização e ir até lá. Sem acreditar muito P. descrevia com minúcias um lugar para iniciados: *se eu não fosse contigo, era capaz de tu não encontrar porque é bem escondida a cachoeira.*

Mesmo não conhecendo a cachoeira, J. parece lembrar com detalhes o barulho d'água batendo na pedra do morro. É que ele mesmo lembrou de um campo atrás de uma olaria do bairro Sarandi onde brincava. Lá também havia água. Era uma espécie de lago artificial, feito para uso da olaria, onde as crianças tomavam banho escondidas dos trabalhadores. O local proibido tornava-se desafiador. Lembra que o bairro da Zona Norte da cidade era quase um campo aberto, com poucas casas em torno da olaria: *O sarandi era uma zona rural da cidade. Lá se criava bicho e tinha muito campo. Nós brincávamos todo tempo nos campos. Hoje tá tudo diferente. Tem muito prédio construído por lá e tudo é cidade.*

O lago da Olaria e a cachoeira da Restinga têm em comum esse aspecto dos lugares descobertos pela intimidade. Como a um corpo querido, onde aos poucos se vai descobrindo sinais, pequenas rugas e pontos sensíveis, também um lugar exige certa intimidade para conhecê-lo. E nada melhor que a infância, onde os limites entre os corpos e os lugares ainda estão confusos, extensos, para desvendar neles os becos, as cachoeiras, os lagos artificiais e as praças. Esses são espaços de socialização e experimentação, onde as relações ampliam-se, e de onde se colhe as imagens originais na vida adulta.

As praças são sempre espaços lúdicos, ainda que o sentido do espaço esteja menos delimitado para a brincadeira e seja também uma morada. I. cresceu em uma pracinha lá em São Geraldo, na zona Norte da cidade: *lá é assim tá ligado? Lá era assim, eu me criei lá desde pequeno e lá tinha um gurizinho desse tamaninho que se criou comigo junto na rua. lá eu não passava mal, lá pra mim era uma casa porque lá eu ganhava de tudo. Ganhava comida de manhã, ia uma tia e levava rango pra todo mundo. Depois de tarde eles iam, levavam café pra nós tomar e depois, aí por uma meia noite, nós tinha cobertor, tudo, nós dormia, até barraca nós fazia na praça, e lá, toda a gurizada que ia andar de skate conhecia nós, dizia pra nós - e aí, pode crê! quer dá uma banda qualquer hora lá na baía, lá, jogar um video-game? nós ia.. lá era assim. E outra que lá, qualquer bar que nós ia pedi uma coisa eles não falavam assim - vai trabalhar! vai roubar para pode comer.. não, lá eles chegavam e lançavam*

Esse relato, de extrema generosidade em relação à rua da cidade, destoa um pouco daquela crença que a rua é um lugar árido para o convívio. Muitos relatos dizem isso em palavras duras, decepcionadas pelas realidades de violência e solidão enfrentadas na cidade. Mas algumas vezes a rua parece quente, acolhedora, um lugar possível. A cidade da infância acolhe, pois é maleável, é permeável aos sentidos diversos, aos corpos que lhe aderem.

Dos lugares íntimos tem também os mocós, que estão no limiar entre o público e o privado, o espaço da casa e o da rua. Um mocó é tudo isso convivendo na laje da rua, nas pontes e monumentos da cidade. Parece uma intimidade da própria rua. Um lugar de estar, quase como uma casa, bat-caverna, ou um local de violência. Durante o período em que o vídeo estava sendo projetado, quase não se falou em mocós, ao menos não em algum mocó específico. A bat-caverna era um mocó nominado e mítico. Os outros mocós eram sempre “os mocós”, como se fosse qualquer um. Mas com o andamento do processo fomos sendo introduzidos em alguns mocós e entendemos gostaríamos de mostrar os seus mocós.

O projeto durou três meses até que a câmera foi introduzida, primeiro para experimentá-la e depois para começar a produção das imagens. Esse período pareceu muito longo, pois o número de pessoas participantes das reuniões foi diminuindo. Várias questões derivaram desse esvaziamento. A primeira delas, e que engloba quase todas as outras, é que não existe uma pré-disposição a um tempo de realização de uma idéia. Platão ficaria espantado se conversasse uma só vez com o grupo Boca de Rua. As idéias ficam sempre desmerecidas em relação à materialidade da vida. O mais fácil de pensar sobre isso, é que, quando as necessidades básicas não estão atendidas - como alimentação, saúde, conforto, proteção - a imaginação sai perdendo. É preciso estar em busca dos bens materiais para manter o corpo. A presença abusiva da droga e, conseqüentemente, da sua lógica de consumo imediato, tornam o espaço da imaginação encurtado. Mas a escolha por manter esse tempo estendido foi justamente para provocar as imagens. Paradoxalmente, a ausência da câmera parece ter sido necessária nesse período.

Foi muito inspiradora a presença de Evgen Bavcar em Porto Alegre para pensar a relação próxima, porém algumas vezes fácil demais, entre a imagem e a imaginação. Diferente de Platão, esse fotógrafo esloveno, radicado na França, cego desde os 11 anos de idade, entende a materialidade das imagens e dos corpos (dizia: *O toque táctil continua sendo o sentido da verdade, dado que ele não pode negar a materialidade das coisas*⁴⁶). De maneira singular, pela sua limitação física e por sua paixão pelas coisas mundanas, Bavcar afirma as imagens pela ausência. São suas pré-imagens, como chama a matriz do seu trabalho, que fotografa. Imagens mentais, subjetivas, se formam antes daquela que se materializa no papel fotográfico. E elas são feitas das lembranças das imagens vistas e das

⁴⁶BAVCAR Evgen. *A luz e o cego* IN *O ponto zero da fotografia*. Catálogo da exposição homonímia na galeria Sotero Cosme da Casa de Cultura Mário Quintana em Porto Alegre, 2000.

palavras que compõem novos arranjos. Um acordo feito por ele entre a palavra e a imagem, duas categorias que só se dissociam por esse apego às dicotomias e categorizações, mas que no plano da imaginação convivem plenamente, ainda que sempre tensionando uma a outra.

O elogio às imagens que faz Bavcar é uma forma de resistir à massificação do mundo pelas imagens clichês. Ele não é o primeiro a apontar o vasto mundo imagético a que estamos lançados no contemporâneo. Nosso horizonte é repleto de imagens publicitárias e a televisão tornou-se o aparelho doméstico mais valorizado. Imagens exteriores, que acabam emprestando jeitos de mover o corpo, de representar sentimentos, de colocar-se no mundo, e até - quem duvida? - de sonhar. Não é à toa que as imagens caseiras, produzidas com câmeras semi-profissionais, tenham quase sempre a mesma gestualidade, o sorriso parecido, a inclinação do corpo padronizada, de acordo com a sua época. É que o modo de imaginar depende dos elementos que se tem à disposição. Quando o excesso exterior toma conta do mundo interior a capacidade imaginativa fica relegada a um esquecimento. Um esquecimento dos sentidos que são próprios. É, mais uma vez, um esquecimento do corpo. Pois esse é sempre único e não poderia, a não ser que instruído pela inteligência ou guiado pela memória ancestral do instinto, assumir uma forma padrão. Esse artista, inventor de imagens, resiste ao mundo clichê obscurecendo a realidade:

Em outras palavras, a proximidade tátil é o mais seguro sinal da existência real. A liberação da imagem física de sua representação interior abre todas as possibilidades de imagens-clichês que, como tais, podem se justificar por elas mesmas. A abundância dessas imagens no mundo moderno forma uma percepção abstrata das coisas que freqüentemente não existem mais por elas mesmas, mas somente através das imagens. Hoje, por exemplo, a realidade do mundo torna-se mais televisiva, mais distante do que os jornais⁴⁷.

Bavcar insiste nos movimentos da proximidade e do distanciamento. São duas categorias, para ele, da vida. Uma é a forma que ele mesmo inventou para si, repetindo o mito de Eros, que abdicava do olhar físico em nome daquele interior. A Outra traz a necessidade da luz e do distanciamento, que faz de Psique uma heroína trágica na mitologia grega. O artista não deixa de lembrar que Psique não suportou a ausência do olhar físico de Eros e impôs entre eles a luz e o distanciamento do olhar. Eros feriu-se com o óleo da lamparina e Psique passou por diversas provas para ter de volta o seu amor. A distância retira a obscuridade do objeto desejado. E é dessa clareza iluminista que fala Bavcar quando lembra das imagens-clichê:

Quanto mais nós iluminamos a superfície de nossa realidade cotidiana mais nós obscurecemos os berços de uma outra luz. É igualmente verdade que quanto mais se desenvolve o mundo visual, mais extenso também fica o mundo invisível. Mas uma vez que a abundância da imagem-clichê é desprovida de qualquer substrato subjetivo, ela destrói no nosso cotidiano a presença real das coisas, e sua representação de nossa interioridade. Nós não percebemos senão a iluminação, sem poder ver a luz que é ligada estreitamente à nossa possibilidade cognitiva, isto é, ao nosso espírito⁴⁸.

⁴⁷ Idem, pág. 20-21.

⁴⁸ Idem, pág. 19-20

A excessiva iluminação da vida cotidiana traz consigo uma cegueira diferente da de Evgen Bavcar. Na literatura de José Saramago⁴⁹ uma cegueira branca prolifera em uma cidade como epidemia. Ninguém sabe a causa desse mal e o autor chamou seu livro um “Ensaio sobre a Cegueira”. Um mal que acomete pessoas de diferentes classes sociais, interesses, estilos de vida, que de repente passam a ver somente um grande e mesmo branco. O isolamento dessas pessoas é a primeira providência adotada na cidade para evitar que o mal se prolifere. Mas os casos isolados passaram a ser a maioria da população da cidade, que acabava reproduzindo todos as hierarquias e relações de poder num espaço ínfimo e sob o mesmo branco homogêneo. Essa cegueira é das luzes, aquela que “indiferencia” o mundo quando lhe quer ver todo. Inteiro. Desvendar todas as culturas, mostrá-las a todos os povos, é uma das grandes intenções contemporâneas. Formar um único mundo.

O respeito à diferença tornou-se a grande arma da mídia mundial. Esse belo emblema é vendido em propagandas e movimentada as empresas audio-visuais mundo afora. Em raras vezes o emblema é respeitado e as diferentes culturas são modeladas para atingir determinados objetivos, geralmente os mais vendáveis. Produzir imagens hoje é um paradoxo. De um lado caminha-se no sentido de tudo mostrar e a cegueira branca alastra-se como epidemia. Por outro, é também uma possibilidade de trazer um pouco de sombra, como um sopro na lâmparina de Psique, escurecendo uma parte do mundo para que ele possa ser tocado. Essa sensibilidade fina é transmitida pelo trabalho noturno de Evgen Bavcar. Suas fotografias são desenhos com a luz. Ele se apodera da luz que muitas vezes nos cega e surpreende pela delicadeza. Delicadeza com que ilumina as imagens subjetivas, suas e do mundo todo, uma vez que frutos também da linguagem.

Bavcar trabalha com a câmera escura. Um método dos primórdios da técnica fotográfica. Suas imagens nascem sempre do escuro. Na hora de fotografar pede que todas as luzes se apaguem. Para que de seu gesto nasçam as imagens. De seus movimentos, munido com pequenas luminárias, contornam-se os corpos, os santos, as cidades, sem apagar a escuridão que lhes é própria e legítima. E nas suas obras, resguarda sempre aquele encontro trágico entre Eros e Psique.

Esse trabalho constante de Evgen Bavcar – pois ele está sempre em processo de trabalho, relativiza o consumo das imagens e é, em si, um movimento na contracorrente ao embrutecimento do mundo, fruto da homogeneização das experiências. O olhar único, obscuro e universal, faz com que a produção de imagens, nesse universo tão poluído de clichês, seja ainda possível. As imagens são possíveis.

Realizar um vídeo sobre a cidade foi uma idéia que já nasceu paradoxal. Pois ela parte de uma reflexão sobre a cidade-metrópole, no auge da globalização mundial. Essa estrutura de cidade é o local para as imagens-clichês e todo modo de vida standard é consequência do atual momento do capitalismo. Pois a cidade não é somente o lugar onde as coisas acontecem, que já no final do século

⁴⁹ SARAMAGO, José. Ensaio sobre a Cegueira. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

XIX Baudelaire escrevia e depois dele Walter Benjamin tantas vezes refletiu. Ela é, nesse momento, imagem com objetivos de comércio, como um produto:

Enfim, não se trata de constatar a colonização da animação cultural (que aliás já nasceu colonizada, como o próprio nome indica) pela Máquina de Crescimento, mas sobretudo a operação inversa: o novo combustível sem o qual a coalizão não fabrica os consensos que necessita, pois se trata de uma máquina ideológica acionada pelos que administram tanto a construção física quanto a ideacional dos recursos capazes de impulsionar o desenvolvimento dentro e "através" dos lugares da cidade, apropriadamente denominados urban imagineers. Nessas circunstâncias não é de estranhar que o arquiteto-urbanista tenha se tornado um dos operadores-chave desta máquina, reunindo num só personagem o manager (o planejado-empresendedor identificado por Peter Hall) e o "intermediário cultural" fração de classe fornecedora de bens e serviços simbólicos, cuja trajetória ascendente é reveladora do atual culturalismo de mercado.⁵⁰

A transformação do patrimônio cultural de uma cidade em produto vendável é um dos grandes mercados para a imagem da cidade. Não é à toa que temos a sensação, andando pelas capitais que, de alguma forma, todas se parecem. A objetualização da cultura retira dela a aura, e então ela deixa de diferir. O urbanista e o empreendedor cultural em favor da comercialização da imagem da cidade é atrelado aos governos. Seja por sua beleza, seja por seu horror, uma cidade hoje é apresentada de acordo com o que dela se gostaria de ver. Ou seja, a cidade é modulada para apresentar as insígnias do poder. Hoje, o poder dominante é o dinheiro.

Foi imediato o mal-estar por estar trabalhando em um campo tão explorado como esse. A vontade que eu tinha era realizar um vídeo negro, tal qual o quadro negro de Malevitch, só que agora sobre a cidade. Também um vídeo onde não houvessem imagens, apenas sons. Algumas vezes saí para andar com o gravador aberto, na tentativa de captar, talvez mais até do que meu ouvido é capaz, a enervação da rua, a sensação da multidão. Lembrava do "Céu de Lisboa" e aquele belíssimo personagem do Win Wenders, andando pelas ruas de Portugal com um enorme captador de sons. Nós, espectadores, tínhamos alguns segundos para imaginar a cena que viria depois, a partir do som. Parece que, quando imaginava, estava já em Lisboa, mesmo sem conhecê-la. Porque alguma coisa da sua aura passa nesse filme. Pelo canto do Madredeus, da moça que bate a roupa na tábua do tanque, pelo rio Tejo, pelas ruelas e cortiços. Pela interdição das imagens imediatas.

De toda forma, a vontade era não codificar mais uma vez esse universo da cidade, não clarear ainda mais suas ruas e seus parques. Pudor de estar corroborando, ainda que sem querer, a mercantilização da cidade. Pensamento ingênuo por não querer compactuar com um sistema que é dominante. Ingenuidade que faz também parte do sentimento político presente em cada encontro do Jornal Boca de Rua. Acreditar em uma outra forma de andar na cidade. Andar é um movimento do desejo.

⁵⁰ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Uma estratégia fatal. IN ARANTES, Otilia Beatriz ; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. A cidade do pensamento único – desmanchando consensos. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. pág.29-30

O sentimento político venceu e seu processo revelou mais inquietações. Mas a primeira foi certamente essa: como mostrar uma cidade sem fazer dela um objeto de consumo rápido de imagens? Como apresentar a cidade sem fazer dela qualquer cidade?

A escolha por realizar um processo anterior, um roteiro sobre a cidade, foi um dispositivo encontrado para não se prender na demonstração e no espetáculo. Demonstração da miséria, demonstração da riqueza, é uma das atividades mais valorizadas pelos membros do Boca de Rua. É certo que não é à toa. A vida de um Morador de Rua é geralmente associada a uma série de classificações, dentre as quais talvez a miséria, a doença, sejam socialmente aceitas e por isso mais dignas. Falar da droga, do universo familiar de origem, do desprendimento em relação a valores compartilhados não é fácil. O sentimento moral que nos protege de imaginarmos uma vida diferente da nossa não permite tal exercício. Talvez porque a proximidade esteja tão presente e o litoral que nos separa seja uma tênue linha, que vez ou outra é inundada e não se diferencia. Faz-se necessário então aquele distanciamento do olhar físico de que fala Bavcar. Para nos proteger do toque de Eros, da noite próxima. Lá, no Boca de Rua, é sensível essa linha que é sempre afirmada por seu membros. Porque eles querem também a proteção daquele olhar distante que diz: o mundo deles. Aí não precisam provar nada, tudo se insinua no olhar. Um olhar sem troca, pois normalmente baixam os olhos ao chão e se deixam julgar. O jornal sempre se presta a mostrar essa vida que vê ao longe, distante. Pela mediação da palavra pode-se falar da droga, da organização de um mocó, das feridas simbólicas e reais. É uma maneira de inscrever na cidade aquele olhar que antes voltou para o chão.

Então o projeto inicial, sem a câmera de vídeo, era uma tentativa de fazer com que as imagens nascessem antes dos lugares. Uma tentativa de traçar uma linha diagonal nos extremos desde sempre marcados. Esse exercício de imaginação fez, talvez, com que o grupo diminuísse. Como esse é um projeto do Boca de Rua e não havia obrigatoriedade de permanência, as saídas foram aceitas. Mais de uma vez não apareceu ninguém para a reunião sobre o vídeo. E mais de uma vez também ouvimos as inquietações sobre o longo tempo de produção do roteiro. Mas considero que o tempo foi necessário. Necessário para que no lugar físico imaginado se agregassem valores de intenção. Discutíamos: quais as imagens necessárias, essenciais da cidade? Necessário para que sentimentos se agregassem aos monumentos, como na fala de A. sobre a praça da Matriz, *"eu faria uma imagem de liberdade assim. como se tivesse no morro mais alto, pudesse voar... que dentro, de um lado a igreja, do outro o palácio do governador, do outro a assembleia, o palácio da justiça, e eu pergunto o que é justiça, o que é...ali encontrei um pouco de amizade, encontrei liberdade, paz"*. E daí saíram espaços dentro dos lugares.

Antes, Michel de Certau⁵¹ pensou sobre a passagem de um a outro: *Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanista é transformada em espaço*

⁵¹ CERTAU, Michel de. A invenção do cotidiano: artes de fazer. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1996. pág. 202.

pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito.

A passagem não é tranqüila e muito menos linear. Há momento de abertura dos lugares e depois de fechamento. B. dizia: *eu nunca tive infância* e mais tarde lembrou da COHAB Costa e Silva, onde vivia e brincava, talvez tivesse alguma infância. Pois a infância também é um lugar subjetivo. Mas para ser espaço, precisa de prática. E este movimento de abertura e fechamento foi acompanhado de alguma resistência. Em ato. Algumas vezes ficamos esperando e ninguém apareceu. Outras sentíamos a ansiedade por algum resultado final imediato. E parecia, essa era uma sensação recorrente em mim, que faltava algo material, palpável.

O roteiro elaborado para o percurso foi:

Na Região central:

Brique da Redenção

Parque da Redenção – de dia, de noite

Auditório Araújo Viana

Rio Guaíba – o Pôr-do-sol; a vista do Guaíba; as ilhas

Usina do Gasômetro

Centro Histórico - em torno da praça da alfândega: museus, prédios antigos

Aba perto do prédio da cervejaria Brahma. – transformado hoje em shopping center

A Praça XV

Padaria da Praça XV

Praça da Matriz

Rodoviária

Teatros do SESC e São Pedro

Parque da Harmonia

Colégio Paulo Freire

Ocupações de casas abandonadas

Igreja das Dores

O bairro Cidade Baixa – Rua da República, Rua Lima e Silva

Mocós do viaduto da João Pessoa, da Ponte do Arroio Dilúvio

Acampamentos na beira do Guaíba

Casa de Inverno – Albergue Municipal, também chamado “casa do Inferno”

Carreteiro da Igreja Auxiliadora

Ginásio Municipal Tesourinha

Na Zona Norte:

Aeroporto Salgado Filho – ou melhor, o gramado em frente ao aeroporto

Monumento ao Laçador

Aba na Avenida Farrapos

Ponte do Guaíba

Praça em São Geraldo

Bat Caverna

COHAB Costa e Silva

Olaria em Sarandi – ou, o campo atrás da antiga olaria, pois ela não existe mais

Na Zona Sul:

Bairro Restinga:

Morro da cachoeira

Colégio da P.

CECORES

A maior parte desses lugares conta a trajetória da vida na rua. Com a exceção de alguns poucos, que falam do local de origem, onde ainda vivem familiares. Por isso a prevalência do centro. Fiquei surpresa com a pregnância das ruas e becos do centro da cidade, como na expressão de G., 7 anos: *A praça XV é o lugar mais maravilhoso por que é lindo!* Um lugar da cidade tão poluído pelo barulho quase ensurdecedor, pela fuligem grudada nas paredes, pelo trânsito de pessoas, pelo acúmulo de comércio, é capaz de fazer o olho de um menino brilhar. Não é à toa, pois ele ainda é o lugar que concentra as diferenças e onde se encontra a festa na rua. Andar em volta do Mercado Público, na Praça XV, no Largo Glênio Peres, em torno das bancas de camelôs, é uma festa absolutamente casual. Crianças e adolescentes se divertem dançando com o som propagado nas bancas de ambulantes, que vendem Cd's falsificados. Senhores passeiam e trocam idéias nas bancas de frutas e verduras. Uma roda se forma em torno de um senhor que, vende e ensina sobre ervas medicinais. É um reduto de diferenças que resiste às classificações urbanísticas para os bairros.

O centro é uma referência para quem sai de casa. Pois todos com quem conversei ao longo desse processo vieram de lugares distantes do centro, boa parte da periferia da cidade. As imagens da infância, quando apareciam, em nada lembravam o asfalto e o concreto urbanos. Pois a periferia da cidade é outra cidade e, algumas vezes, é campo. Vir para o centro pode ser uma maneira de chegar na cidade, entendida aqui no sentido do urbano, planejado, concreto.

Há um corte abrupto nesse momento da saída de casa. Alguns não chegam a tocar naquela outra vida vivida em casa, na periferia. Parece um tempo, por não ser falado, intocável. Quase como as

teorias e símbolos que criamos na infância e que, depois, não encontramos mais lugar para elas. Pertencem a uma região cristalizada, perecível, por isso, calada. Somente podemos falar da infância quando ela entra em nossa vida, quando cabe no momento atual. Se não, permanece um lugar, daqueles que Michel de Certeau falava: existe, mas não é um espaço.

A separação dos espaços da casa e da cidade não é novidade. Antiga, essa maneira de organização fazia parte de Atenas. Depois, foi perseguida nas diversas planificações de cidades, onde Brasília é, talvez, um caso exemplar. A minha descoberta é que dentro da cidade, que parece única para todos, no sentido da delimitação dos espaços públicos e privados, hoje tão difícil de definir, existe uma cidade com esses limites demarcados: o centro e o outro, da origem, da família, das significações infantis, que parecem, em alguns casos, ultrapassadas, deixadas para trás. Algumas vezes esses limites são rompidos aos poucos, através dos percursos caminhados até o centro, com breves paradas para o descanso em praças, abas de prédios. Como se fizesse uma extensão da casa para a cidade, e também como se rompesse de todo, mas aos poucos, a ligação entre ambas. Pois o centro é lugar da socialização anônima. Onde a origem pode e, na maioria das vezes, deve ser reinventada.

Impossível não lembrar, no fundo dessa descoberta, d' *A Caverna* de José Saramago⁵². Uma explícita referência ao mito da caverna de Platão, esse romance conta a história da família de Cipriano Algor, oleiro de profissão que vive na periferia com a filha e o genro, realizando um trabalho que lhe fora passado pelo pai, que antes aprendeu com seu pai, no mesmo forno de barro. Cipriano vive um conflito que se vai acirrando ao longo do romance, pela desvalorização crescente de suas peças de barro. Pratos, tigelas, cântaros, vão, aos poucos, sendo substituídos por plástico e o Oleiro se vê sem compradores. O lugar que lhe comprava em grandes quantidades era o Centro. Lugar misterioso, onde Cipriano nunca entrava de fato, ia-se sempre até um ponto e vasta guarda impedia que avançasse. O genro fazia parte da guarda e, se fosse promovido iria morar com a filha de Cipriano no Centro.

Em função das poucas possibilidades de sustento com a olaria, tudo indica que devam mudar-se todos para o Centro. O lugar, que no início parecia um grande mercado, transforma-se, para o leitor, com a fala do Genro a Cipriano:

"Creio que a melhor explicação do Centro ainda seria considerá-lo como uma cidade dentro de outra cidade (...) o que há é o mesmo que se encontra numa cidade qualquer, lojas, pessoas que passam, que compram, que conversam, que comem, que se distraem, que trabalham."

Cipriano, mesmo assim, não se satisfaz da resposta:

"... é curioso que de cada vez que olho cá de fora para o Centro tenho a impressão de que ele é maior do que a própria cidade, isto é, o Centro está dentro da cidade, mas é maior do que a cidade, sendo uma parte é maior que o todo, provavelmente é porque é mais alto que os prédios que o cercam,

⁵² SARAMAGO, José. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das letras, 2000. pág. 258-259

mais alto que qualquer prédio da cidade, provavelmente porque desde o princípio tem estado a engolir ruas, praças, quarteirões inteiros”.

O impasse de Cipriano segue com esse lugar, o Centro, ameaçando por sua face engolidora. Não só das ruas e quarteirões, mas também das vidas que estão em sua volta e daquelas que se rendem ao seu apelo. O Centro é, sem dúvida, uma alegoria da caverna de Platão. Os diálogos tecidos com a filha, lembram ao longe as conversas da República. Só que agora com as insígnias do capital demarcando o fora e o dentro. Ninguém vivia algemado no Centro, mas vivia-se preso pela guarda ostensiva e a necessidade de viver num ambiente que lembra os shopping centers. Ou seja, preso ao consumo. Cipriano soube, com algum custo, dizer não ao Centro.

Tive a sensação, de que Saramago contava um pouco da história da humanidade, mesmo tendo em mãos poucos personagens que convivem sempre nos mesmos lugares: a casa da família e o misterioso Centro. Ainda assim, e talvez por esse motivo, o conflito da história acaba sendo tão universal, que dificilmente alguém deixaria de perceber em sua vida um momento de escolha entre ir viver no Centro, ou resistir a ele. Hoje, é bem certo, essa escolha é quase um impasse cotidiano para aqueles que resolvem resistir.

No tempo em que lia esse romance, estava em Florianópolis. Era mês de agosto e a ilha estava bastante calma. Numa manhã de sol conheci o Sr. Menez, pescador nativo da Costa da Lagoa. Conversamos durante 4 horas, no sol, à beira da lagoa da Conceição, sobre a vida. Ele pescava com seu pai, que aprendeu de seu avô e por aí em diante. Lá na Costa seu pai conheceu sua mãe, casaram e tiveram filhos. Produziam tudo o que consumiam. A mãe trabalhava na roça, enquanto o pai trazia o peixe do dia. Todos na costa, conta Sr. Menez, casavam-se por lá mesmo, era uma tradição. Então, aquele lugar era mágico, porque se fechava em torno de si mesmo: ninguém saía de lá e nem mesmo chegava. A não ser a passeio.

Já o Sr Menez, teve uma vida diferente de seu pai. Como Cipriano, foi impelido a sair em busca de lugares onde dava mais peixe e onde poderia comercializá-los melhor. Ele já tinha como perspectiva a pesca comercial e não mais para subsistência. Numas das paradas, casou-se e depois retornou à Costa onde cria seus filhos. A esposa trabalha fora de casa e hoje compram no mercado quase todas as coisas que consomem. Diz-se com sorte por ter conservado um dos moinhos, dos tantos que foram destruídos, ou então seria difícil explicar para os filhos como se faz a farinha.

O encontro com Sr. Menez, a leitura d'A Caverna, e as histórias que compunham os roteiros para o vídeo, pareciam falar de uma mesma coisa, por mais contrastantes que fossem os percursos de cada um. Uma espécie de corte se anunciava em cada uma das conversas: a necessidade de romper, por motivos diversos, com uma certa história familiar. Algum resquício da tradição, do apego à origem insinua-se, de maneira discreta, no grupo com quem trabalhei o vídeo, e de forma explícita no romance de Saramago e na história do Sr. Menez. Em relação ao Boca de Rua esse resquício se mostra no

momento onde se cala a infância, a vida antes da rua. Não se faz isso por menosprezo, e sim por pudor. Pudor de manter a história intacta, seja ela qual for.

Mas um fator cruza essas histórias: o avanço do capital sobre toda e qualquer origem. O desrespeito do mercado com a Costa da Lagoa, o Centro que quer aniquilar toda e qualquer forma de subjetivar a vida. Daquele centro de que fala Saramago, para esse da cidade de Porto Alegre, tem alguma distância. Mas a aproximação de se dá pela sutileza: o centro é o lugar que atrai pela possibilidade do anonimato.

Ainda no início do trabalho, comecei a trazer um mapa da cidade para que visualizássemos os locais que conversávamos. Senti necessidade de acrescentar alguma matéria sensível ao que falávamos. Por vezes tinha a impressão que esvaziaria o sentido do que estávamos fazendo, caso o resultado não parecesse óbvio. Como essa obviedade nunca existiu, pois se tratava de um processo de criação coletivo, que exigia de todos os envolvidos participação, nunca houve assegurado um formato final. Isso apresentava dificuldades ao trabalho, que aparecia no pedido constante para que eu ocupasse, sozinha, o lugar de autoria do vídeo. Um dos motivos, acredito, é porque existe uma rede de serviços públicos ou de associações de pessoas, empenhadas em prover àqueles que moram na rua uma nova forma de vida. Isso implica, muitas vezes, pensar por elas. Pensar em como deveriam viver, o que deveriam fazer durante o dia, os processos, as finalidades, os objetivos do que deveriam executar. É uma lógica de múltiplas dependências, que economiza o essencial: o exercício da vontade e a implicação nos processos. Então, parece que realizar atividades que envolvam moradores de rua carece de algum estímulo material para que se crie uma relação de troca e, muitas vezes, de dívida e cobrança: ou se faz determinada atividade ou não se ganha o lanche, e por aí vai.

A exemplo do Jornal Boca de Rua, que prioriza uma relação de trabalho e não de assistência, o processo do vídeo não contou com nenhum tipo de atrativo que não ele mesmo. Essa é, explicitamente, uma maneira de produzir diferença em relação a uma lógica social que beira a perversão. Há alguns anos, endossando aquelas campanhas por respeito às diferenças, realizar trabalhos que envolvam pessoas nomeadas “excluídos sociais”, dentre os quais alinham-se os moradores de rua, os loucos, e uma infinidade de “minorias”, é também uma maneira de conseguir algum espaço na mídia e, porque não dizer, algum tipo de alívio, já que pertencemos todos a uma sociedade economicamente tão desigual. Mostrar a pobreza, a doença, torna-se também um produto vendável. E a sua realização, normalmente, é muito barata. Toca-se a imagem de uma pessoa por um prato de comida, por um pacote de bolachas. E isso não é uma crítica generalizada, pois dentro de um universo de ações sempre há aquelas cujos procedimentos se diferenciam.

No ano de 2003 um filme propôs essa discussão, justamente no que toca a produção de um audio-visual. “A Margem da Imagem”, de Evaldo Mocarzel, inicia com uma conversa contratual de autorização da imagem para o filme, onde se estipula um valor – de 50 reais – para cada um que

aparece no filme. O contrato é firmado com um grupo de moradores de rua de São Paulo. Ao longo do filme há uma série de discussões sobre a utilização da imagem de pessoas que se encontram vulneráveis, tocando inclusive em nomes como o de Sebastião Salgado, aclamado fotógrafo que tem viajado o mundo documentando movimentos da fome, da seca, da guerra, da miséria mundiais. Alguns comentários polêmicos, por tocar um tema que é borda para muitas disciplinas do conhecimento e também de muitas práticas sociais. Uma imagem crítica às imagens que se produzem e às relações contratuais na atualidade.

Com o grupo Boca de Rua aconteceram algumas discussões parecidas, por coincidência, na mesma época em que o filme estava sendo exibido. Desde que iniciei meu trabalho com esse grupo me incomodava muito a super exposição em relação a mídia a que se propunham. Questionar as finalidades, os objetivos dos veículos de comunicação, acontecia muito pouco. E essas perguntas insinuaram-se quando a possibilidade de realizar um trabalho áudio-visual foi lançada ao grupo.

As perguntas colocadas na pauta de discussão pelo grupo eram: que direito tem um universitário, de fazer trabalhos acadêmicos utilizando a história das pessoas, sem que tenham nenhum retorno do trabalho produzido? Que direito tem uma emissora de televisão, ou uma produtora de áudio-visual de realizar documentários, reportagens, com moradores de rua, sem responsabilidade de gerar algo em prol da vida daqueles que foram tema de um programa?

Essa discussão surgiu na época em estávamos começando a fazer o roteiro do vídeo e não foi à toa. Havia um pedido implícito e algumas vezes explícito, por algum tipo de estímulo para as reuniões acontecerem. Pedido de alimento principalmente: como vou trabalhar sem ter comido nada? Era uma pergunta recorrente. Muito difícil de manter uma postura mais rígida frente a esse apelo (pois a fome talvez seja a dor mais radical). Mas, conhecendo um pouco, e minha relação de tempos no Boca de Rua me ajudou muito para isso, entende-se que o limite entre um exercício da vontade e a postura passiva diante daquele que provém, é muito estreito. Então, ter visto o filme de Mocarzel ajudou a dar outro encaminhamento a esses pedidos. Ao invés de responder aos apelos, que seria tapar a possibilidade de pensar sobre uma forma de relação que se estabelece com muita frequência, promovemos, no Boca de Rua, uma discussão ampla, a partir da projeção do filme.

Assistindo o filme, vibravam a cada depoimento onde apareciam os traços de identificação: relatos de quem foi filmado e nem sequer viu o resultado, a alegria de aparecer da TV ou no cinema, a postura forte da freira que impediu Sebastião Salgado de fotografar uma pessoa na rua, entre outras. Depois, a primeira reação foi comentar o dinheiro que estavam recebendo em troca da imagem: *"aqui eles não dão nada para a gente. A gente dá entrevistas, tudo de graça, isso não ta certo, lá eles ganham 50 reais. 50 reais!"*. Perguntei se achavam que valia 50 reais a imagem e a história de uma pessoa. Alguns ficaram quietos e um garoto falou que tinha recebido 100 reais para uma participação em produção da Rede Globo de TV. Perguntamos se ele contava a vida dele ou se representava, se

era um personagem. Disse que era um personagem “com roupa estranha e tudo”. Estabelecida essa diferença, ninguém respondeu sobre quanto valia a história de vida e a própria imagem. Mas se iniciou uma discussão sobre os trabalho acadêmicos: qual a função deles na vida daqueles que são “objetos de pesquisa”? Ainda se usa falar e se faz, de fato, pessoas serem objetos de pesquisa.

Ter um estudante universitário no grupo ajudou a elevar um pouquinho a imagem dessa instituição. O que mais se ouvia é “não serve pra nada”. Não dá para tirar de todo a razão daqueles que se manifestaram dessa maneira. Por que boa parte das pesquisas que se faz na universidade serve para acumular dados dentro das bibliotecas, empoeiradas pelo pouco uso, que, no máximo, vão servir de referência a outras pesquisas indiciais. Mas argumentei em favor de algumas pesquisas, daquelas que geram pensamento e arejam as formas de ver e viver o momento atual, inclusive desfazendo preconceitos e “resignificando” categorias e práticas. R., estudante universitário e membro do Boca de Rua, falou de sua experiência nessa instituição. De forma quase ufanista, disse que universidade é um meio de resistência na sociedade. E, de alguma forma, concordo.

O fato de fazer uma mídia, o jornal, também os coloca do “lado lá”, daquele que produz reportagens, com direito a imagem e texto. Quando a discussão veio para dentro do trabalho no Boca de Rua, a passividade com que vinham tratando essa questão desfez-se: qual a responsabilidade que assumem quando realizam uma reportagem sobre determinado tema? Qual a repercussão esperada de seu trabalho? Realizar um vídeo também é sair da posição passiva em se colocam, muitas vezes, diante das câmeras. E esse exercício da vontade é o que está em jogo no processo de produção do vídeo

O mapa da cidade apareceu dessa forma nas reuniões, para dar algum suporte material para esse exercício de vontade. Algumas vezes trabalhamos em cima dele, literalmente. A idéia é que, enquanto fôssemos conversando sobre os lugares a serem mostrados, o mapa seria riscado com os roteiros escolhidos. Levei lápis de cores diversas e imaginei que outros tantos mapas se formariam a partir dessa intervenção. Mapas da memória.

O livro de Cristina Freire, “Além dos Mapas”, foi um grande encontro, que agregou alguns sentidos a essa experiência. A autora fez um estudo muito preciso sobre a relação da cidade com seus monumentos, em nosso tempo. No espaço de cruzamentos entre a arte, os conceitos de cidade, as maneiras de intervir no urbano, Cristina dá uma atenção especial aos mapas e cita alguns movimentos artísticos que se utilizaram deles, inclusive intervindo nessa clássica forma de representar lugares.

Guy Debord é a principal referência apontada pela autora. Em *Naked City*, de 1957, o artista compôs um mapa de Paris, com alguns monumentos da cidade recortados e colados aleatoriamente. Chamou o trabalho *Guia Psicogeográfico de Paris*, e a descrição de Cristina Freire deixa pistas sobre o porquê da nomenclatura:

“São ao todo dezenove setores da cidade, entre os quais diversos monumentos, ligados por flechas vermelhas. Tais flechas indicam possíveis trajetórias. Porém, as distâncias nesse mapa não correspondem às distâncias reais, mas a intervalos vivenciais psicogeográficos. Não têm uma extensão objetiva e, portanto, não se prestam à quantificação, e as flechas são coloridas de vermelho, sugerindo a intensidade dos afetos”.⁵³

A transposição do olhar afetivo para a cidade é, segundo essa autora, uma maneira de resistir a visão homogênea dos espaços, proposta pelo sistema capitalista. Essa obra é composta em um período onde todas as instituições são colocadas em questão e a aposta dos artistas estava na quebra do museu como espaço privilegiado de apresentação da arte. Os suportes da arte deveriam perder a *aura de eternidade, durabilidade e, muitas vezes, de qualquer possibilidade de venda, de ser consumido*.⁵⁴ Nessa perspectiva, também o direcionamento da obra deixa de ser para um público de arte específico, aquele dos museus, e expande-se para todos, numa tentativa de sensibilizar e resgatar sentidos amortecidos. O espaço da cidade já não seria o lugar do imortal monumento, para ser palco dessa nova forma de fruição artística, que institui uma temporalidade e espacialidade evanescentes, que se materializam fortemente na performance e na instalação. A autora cita ainda trabalhos como os do búlgaro *Christo*, que realiza empacotamentos em diversos pontos de referência do mundo, tanto arquitetônicos, como da natureza (*canyons*, vales), na perspectiva de questionar a relação estabelecida com os espaços.

Esses movimentos de arte na cidade, cada vez mais presentes no contemporâneo, são formas de responder ao fluxo de ordenação dos espaços, que parecem obedecer a uma lógica própria de funcionamento, independente daqueles que lhe habitam. Esse aspecto da cidade capitalista estava presente na elaboração do roteiro do vídeo e se mostrou com força quando o mapa apareceu como um elemento passível de intervenção.

Sem conhecer o trabalho de Guy Debord, mas repetindo alguns aspectos dele, incentivava que fossem escrevendo, desenhando, os caminhos percorridos por cada um, sobre as linhas traçadas pelos especialistas. Mas o que aparecia eram pequenos pontos, com cores muito parecidas as utilizadas para a marcação oficial do mapa, tornando assim estes traços quase invisíveis. Em uma das vezes perguntei se estavam com pudor em riscar o mapa que estávamos utilizando ou se era mesmo um pudor em riscar, na representação da cidade, um caminho próprio. Mesmo sabendo que essas alternativas seriam indissociáveis, recebi uma resposta direta do C.: *a cidade não é minha. A cidade é dos governantes*.

Diante dessas palavras tão precisas não foi difícil lembrar do poema de Bertold Brecht⁵⁵ que sussurrava *Apague as pegadas* em seu *Poemas de um manual para habitantes das cidades*:

⁵³FREIRE, Cristina. Além dos Mapas – Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: SESC:Annablume, 1997. pg.72

⁵⁴Idem, pg. 65.

⁵⁵ BRECHT, Bertold. Apaguem as Pegadas IN Poemas 1913 – 1956. São Paulo: Brasiliense, 1987.

*Separe-se de seus amigos na estação
De manhã vá à cidade com o casaco abotoado
Procure alojamento, e quando seu camarada bater:
Não, oh, não abra a porta
Mas sim
Apague as pegadas!*

*Se encontrar seus pais na estação de Hamburgo ou em
Outro lugar
Passe por eles como estranhos, vire na esquina, não
Os reconheça
Abaixe sobre o rosto o chapéu que eles lhe deram
Não, oh, não mostre seu rosto
Mas sim
Apague as pegadas!*

*Coma a carne que está aí. Não poupe.
Entre em qualquer casa quando chover, sente em
qualquer cadeira
Mas não permaneça sentado. E não esqueça seu chapéu.
Estou lhe dizendo:
Apague as pegadas!*

*O que você disser, não diga duas vezes.
Encontrando o seu pensamento em outra pessoa:
Negue-o
Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou
Retrato
Quem não estava presente, quem nada falou
Como poderão apanhá-lo?
Apague as pegadas!*

*Cuide, quando pensar em morrer
Para que não haja sepultura revelando onde jaz
Com uma clara inscrição a lhe denunciar
E o ano de sua morte a lhe entregar
Mais uma vez:
Apague as pegadas!*

(Assim me foi ensinado)

A cidade se mostrava, pelos olhos daqueles que vivem uma experiência de aparente intimidade com ela, como território pertencente a uma entidade anônima, que recebe o vago nome: os governantes. Todo o universo trazido pelo poeta no início do século XX materializava-se na frase de C., que pouca importância dá as trocas de governo, mas que sente na pele, literalmente, a sua pregnância. Sente porque apanha da polícia, sente por que lhe falta o atendimento médico necessário para que siga vivendo sua experiência da cidade. Sente também na pele o poder do dinheiro que abusa dos corpos desprotegidos quando a noite cai, sem deixar pegadas.

A assepsia moderna, a transparência dos poderes, que impregnam sem que se possa ver, marca os corpos daqueles que vivem sem os qualitativos necessários, de acordo com os parâmetros do poder dominante, para se estar vivo. Pois a justa medida, o valor da vida, é conferida de maneira aleatória, exterior ao sujeito da ação, e com vistas a preencher um modelo que atende aos ideais de consumo e produção. Todos aqueles que não se encaixam no modelo são a exceção, que, como sabemos, sempre foi útil para afirmar as regras. Giorgio Agamben⁵⁶ escreveu que *não é a exceção que se subtrai à regra, mas a regra que, suspendendo-se, dá lugar à exceção e somente desse modo se constitui como regra, mantendo-se em relação com aquela. O particular "vigor" da lei consiste nessa capacidade de manter-se em relação com uma exterioridade. Chamemos relação de exceção a esta forma extrema da relação que inclui alguma coisa unicamente através de sua exclusão.*

C. tem a palavra determinante para desvelar a relação entre a cidade, o governo e o capital, e ele nunca estudou política. É que ele vive, hoje, dentro de um parque público, sem paredes, com todas as coisas que lhe pertencem nas costas, e, para ele, os limites entre a coisa pública e a privada estão necessariamente atritados. Todos os dias batalha, junto com alguns companheiros de jornada, para manter-se embaixo das árvores do Parque da Redenção. Esse último é administrado pelo governo, e impede os acampamentos de qualquer espécie, para preservar o caráter público do local. Mas não impede que grandes áreas sejam ocupadas por casas da Nestlé, Kibom (ambas empresas do ramo alimentício, sendo que a primeira é uma multinacional) e que se mantenha no parque um café/bar (cuja construção antigamente abrigava bicicletas para locação) explorado por empresários. Existe uma contradição evidente nesse discurso e que, muitas vezes, sem fazer essa elaboração racional, C. sente na pele. Pois a lei, aquela que ultrapassa os papéis oficiais, e que circula entre os corpos, é feita de um material menos concreto e contém uma sutileza sedutora. Encanta, pois não é apreensível, já que é fruto da ação dos homens e, quem tenta olhar para ela, seguir seu canto de lara, corre o risco de ser aprisionado em seu exterior:

Assim que é contemplado, o rosto da lei dá meia volta e entra na sombra; enquanto alguém quer ouvir suas palavras, não consegue ouvir mais que um canto que não é outra coisa do que a mortal promessa de um canto futuro(..)No dia em que algumas pessoas pretendem violar a lei em seu refúgio, encontrar-se-ão por sua vez com a monotonia do lugar onde se encontravam, com a violência, o sangue, a morte, o desmoronamento, a desaparecimento voluntária, fatal, no exterior: pois o exterior da lei é tão inacessível que quando se quer superá-lo e penetrar nele, se está abocanhado, não já no castigo que seria a lei finalmente violada, mas no exterior desse exterior mesmo - a um esquecimento mais profundo do que todos os demais.⁵⁷(46)

O exterior da lei parece ser a potência do que ainda não tem uma forma, a força que ainda não está ligada a nada, mas que existe invisível aos olhos. Canta, diz Foucault, e atrai alguns para esse espaço exterior, das formas informes, que acabam caindo num esquecimento profundo, como tudo que

⁵⁶ AGAMBEN, Giorgio. Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002

⁵⁷ FOUCAULT, Michel. O Pensamento do Exterior. São Paulo: Princípio, 1990. Pag.53 / 46

ainda não foi visto. O regime da invisibilidade e da potência andam juntos. Tudo que resta sem forma pode ser. Mas como reconhecer, fora do âmbito da sensação, essa potência? C. sabe do está falando, mesmo que permaneça insabido.

Então a pergunta: seria diferente o sentimento em relação à cidade se o mesmo questionamento fosse dirigido a um cidadão – peço licença para a Grécia antiga – que trabalha, vota e paga seus impostos?

A cidade do capitalismo é mesmo essa, a homogênea, onde prevalece o anonimato no trato com pessoas e com os lugares. A impressão de pertença aos lugares é sempre permeada por algum tipo de troca financeira. Baseados nesses valores, são elaborados conceitos de exclusão e pertença sociais, ou seja, o foco está sempre na capacidade de adquirir maior ou menor quantidade de objetos.

A juventude explicita essa relação com os espaços de forma exemplar. Onde é possível encontrar-se na cidade, principalmente à noite, no tempo de lazer e divertimento, sem consumir? Bares, casas de show, locais freqüentados por jovens, requerem sempre algum tipo de pagamento, ou de consumo obrigatório. Depois que as praças deixaram de cumprir esse papel de promoção dos encontros, os lugares possíveis são aqueles onde o dinheiro media toda troca. Este é, inclusive, um dos parâmetros determinantes para a pertença nas várias “tribos de jovens”, como costumam classificar. C. não está fora desse sistema, mas encontrou maneiras transversas de estar entre os amigos. Sentir-se pertencendo à cidade, ao ponto de poder nela intervir, de lhe imprimir uma alma, como queriam os poetas do século XIX, tornou-se tarefa difícil para a juventude. E como ser, reconhecer-se, sem riscar, marcar o mapa da cidade, se ela é o local possível da experiência, sempre coletiva?

A especificidade da fala de C., em relação àquele sujeito produtivo (no sentido restrito da produção de bens de consumo) é a sua necessidade de invenção, pela falta de recursos materiais, de uma maneira de existir apesar disso. Outra fala, agora de A.P., vinda da Restinga, bairro afastado do centro de Porto Alegre, auxilia a pensar nessa relação: *No centro todo mundo é igual, lá na restinga todo mundo quer ser patí ou playboy. Quando eu ia na escola, colocava a minha melhor roupa, mas sempre ficavam dizendo que eu ia sempre com a mesma, chamavam de suja, de piolhenta. No centro todo mundo é igual, não ficam tirando o cara.*

A Restinga é um bairro de periferia da cidade. Lá ainda se vê muito verde e sua estrutura lembra um pouco as cidades do interior. Com a praça no centro, uma escola de samba, postos de saúde, delegacia de polícia, é quase uma cidade dentro da cidade. Tem, inclusive, o mesmo número de habitantes de uma cidade média do interior do estado. Lá existe um movimento de preservação – ou de construção? - de um sentimento coletivo, de comunidade. Mesmo assim, todos os valores de inclusão e exclusão, com base no poder financeiro, valem para a Restinga.

Acaba que buscar o anonimato, ou, "todo mundo é igual", que tanto se combate, fica sendo um valor positivo, que permite à A.P. sentir-se à vontade, sem precisar parecer aquilo que não é. Algumas vezes estar invisível é uma forma de manter a própria imagem a salvo da deterioração. Como se pudessem criar um universo paralelo, típico da adolescência, onde os valores são outros e que exige senhas de acesso.

Nesse sentido, quando começamos a escolha dos lugares, que foi realizada com base no material gravado em fitas durante nossas conversas, apareceram alguns lugares com acesso negado e, durante as gravações do vídeo, uma parte se desfez, e pudemos acessar, mas outros tantos apareceram, como de difícil ou impossível acesso. Não tínhamos a senha. Um deles vale comentar pela proximidade. A Redenção, à noite, não foi aconselhada para a gravação do vídeo. P. explicava: *"é que todo mundo que dorme por aqui, dorme com o ouvido no chão, na terra. Então se tu caminha lá longe, já se ouve. E qualquer barulhinho, a pessoa já acorda e pode pensar que é alguém querendo o mal. Como pode ser por bem pode ser por mal."*

A intimidade com a noite, com a terra, em plena cidade, me surpreendeu. Uma experiência da rua a que poucas pessoas se aventuram, e estas têm receio de contar. Pois esse valor, de conhecer um espaço por outros sentidos, que extrapolam o olhar, parece ter sido banido da percepção do homem citadino. Fez lembrar um tempo que eu não conheci, em que a Redenção era uma pequena floresta, onde os negros se refugiavam para escapar da escravidão a que foram condenados. Talvez um desses refugiados tenha falado exatamente as mesmas frases de P.. Mas hoje a floresta recebeu concreto nas passagens, e luzes, muitas luzes, para que os locais de refúgio diminuam. Tanto nas grandes cidades como nas de pequeno e médio porte, os locais muito arborizados, que permitem a lembrança de outras épocas, representam hoje perigo. E há uma tentativa de bani-los, ou então cercá-los, para que a noite permaneça lá dentro, longe da cidade.

Parece também uma necessidade de negar possibilidade de perder-se, que é constante nas florestas. Pois a cidade é, de alguma forma, a negação desse possível. Mas, para adensar esses temores, não faltam fatos de violência. Dentro do parque, principalmente à noite, existe prostituição, existe tráfico de drogas, e todas as violências associadas a essas maneiras de trabalhar.

O que me impressionou é que a advertência partiu de alguém que provavelmente já tenha cruzado o parque em altas horas, e até mesmo tenha dormido por lá, já que ele serve como moradia para alguns membros do jornal. Pareceu óbvio, momentos depois, que, quanto mais conhecedor se é de um lugar, mais temor ou mais credulidade se terá nele. Mas, no momento em que aquelas palavras foram ditas, pareceu algo absolutamente sem sentido, talvez porque esperasse receber ali algum código para acessar esse lugar encantador, onde se poderia, por alguns instantes, sentir-se perdido no centro da cidade. Resgate de algum labirinto concreto, que assemelhasse a forma do pensamento, que não funciona no ritmo programado dos semáforos e das placas de Pare.

A violência que se “esconde” nos arbustos, nas ruelas, que se supõe nas periferias da cidade, denominadas sub-urbanas, parece ser uma reação contra o passado colonial, e antes disso, à mata indígena que em nada lembra a civilização européia que por aqui aportou. Reação na forma de recalque, uma vez que se encontra em estado latente, no medo do escuro e da noite, no medo do mato. Medo que se estende também para as pessoas que habitam esses espaços.

Não é novo o sentimento de aparente menosprezo e necessidade de esconder aqueles lugares que recordam um passado menos civilizado, que em nosso país é tão recente. A historiadora Margarida de Souza Neves, descreve, no artigo “O Povo da Rua – um “conto de duas cidades”,⁵⁸ a situação do Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o XX, em relação a essa população denominada “povo da rua”. A cidade colocava-se em uma cruzada em favor da extinção dos traços restantes do Brasil colônia para entrar, juntamente com a Europa, na *Belle Époque*, mesmo que isso representasse matar toda cultura genuína, e com ela, muitas pessoas:

“a condenação das casas era, naturalmente, a condenação de seus habitantes, também identificados com o atraso, a sujeira, a doença, a feiúra, a barbárie. (...) No lugar das habitações populares, sugeriu a grande Avenida, imagem urbana do progresso, da limpeza, da saúde, da beleza e da civilização, na lógica de oposições que o governo e seus intelectuais reiteram em seus discursos”.⁵⁹

O discurso higienista era a medida e a justificativa para as ações que intervinham nas paisagens e determinavam tanto a forma estrutural da cidade, quanto os modos de portar-se e parecer nas ruas da cidade. É nas crônicas, literatura arraigada de forma direta ao momento vivido, que a autora colhe a vida dessa época. Em algumas, sentimos a difícil permanência na cidade das pessoas pobres e que não tinham tanto interesse nas terras distantes, além dos mares. Paris é a cidade sonhada pela burguesia carioca daquela época, durante os dias. À noite, a cidade ainda era permeada pela origem indígena, negra, tão próxima e que se gostaria longe. Porém, essa origem vive plena nos mercados populares, nos quiosques das calçadas, como revela Luiz Edmundo, cronista do início do século XX, citado por Margarida Neves:

Entre nós quiosque é uma improvisação achamboada e vulgar de madeira e zinco, espelunca fecal, emprestando à distância e em cujo bojo vil um homem se engaiola, vendendo ao pé-rapado vinhos, broas, café, sardinha frita, côdeas de pão dormido, fumo, lascas de porco, queijo e bacalhau. (...) Em todo o Rio de Janeiro do começo do século o quiosque afrontoso, enodoando a paisagem, o logradouro público, tem raízes no solo. Forças não há, aparentemente, que o impeçam de existir.(...) Cada qual mais sórdido. Os que aparentemente se salvam vendem bilhetes de loteria, cartões pornográficos e jogo do bicho. Ignóbeis todos.(...) Contra o monstro do quiosque e sua freguesia reclamam as famílias, reclamam os homens de negócio, reclamam até as Gazetas, embora timidamente. Dizem todos: é uma vergonha! A cidade ainda é um povoado africano! Precisamos acabar com esta miséria!...⁶⁰

⁵⁸ NEVES, Margarida Souza. O Povo da Rua: Um “conto de duas cidades”. In PECHMAN, Robert Moses (org). Olhares sobre a Cidade. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

⁵⁹ Idem, Pg. 143

⁶⁰ Idem, Pg. 141

A forma quase ingênua com que o autor descreve sordidamente os locais perigosos, negros, da cidade, em nada se compara com as críticas politicamente corretas que se faz à cidade nos dias de hoje. De qualquer maneira há uma familiaridade com esse discurso que, talvez, se justifique porque a vontade de extinguir um passado próximo e “progredir” ainda é um pensamento dominante. No caso de Luiz Edmundo, a referência está explícita: negar a origem negra para ingressar à força na modernidade européia, mais especificamente francesa, onde despontava a grande metrópole do século XIX.

É de uma estranheza profunda a forma como hoje se percebe que, no Brasil, a modernidade existiu forçosamente. É estranho porque não sentimos a presença dos povos que aqui viveram antes dos europeus e que não se preocuparam em escrever uma história tal qual aquela civilização o fez. O Brasil nasceu de novo, inseriu-se em uma linha histórica que não reconhece outras formas de civilização e quiçá de humanidades que não aquelas acumulatórias de registros escritos, e que conta os tempos a partir da crença de um povo. Será que na nação Guarani faria sentido dividir os tempos antes e depois do nascimento de Cristo? Falar em exclusão no Brasil é estranho porque estamos, de alguma forma, excluídos da linha que conta o tempo histórico da humanidade. Paradoxalmente, essa é a riqueza desse país, que pouco gosta de lembrar da origem indígena, aquela que está fora da linha do tempo e, no entanto, é justamente o legado original o que interessa aos estrangeiros que olham para cá. Riqueza que se vê também nas várias origens possíveis para esse país, e as outras temporalidades possíveis que advém dessa abertura. Brasil é rico do tempo que se esquece. Não está dormente como Funes,⁶¹ “o memorioso” doente do tempo permanente, da memória-arquivo.

Tempo da memória involuntária, que se esquece para deixar guardado, agindo mesmo que longe do pensamento. Tempo labiríntico que espelha a floresta, e que quase não resiste a imagem de linearidade temporal buscada para que o Brasil seja incluído na linha do tempo. Por isso temos um país repleto de avenidas. A ordem e o progresso são mesmo aspirações desse país que nasceu junto com essas palavras de ordem.

O mesmo medo do escuro que descrevia Margarida de Sousa Neves, no Rio de Janeiro da virada dos séculos XIX - XX, sentia-se em Porto Alegre, cidade recém nascida. Sandra Pesavento é quem descreve e analisa aquela cidade em vias de urbanização, declarando guerra contra seus becos, identificados à violência, à desordem, ao atraso:

Nesse momento de fim de século, o beco foi identificado como o reduto das sociabilidades condenadas, era um espaço maldito na cidade, freqüentado pelos “turbulentos” da urbe. A situação se definia tanto mais grave porque tais espaços estigmatizados se achavam encravados no centro da cidade, que se encontrava em processo de renovação e saneamento, tanto técnico quanto moral. Verdadeiros “lugares de enclave”, eles ameaçavam a ordem, pois expunham, pela contigüidade inevitável e indesejável, o mau lado da urbe. Para os cidadãos da Porto Alegre ordenada e disciplinada que viviam no centro, o “pecado” morava ao lado.⁶²

⁶¹ BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Porto Alegre, 1970.

⁶² PESAVENTO, Sandra Jathay. Era uma vez um beco: origens de um mau lugar In BRECIANI, Maria Stella(org). *Palavras da Cidade*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001. Pg. 98.

A historiadora percorreu o caminho semiológico da palavra Beco, desde sua origem, com sentido basicamente topográfico – rua estreita, com ladeira, e aberto ao curso natural de expansão do perímetro urbano, chegando ao que hoje se convencionou chamar beco, qualitativo usado para depreciar um lugar, ou uma situação. A expressão “Beco sem saída” é exemplar: dificuldade insuperável; situação muito embaraçosa. Segundo a autora, um beco se formava em terrenos vagos, no entorno ou entre as ruas principais, que eram abertas pelo poder público e particular, que iam sendo apropriados pela população. Eram formações não institucionais, espontâneas portanto, e de pessoas normalmente sem recursos. Mas já em meados do século XIX, a ocupação dos becos chamou a atenção dos capitalistas da época, que construíram casas no local para locação. Sabiam eles que, em breve, haveria a valorização dos terrenos. O capital é sensível às formas de vida emergentes, e sabe englobá-las e, normalmente, desapropriá-las de suas maneiras de viver.

Os mapas não fazem menção a estas ocupações não planejadas, que aconteceram e edificaram, ao lado do poder público, a cidade. Nesse ponto o poder público caminha no mesmo sentido do capitalista, que desmerece a obra do cidadão. Não é à toa que os monumentos, os nomes de ruas e praças, não obedecem a vontade daqueles que habitam ou habitaram o lugar. Mas estão a serviço de instituir e cristalizar os nomes do poder, seja ele público ou privado.

Os mapas também não fazem menção a estas ocupações não planejadas, que aconteceram e edificaram, ao lado do poder público, a cidade. Nesse ponto, o poder público caminha no mesmo sentido do capitalista, que desmerece a obra do cidadão. Não é à toa que os monumentos, os nomes de ruas e praças, não obedecem a vontade daqueles que habitam ou habitaram o lugar. Mas estão a serviço de instituir e cristalizar os nomes do poder, seja ele público ou privado. Esvaziados de sentido e fazendo referência a uma sucessão de eventos tão múltiplos, como os que marcaram o último século, eles já não correspondem ao imaginário dos lugares. Em alguns, ainda paira uma certa aura daqueles tempos remotos que, como conta Célia Ferraz de Souza⁶³, nomeava-se um lugar pelas suas características físicas, naturais ou construídos (pontes, passagens), ou por fatores histórico-culturais e, quando se referia a nomes de pessoas, eram os tipos populares que “apelidavam” becos, ruas, praças.

A aura, quando permanece, é remanescente do imaginário popular sobre o lugar, que passa através dos tempos. Assim, hoje ainda não conseguimos chamar o Parque da Harmonia de Parque Maurício Sirotski, pois,

“Os nomes de logradouros têm realmente muito a ver com o imaginário da população. É aqui que ela expõe suas particularidades, seus tipos e seus valores, ligados às práticas do cotidiano. À medida que as mudanças vão sendo impostas, de cima para baixo, pelo Estado e pela Edilidade, sem que haja qualquer envolvimento da população em relação a elas, os novos nomes passam a custar mais para serem assimilados ou se fixa o nome sem a menor relação com a história do local”.⁶⁴

⁶³ SOUZA, Cristina Ferraz de. Os sentidos das palavras nas ruas de Porto Alegre: Entre as práticas populares e o poder do Estado. In BRECIANI, Maria Stella(org). Palavras da Cidade. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.

⁶⁴ Idem, p.152

A ausência de sentido de um nome, espelha a ausência de sentido de alguns lugares públicos que respondem aos ideais do poder, mas deixam de fora a elaboração que faz, em uma época, sobre um lugar. Deixando de fora o que se fala dele, a forma como é usado – ou não é, pelas pessoas, ele se torna árido e dali não saem espaços. Pois essa passagem, que parece mágica, carece de visibilidade aos valores subjetivos investidos no lugar. Um espaço, por sua vez, pode ser, um lugar de transmissão e de produção de subjetividades. Foi isso que percebemos quando, durante o processo do vídeo-carta, começamos a visitar os lugares falados com a câmera na mão.

A segunda parte do processo: o olhar com a câmera nas mãos.

Alguns lugares foram esquecidos no caminho, mas outros foram espaços. É desses que falarei em seguida e que fazem parte do vídeo-carta.

Muro

Parque da Redenção - Auditório Araújo Viana

I

Estávamos apreensivos com a câmera. Ninguém tinha experiência com vídeo. Estávamos eu e C. e não sabíamos bem o que focar. O lugar havia sido indicado, mas chegando lá, C. filmou as paredes do prédio. Muita parede e descrições da estrutura do prédio. As pessoas apareciam acampadas na sua volta, dormindo sob as marquises. C. não falava nada. O lugar, que é moradia para ele, era mostrado como Auditório, maneira instituída. Dizia ele, para a câmera, que muitos artistas vem se apresentar ali e por isso escolheram mostrar. A importância do lugar dizia respeito à cidade, tal qual é identificada normalmente, por qualquer pessoa. Continuamos andando em torno do auditório e C. quis fazer uma perspectiva do portão principal. Paramos embaixo de uma espécie de pórtico, para nos abrigar da chuva, e lá estava também um policial de motocicleta, Enquanto filmávamos, C. incomodava-se com aquela presença. Então resolveu filmar o policial antes de dirigir a câmera para o Auditório. Filmou a placa de fundação, outra placa que indicava lugares internos e bastou. A chuva parou e continuamos andando em volta. Chegando perto do acampamento de C., ele quis entrevistar os amigos. Pedia para que falassem da cidade. Todos elogiavam a cidade e queriam também manipular a câmera. Pediam para serem filmados e se colocavam em poses de fotografia. Conversamos bastante. Conheci Bx. e sua esposa, além dos cachorros, Bolinha e Malhado, que serão presenças constantes nesse processo. Pois eles são companheiros de acampamento de C., de A.P., de A., todos membros do Boca de Rua.

Depois desse passeio, C. resolveu mostrar o local onde acontecem as reuniões do Boca de Rua e, nessa hora, ele falou de sua ligação subjetiva com aquele Auditório para a câmera, ainda de forma tímida, constrangido pelo aparelho e pelo seu endereço. Afinal, o que eles, de São Paulo, gostariam de ver? Falei sobre isso com ele, dizendo algo que teria repetido inúmeras vezes durante esse trabalho: tem algo coisa mais importante de mostrar do que o olhar do outro, o olhar subjetivo de alguém sobre a sua cidade? Existe algo mais precioso do que isso?

Eu sabia da dificuldade dessa pergunta. Eu estava também apreensiva e tímida pelo instrumento, surpresa pela forma de apresentação dos lugares, cheia de expectativas pelo trabalho que iniciava. Não podia dar a segurança que C. gostaria. Mesmo assim, fui aprendendo que olhar o olhar do outro também não é algo simples. É certo que havia um embate, em alguns momentos, em que minha vontade era dirigir, voltar a câmera para a minha perspectiva.

II

No segundo dia estávamos novamente em torno do Auditório, mas agora com a A.P. filmando. Andamos o mesmo percurso, mas ela deteve-se muito pouco – ou quase nada – no espaço físico, sua estrutura, e muito nas pessoas que estavam acampadas nas marquises. Numa delas, um pouco tímida pediu para entrevistar um artista de rua que consertava uma marionete. Era um palhaço que ele havia feito e que usa em suas apresentações. A.P. fazia algumas perguntas estereotipadas, um pouco parecidas com as de C. em seu primeiro dia com a câmera.

Há um certo discurso de vitimização que justifica todos os atos praticados fora do modelo instituído. Justifica-se porque se mora na rua, porque se usa drogas, porque se veste de determinada maneira, sempre adequando-se, no discurso, ao que supostamente desejar-se-ia de uma pessoa. Isso torna mais agradável, acredito, conviver com um morador de rua. Pois, se ele é uma vítima, não está rompendo com nenhum modelo, simplesmente ainda não conseguiu adequar-se. Aí, retira-se qualquer reflexão ao modelo de felicidade vigente. Pois o sujeito que está na rua acaba sendo visto como aquele que não é, ou ainda não é, como nós todos – categoria formada sempre a partir da sua negação, como muito bem pontuou Agamben⁶⁵. Como nós, “os Outros”, que conseguem adequar-se, que venceram. A esse olhar, respondem com clichês, como o que N., membro do Boca de Rua, me falou logo que entrei nesse grupo: *Eu quero mesmo é juntar meu dinheiro, ter minha casa, ter um emprego*. Perguntei para ele se queria ter uma casa. Ele se indispôs visivelmente com isso e devolveu: *não é isso que tu quer escutar?*

Raros são os momentos em que se escuta um sujeito que, como A.P., afirma que acha muito bacana ficar na rua, pois ali tem amigos e pertence a um grupo. O discurso da vítima retira toda invenção e resistência ao modelo da felicidade *standard* que realmente se opera nesse modo de viver, ainda que de forma trôpega e pouco reconhecida. Em todo processo do vídeo-carta poucos foram os momentos de abertura na dicotomia clássica: cidade de ricos/cidade de pobres. Pois não só essas duas cidades existem, e a que é trilhada diariamente por cada membro do Boca de Rua não se pode resumir a elas. Mas reconhecer que há a cidade na rua, que há festa e encontro entre os que moram nela, que também se opta por estar alheio às determinações sociais, é colocar-se diante, aí sim, às determinações do sistema.

⁶⁵ Ver página 58.

Mário Corso escreveu sobre a indistinção clássica entre as pessoas que optaram - sei que esse termo é difícil de definir, pois nunca, ou quase nunca, trata-se de uma escolha consciente, mas afinal qual escolha é? - por viver nas ruas, não produzir de acordo com a convenção, ter outra noção de higiene e que resistem inclusive a designação enclausurante de *loucos*. Não cabem em definições pré-estabelecidas. Há loucos que vivem nas ruas e não faltam trabalhos falando sobre isso. Poucos, é verdade, que reconhecem a rua como um espaço constituinte da maneira de relacionar-se com a cidade, com a vida⁶⁶. Mas não se trata da maior parte do grupo que convive no Boca de Rua.

Existe uma força que não se deixa dissolver pelo discurso clichê, pasteurizado, e que se revela nos atos dessas pessoas. Atos muitas vezes de generosidade extrema, mesmo com a pobreza de recursos que faz sua realidade. Sentimento de comunidade, ainda que perseguidos pela paranóia social em relação ao outro, que faz com que não deixem suas coisas em qualquer lugar ou com qualquer pessoa. Pelo menos uma coisa que gera um paralelo entre o louco e o andarilho:

O paralelo é que ambos estão fora. Fora das regras, fora do reconhecimento de qual hierarquia é a que vale, fora do consenso sobre quais são os objetos ideais. Os dois estão na contracorrente do consenso social. Você pode estar marginalizado e estar de acordo. Por exemplo, o delinqüente é um dos que mais reconhece o valor dos objetos, o valor social atribuído aos objetos, ele está marginalizado por que escolhe chegar aos objetos por atalhos, mas de fato, está de acordo sobre qual é o objeto que vale.⁶⁷

Essa força, a que pode engendrar novos sentidos para aqueles já instituídos, faz parte do cotidiano do jornal Boca de Rua. Mas, como não há um discurso unificado, uma luta política, que confira um sentido aos gestos e movimentos que fazem, pouco se consegue transmitir. O texto do jornal aparece muitas vezes engessado, duro, reivindicatório, confirmando o clichê de que fala N.: todos querem ouvir que existem as vítimas do sistema. Talvez isso sustente o modelo de vida standard oferecido pela mídia, nos momentos onde falha a Matrix⁶⁸ e a vida perde o sentido. Paradoxalmente o jornal tem uma força de transgressão, um uso da mídia como arma, como forma de proteção.

Que moradores de rua falem, escrevam, fotografem, mostrem, que sejam lidos, ouvidos, já é uma forma de transgredir um código. Pois essas pessoas são, normalmente, relegadas àquele esquecimento de que fala Foucault, o mais profundo. Esquecimento das formas que não são instituídas, por isso são invisíveis. São chamadas (inclusive por aqueles que se encontram nessa condição) de excluídas do sistema, termo caro à esquerda, que tem se esforçado em criar programas de inclusão social. E seguem, portanto, não sendo vistas lá onde vivem, onde se movem, onde desejam.

⁶⁶ Ver CHNAIDERMAN, Mirian. Imagens flutuantes – Tapetes Voadores de uma Psicanálise Errante. Correio da APPOA n. 82. Porto Alegre, agosto de 2000.

⁶⁷ CORSO, Mário. Andarilhos, Mendigos e Loucos. JERUZALINSKY, Alfredo; MERLO, Álvaro Crespo; GIONGO, Ana Laura(e outros)/APPOA . O Valor Simbólico do Trabalho. Porto alegre: Artes e Ofícios, 2000.

⁶⁸ Referência ao filme homônimo, onde o personagem vê-se confrontado com uma matriz, de onde se pode ver a realidade programada, como cenário de filme, da vida real.

Certamente a escolha por realizar um áudio-visual, está também na tentativa de fazer com que esse algo, que se perde na palavra, apareça. Que a força se transmita através da imagem. Pois, como sabemos, nem tudo cabe no discurso, aí está a poesia para evidenciar isso. Falamos tanto para fazer algumas bordas, costurar um pouco, o real, no sentido dado pela psicanálise, que nos assusta, e o qual não podemos representar.

Lembrei de algumas imagens de Francis Bacon, principalmente de uma delas, Pope III de 1951, onde a figura encontra-se dentro de uma cúpula de vidro. Bacon mesmo dizia que procurava maneiras de isolar a figura da fúria narrativa, do ilustrativo, para que não se diluísse em figuração. Preservar a figura da convivência exagerada com o contexto em que está para lhe assegurar a força, como escreve Deleuze:

A pintura não tem modelo a representar, nem história a contar. Sendo assim ela tem como que duas vias possíveis para escapar ao figurativo: na direção da forma pura, por abstração; ou então na direção do puro figural, por extração ou isolamento. Se o pintor faz questão da Figura, se ele toma a segunda via, será então para opor o "figural" ao figurativo. Isolar a figura será condição primeira. O figurativo (a representação) implica efetivamente a relação de uma imagem com um objeto que ela é suposta ilustrar; mas implica também a relação de uma imagem com outras imagens num conjunto composto que precisamente dá a cada uma seu objeto. A narração é o correlato da ilustração. Entre duas figuras sempre uma história se insinua, ou tende a insinuar-se, para animar o conjunto ilustrado. Isolar é portanto o meio mais simples, necessário embora não suficiente, para romper com a representação, quebrar a narração, impedir a ilustração, liberar a Figura: ater-se ao fato.⁶⁹

Meu objetivo nunca foi pensar em mais uma prática inclusiva desses jovens na sociedade. Antes, se fosse possível, gostaria de pensar como uma forma de vida como essa pode ser falada, sem que, por falar, se mate a sua potência. Sem que se dilua em mais um modo de viver na margem de um sistema onde deveriam estar incluídos. Por isso, nunca pensei que o processo do vídeo-carta se resumiria no aprendizado de uma tecnologia. Aliás, se assim fosse, não estaria realizando-o dessa maneira, sem nunca ter participado de uma oficina de cinema. Pelo contrário, ele sempre foi pensado como uma maneira de destacar essas Figuras do contexto tão pré-codificado em que vivem. Destacar da fila do SUS, da fila do alimento, dos números de analfabetos, dos números de desempregados. E essa diferença se produz, talvez, pela via do olhar. E realmente as diferenças começaram a se produzir. Nesse segundo dia, enquanto A.P. conversava com o artista de rua, ele rejeitou ser incluído no que ela chamava "nós moradores de rua". Ele dizia que estava dormindo na rua como poderia, no dia seguinte, dormir em um hotel, ou na casa de alguém. E continuava consertando aquele boneco-palhaço, que talvez seja uma a mínima constância em sua vida.

⁶⁹ DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: A lógica da sensação. Inédito na língua portuguesa: livre tradução de Sueli Rolnik.

Clown

Parque da Redenção – Lago

A.P. quis mostrar o lago que há no parque e levou consigo seu mocó. Ou melhor, as pessoas que dormem com ela na Redenção. Mobilizou umas sete. Queria mostrar que, no verão, muitos nadam por lá. Antes disso, paramos no chafariz que há no centro do parque, ao lado de um espelho d'água. No parque havia muita gente fazendo de tudo. Alguns passeavam com cachorros, outros liam nos gramados, conversavam em grandes rodas de chimarrão, jogavam malabares e futebol, cachorros nadavam no espelho d'água, crianças brincavam dentro do chafariz. Esse parque, principalmente nos finais-de-semana, nos deixa acreditar que compartilhamos. Compartilhamos a vontade de estar junto, de brincar, de jogar, de ver a beleza de um dia como aquele, colorido, um dia-criança.

A.P. saiu na frente falando dos lugares onde os moradores de rua tomam banho. Disse isso no chafariz, no espelho d'água e, quando chegamos no lago, quis entrevistar alguns garotos que estavam lá dentro. Gritou: *Em que ponte vocês moram?* Os meninos ficaram muito surpresos e disseram que não moravam em ponte nenhuma, pois tinham casas. Os amigos de A.P. riram muito, e perguntaram para ela quando ela tinha tomado banho lá? Ela, rindo também, disse: *ah... uma vez lá eu tomei banho aqui, mas depois não vim mais por causa das tartarugas e essa água é muito suja..* Os amigos do mocó também não tomavam banho no lago e, por coincidência, nenhuma das pessoas que nadavam lá moravam na rua. Eram garotos se divertindo, nadando, atirando-se de galhos de árvores, brincando e depois cada um voltaria para sua casa. Todos os amigos da A.P. tinham medo das tartarugas!

Mais uma vez A.P. confrontava seu próprio estereótipo em relação a moradores de rua. O que aliás, não surpreendeu só a ela. Mesmo sem falar nada, todos imaginamos que os garotos do lago morassem ali mesmo. Pois quem mais arriscaria entrar naquela água que parece imunda? Quem mais estabeleceria uma relação tão viva com a parte de um parque público, transformando o local de contemplação – o lago é quase um cenário – naquele lugar encantado, a ponto de ficarmos todos com a mesma vontade, de se jogar naquelas águas sujas?

E quem pensaria que moradores de rua, aquelas pessoas que dormem ao relento nas noites escuras, têm medo das tartarugas?

Saídas

Túnel e viadutos

Há um trabalho do artista Tunga intitulado "Nigth and Day". Em uma parede se projeta a imagem registrada na película, disposta em círculo no centro da sala semi-escura. Trata-se da imagem de um túnel do Rio de Janeiro, feita de dentro de um automóvel. O túnel está deserto, a atmosfera é noturna. A imagem passa em câmera lenta, oscilando em branco e preto. Como os dois extremos da película estão presos, é como se nunca acabássemos de atravessar o túnel. Toca a célebre música *Night and Day* na voz de Frank Sinatra. A voz começa, com acompanhamento de uma grande orquestra, a cantar, em inglês, o refrão da balada: noite e dia/dia e noite. Mas a situação discursiva se complica, emperra, como se não pudesse parar de perder a coerência. Como a película da imagem, a do som repete ao infinito. A impressão é de uma degradação suspendida, colocada em suspensão. A imagem voltando incessantemente a entrar naquele túnel escuro. Uma entrada infinita e sem saída.

A lembrança dessa instalação ocorreu quando estávamos dentro do túnel da Conceição, que C. escolheu mostrar por ser uma das principais *saídas* de Porto Alegre. Eu e Vanessa estávamos com medo de entrar no túnel, por causa do grande fluxo de automóveis em alta velocidade. Mas C. nos desafiou e fomos. A sensação, logo na entrada, era de estarmos presos dentro de um desses jogos de vídeo-game, e que, a qualquer momento seríamos atingidos. Vertigem pelo barulho, pela escuridão, pela fuligem. C. entrou e foi até a metade do túnel, onde ele faz uma curva, que leva à saída. Nós duas ficamos na borda, entre a escuridão e a claridade, naquele ponto crítico que mostrou Tunga. Ao menos de lá avistávamos a saída. Ou melhor, ao menos lá não havíamos perdido nosso ponto de entrada. Talvez fosse esse o ponto da vertigem, que C. ultrapassou com facilidade. Quando se mantém o ponto de partida visível, consciente, tudo mais parece sinistro. É preciso ir adiante e deixá-lo para trás, só assim se avança no escuro. Não vimos a saída, ficamos presas à entrada.

Depois de sairmos do túnel, C. quis mostrar viadutos. A imagem daquelas linhas, com algumas curvas e declives, formava uma textura interessante na câmera. Nunca tinha olhado daquela maneira para o asfalto, material duro de penetrar, difícil de gerar imaginação. O recorte da câmera torna possível descontextualizar, arrancar alguma coisa de seu universo de significações original. Essa operação concreta no asfalto duro, na obra feia que desumaniza a rua, eu via arte. Pelo olhar de C. que apontava a saída de Porto Alegre. Dizia Itamar Assumpção: São Paulo! Não há saídas, só ruas, viadutos, avenidas.

Tempo

Praça da Matriz

eu tô solto... quando eu tô aqui eu tô me sentindo solto... Eu tô me sentindo solto... Parece que eu tô voando... isso que eu disse pra vocês, isso é liberdade. Dizia A..

Centro de Porto Alegre, 21hs. A praça estava silenciosa e ainda dava para sentir alguns resquícios do dia: duas crianças deixavam os balanços da pracinha acompanhadas pelos pais. Esse lugar tem uma beleza exuberante, principalmente à noite, horário escolhido por A. para filmar. Foi lá que ele viveu durante muito tempo, e suas lembranças são bastante noturnas. A praça está cercada por todos os poderes, como ele lembrou quando planejávamos o vídeo: de um lado a igreja - a Catedral Metropolitana, de outro a Assembléia de Deputados, de outro o Palácio do Governador e, para completar, o Teatro São Pedro, o mais antigo teatro da cidade. Todo poder da cidade se concentra ao redor dessa praça, que A. recobre de poesia dizendo que ela é a imagem da liberdade pois questiona os poderes que lhe cercam:

Ali (palácio do governador) eu nunca entrei, ali eu já entrei (assembléia legislativa) e fiquei olhando assim... pô, ali eles falam palavras que eu nem conheço, sabe, português correto, eu fiquei assim pensando como é que é ter estudo... pô eles falando em temática...e eu pensando, o que que é isso? Pô uma coisa tão simples, cara. Eu chegava na frente deles e pensava eu não tenho nem palavras pra conversar com vocês, pra conversar com vocês eu vou ter que pensar antes um pouquinho o que eu vou falar

Antes eu tava acuado, eu só vinha dormir aqui, olha, eu chegava com a minha mochila, minha roupa... desce aqui, isso aqui é alto poder..., isso é um momento de expressão que eu não conheço, entendeu, são coisas que eu não conheço (...) A. é hábil questionador dos lugares de poder. Sabe, intui, aponta e escreve sem o apoio do papel, pois marca cada um que se lhe dispõe a escutá-lo. É artista da vida. Na vida. Mesmo que, às vezes, esqueça disso, e parta com uma fúria extrema diante de situações de injustiça.

Quando chegamos na praça, A. não sabia direito o que focar. Com a câmera na mão, estava inebriado com a beleza da Igreja iluminada. Ele dizia " *olha que coisa linda*", e esquecia da câmera, fazia uma experiência estética: *Aqui é o ponto mais alto do mundo, que me dá força, e agora eu tô te mostrando essa baita mansão onde eu morei.* Seu olho brilhava e ele não parava de olhar e contar a beleza. Eu, por vezes, esquecia da câmera e olhava com ele aquele lugar como se fosse a primeira vez que o via. E era, de fato, a primeira vez que olhava com mais intimidade um lugar por onde passei tantas vezes desatenta. Logo começamos a andar pela praça e J., outro membro do Boca de Rua, assumiu a câmera, deixando A. caminhar aquela liberdade de que falava. Seguimos entre as árvores e ele apontava os lugares onde já havia dormido, contava como muitas vezes foi acordado de

madrugada por pessoas da vizinhança da praça que se incomodavam com sua presença. Também das pessoas que ajudavam doando alimentos e dos sopões noturnos, que “Xuxa” distribuía lá. J. contou para nós todos que já havia trabalhado como operador de câmara em uma televisão. Essa foi uma das surpresas da noite.

A. chegou até o monumento da praça e falava para câmara:

Tu vê, olha essa estátua, todo mundo vem pra chegar perto dela, dos nossos ancestrais que eu nem conheci fico pensando, ela calada encanta as pessoas, encanta a gente, a gente se sente bem aqui... quando vi isso, jana, eu me inspirei, fiquei emocionado, falando comigo mesmo, pô, eu quero crescer pra aprender a fazer alguma coisa dessas, eu quero não ser uma estátua, mas ter alguma coisa de lembrança pra deixar pro meu filho aprender comigo, esquecer o passado, só lembrar o presente porque o passado traz o presente pra frente... eu não vou ter uma estátua assim pra todo mundo dizer quem foi o A., mas vou deixar uma lembrança, uma imagem, uma poesia, qualquer coisa, para que um dia as pessoas lembrem da gente

Foi quando correu em sua direção um garoto triste, que se sentou ao pé do monumento e, um pouco choroso, dizia que não podia cuidar carros. A. sentou ao lado dele e os dois conversaram longamente. Ar., de 5 anos, dizia: *Eu to procurando alguém que pode me ajudar a cuidar todinho os carros mas ninguém não querem, por causa que eu não sei cuidar direito os carros... eu só vou pra casa quando eu tirar todos os carros daqui.* Os dois compartilharam um pouco de suas expectativas. O garoto queria aprender a cuidar carros e sonhava em colocar todos os automóveis do estacionamento. A., olhava para estátua e pensava nessa relação estranha entre as épocas. Afinal, o que se deixa de lembrança para um filho? O monumento, se não comunicou ao que veio – nem eu lembro do nome dele, e a que faz menção - transmitiu um legado bastante abstrato que Ar., com o poder que só a infância tem de animar os corpos, as estátuas, muito precisamente lembrou, olhando para aquela imensa estátua, com dragões, cavalos, cachorros e heróis de guerra: *... antes esse dragão era de verdade, né? Agora o cavalo foi estátula, o cachorro foi estátula, o dragão foi estátula e todos daqui foi estátula.* E depois revelava para nós a intimidade com aquele animal que vivia na terra antes mesmo da história. *quando tava bem de noitão eu drumi com ele (com o dragão), eu não fiquei na minha casa... eu conheço esse dragão.*

O cruzamento dos tempos foi algo sensível nessa noite. Nada de ler na placa a data em que viviam o dragão, os cachorros e cavalos, além dos heróis, mas a sensação de que ele já havia vivido, e que agora “foi estátula”, interpretava, numa magnífica obra do acaso, toda sensação de que falava A. minutos antes da chegada do menino. “Agora foi” é o tempo que A. buscava. Ar. encontrou.

Espaços Interditados

Bairro Sarandí - zona norte – antiga olaria

Esse lugar foi uma presença ausente. Presente porque senti e imaginei com as palavras de J., que me apresentava o lugar onde brincou quando criança. Considero sempre uma gentileza extrema quando compartilham dos seus lugares de brincadeiras. É que dizem como conheceram o mundo. E a novidade desse momento permanece intacta, em cada narrativa. Às vezes, com a força de transportar quem escuta para o lugar da infância, o lugar original:

Às vezes a gente fugia da aula e ia lá pra um campo, que tinha atrás, que ainda existe, é do washington nascimento. Ele tinha uma olaria lá. Então a gente pulava a cerca do colégio e ia pra uma pracinha bem pequenininha, de periferia mesmo, que ta lá até hoje, que a gente ia pra'queles campos lá correr. Tinha uma casa de um tambo, que era abandonada, e eu era meio afilhado dos donos daqueles campos, então quando eles me viam diziam: ô negrinho, que tu ta fazendo aqui, fora da escola? Depois eles pegavam e contavam pra mãe e ela chegava em casa e me puxava as orelhas. Sempre sobrava uma cintada pra mim.. E tinha um açude lá que a draga dragueava pra fazer barro pra mandar pra olaria. Então quando chovia enchia d'água e morria muita gente e nós ia lá pra dar mergulho e tomar banho. Hoje nem tem mais, já tamparam porque começou a cair os gados do homem e se afogavam. E nós ia tomar banho e eles corriam a gente, davam até tiro pra cima, não pra acertar, mas pra assustar. Às vezes eles davam pra acertar mesmo, mas era tiro de sal. Quando pegava, daí bah, deixava ferida, todo detonado. Graças a Deus nunca pegou em mim...

Combinamos, naquele dia, que esses campos, na antiga olaria, fariam parte da carta que planejavamos. Quando começamos a filmar, marcamos a hora do encontro em que pegaríamos juntos um ônibus até lá. E J. estava aguardando no local e hora combinados. Fomos até o ponto de ônibus e, quando o avistamos, J. ficou inquieto e propôs que eu fosse só. Ele ficaria na Redenção escrevendo uma carta pedindo autorização ao dono daquelas terras para voltar ao lugar. Logo depois de lhe fazer entender que não faria sentido ir até lá sozinha, eu entendi que aquela carta demoraria a ser escrita. J., bastante emocionado, despediu-se de mim logo depois do ônibus passar. Quando me encontra diz que ainda está escrevendo a carta.

E me deixou com minhas lembranças da infância. Como seria entrar nos lugares por onde passei na infância e nunca mais voltei? Como seria, hoje, entrar na casa onde nasci? Como seria percorrer os corredores, sentar aos pés da estátua do anjo, como seria brincar de esconder na capela da escola, com aquele objeto estranho, ao lado do altar, a mão preta que me aterrorizava?

Distâncias

Aeroporto Salgado Filho

A. manifestava três sonhos desde que o conheci, há dois anos atrás: aprender a ler, conseguir um trabalho com carteira assinada, e voar de avião. Foi esse último sonho que escolheu transmitir nas imagens da cidade. Quando planejávamos o vídeo, A. contou que dormiu muito tempo em um gramado na frente do aeroporto. De lá via os aviões levantando vôo e se perguntava como era voar, estar lá em cima, ver do alto. Imaginava isso de longe, pois A. nunca havia entrado no aeroporto.

Foi sua surpresa ao saber que poderia passar pela porta de entrada. Fomos observar os aviões que se preparavam para levantar vôo. Eu, ele e L., outro membro do Boca de Rua. Mais uma vez o encanto pelo lugar prevaleceu ao olhar da câmera. A. queria transmitir o fascínio do seu olhar para os aviões. Precisava falar sobre o que imaginou, sobre os anos de sua vida em que voava parado, no mesmo lugar: *Ficava lá viajando, olhando os aviões*. Em determinados momentos, os aviões ficavam em segundo plano e A. olhava longe, aos morros que avistava no fundo. Um avião levanta vôo e ele olha, percorrendo o céu. Gostaria de estar lá e ao mesmo tempo revela seu medo de voar.

Durante nossa estada no aeroporto falava do mundo diferente de quem frequenta aquele lugar. Andando na escada rolante se admirava com a tecnologia. E olhava a arquitetura, flanava encantado. L. conduzia a câmera e procurava acompanhar o olhar de A.. Nem sempre era uma tarefa fácil, pois seu olho derivava, como se procurasse ver tudo. Quando saímos do prédio eu queria ver o gramado de onde A. olhava os aviões. Ele parecia já estar contente pela novidade de perspectiva interior daquele lugar a que nunca teve acesso. Mesmo assim, aceitou seguir até o lugar que era nosso ponto de partida. Andamos pela rua durante uns quinze minutos até avistarmos um grande canteiro que dividia a avenida: o famoso gramado, com arbustos de sombra generosa, onde A. deitava o corpo a olhar. Havia muito barulho do fluxo de automóveis e para mim destoava da tranquilidade que a ele transmitia o lugar. É que, me explicava, ali podia descansar sem preocupar-se com suas coisas e podia também estar só o quanto quisesse. Quanto ao barulho, dizia que o corpo cansado não se importa com isso.

A imagem que queria transmitir era, em primeiro plano, uma grande cerca. Ao fundo, com algum esforço, podia-se ver algum avião. A. olhava, na verdade, para o trabalho que não vê, aquele das pessoas que preparam os aviões para o vôo. Disse-me: *esse é tipo de trabalho que a gente só vê de longe, do lado de fora da cerca*. Eu já diria que esse é um tipo de trabalho que não se vê, a menos

que se tenha o tempo de deitar-se em frente à tela do aeroporto a contemplar. A menos seja vetada a entrada pela porta principal. A menos que não se viaje no avião, mas o olhe de longe.

Festa

Praça XV

Difícil escrever sobre a Praça XV. Nesta praça não há gramado, não há balanço, não há chafariz. É rodeada de tanta mistura visual e sonora que se pode passar por ela sem a perceber. A não ser pelo Chalé da Praça, com a beleza das construções antigas, e por algumas árvores também antigas e frondosas, a praça é repleta de concreto. É rodeada por um mar de barracas de camelôs, onde se vende de tudo. Há música por todos os lados: no Chalé, um moço tocava canções brasileiras; nos camelôs, uma infinidade de músicas que se mesclavam. Há conversas nas rodas de venda de ervas e pomadas, milhares de pessoas caminhando rápido em frente ao mercado público, outra perspectiva da praça.

Talvez mais do que em outros lugares, na praça XV é muito difícil encontrar o que focar. F. ficou algum tempo olhando o local com câmera aberta, para depois gravar. Mesmo assim não encontrava ponto de parada. A todo momento, várias coisas aconteciam ao mesmo tempo e a câmera girava atrás de tudo. Logo no início um Zoom total aproximou todas as barracas, de modo que não se diferenciavam. Logo em seguida uma correria de polícia invade o local das barracas e F. tira totalmente o Zoom. Pudemos ver, então, uma legião de crianças saídas de algum lugar, que corriam com pedaços de pau atrás da confusão. Elas tinham de 4 a 8 anos, estavam todas juntas, e quando chegamos à praça, aparentemente não estavam lá. Depois entendemos que elas estavam lá todo o tempo, nós não as vimos. Será que já fazem parte da praça?

Minutos depois, na volta da confusão com a polícia, as crianças tomaram conta daquele espaço tão difícil de focar. Elas ofereceram-se para câmera de tal modo que a praça resumia-se a elas. F. tentava afastá-las, pedia um tempo, mas todas queriam “aparecer na tv”. Eram ao menos umas quinze crianças e adolescentes que dominavam a praça XV. Muitas crianças posavam para câmera com o pano de loló propositalmente colocado na boca.

Pareciam mais velhas, às vezes assustavam por essa imagem deformada, da criança-gente-grande, com olhar adulto e corpo infantil. Mas a imagem da praça, povoada por aquelas crianças, sem adultos rodeando e impedindo as trocas entre elas, era de festa. Pois elas, sobretudo, brincavam. Uma legítima festa infantil. Onde podiam, inclusive, experimentar o lugar adulto, dessa forma carnavalizada, deformada, do adulto miniaturizado. Esse lugar ainda lembra um pouco as festas medievais, seus mercados, as rodas de transmissão da história oral, a vontade de convívio, seus carnavais.

Repito a frase de G. de 7 anos, que ainda no projeto do vídeo, dizia:

A praça XV é o lugar mais maravilhoso por que é lindo!

E M.V., 21 anos:

A praça XV divide a cidade em dois lados, é como coração mesmo.

Medo do Escuro

Praça da Alfândega

Na Alfândega há uma aura-Porto Alegre. É famosa a praça da Feira do Livro, que em outros tempos já foi local de encontros literários-artísticos durante as noites. Ela, hoje, mantém alguns resquícios de outras épocas. Há uma fila de engraxates, mesas de jogo de xadrez, feira de artesanato, além de estar rodeada pelos museus da cidade. Uma sobreposição de tempos que convivem na Alfândega.

Mas as suas noites já não são tão animadas. Ou melhor, já não são para qualquer um. Eu e F. chegamos por volta das 20:30 horas. As bancas de artesanato já se haviam fechado e os museus mantinham as portas semi-abertas. Mas ainda havia movimento de pessoas, no centro da praça, que pareciam estar de passagem para seus compromissos. Dentro dela, embaixo das árvores, nos bancos da praça, uma estranha sensação de terra desolada nos atravessou. Uma mulher vagava em torno de um banco sozinha, nos olhava esquivada. Percebia nossa presença e desviava o olhar. F. escolheu-a para entrevistar. Parecia muito íntima do lugar, mas não estava à vontade com nossa presença. Andava para mais longe quando nos aproximávamos. F. chamou-a, falou sobre o vídeo e ela respondeu muito agressiva, que não queria aparecer. Saiu para outro lado da praça, injuriada.

Sentado em um banco, com uma bolsa carregada de coisas aos seus pés, estava um senhor de uns 50 anos. Passei por ele e o cumprimentei, ele respondeu sorridente. F. voltou e convidou-o a falar sobre a praça para o vídeo-carta. Em castelhano, disse que faria com muito gosto. Argentino, está em Porto Alegre depois de uma temporada em São Paulo. Disse que sonhava conhecer as paisagens que já vira em fotografias. E escolheu a Praça da Alfândega por ser um lugar seguro de se dormir, mas foi o segundo lugar que procurou desde que está aqui. O primeiro foi a praça XV. Apesar de ser muito bela, dizia ele, a bagunça lá é grande e não se pode descansar.

O senhor argentino parecia mesmo conseguir descanso naquele lugar onde não conseguíamos estar tranquilos. Havia uma atmosfera estranha, talvez noturna demais para aquela hora da noite. Caminhávamos olhando para os lados, as pessoas pareciam esconder-se entre os arbustos, e sobretudo não nos olhavam de frente. Baixavam os olhos ou então desviavam o rosto. F. quis tentar outra entrevista, agora com um casal que parecia namorar sob as árvores. O senhor foi direto ao ponto: *olha, eu se fosse vocês saía daqui com essa máquina, porque já tem muita gente de olho, tinha um rapaz por aí que quase assaltou vocês...*

Desde antes sabíamos que alguma coisa estava errada. A Praça da Alfândega nunca me pareceu tão assustadora. Dei-me conta que eu nunca havia permanecido dentro dela à noite. Era lugar

de passagem para mim como para aquelas pessoas que caminhavam na volta do trabalho. A praça era povoada de pessoas que não queriam (ou não podiam) ser vistas.

Depois daquele aviso, continuamos mais um pouco na praça. Fomos até as proximidades da Rua da praia, onde havia intenso movimento. Pessoas desarmando barracas, conversas na rua, transeuntes. Onde a praça faz esquina com aquela rua, várias pessoas reunidas em torno de mesas de jogo. Resolvemos registrar aquele movimento, aquela parte um tanto mais clara, onde a praça parecia penetrável. Mas recebemos outro aviso, agora de um moço, que me passou certo medo, e eu respondi com uma agressividade que só aquele lugar produziria em mim:

Olha só, aí tão dizendo que vocês são do FBI... o pessoal aqui na praça não gosta de ser filmado... eu se fosse vocês saía daqui antes que aconteça alguma coisa.

Eu fiquei tomada de algo parecido com raiva e disse a ele que não estava entendendo a desconfiança exacerbada. Cheguei a fazer graça, dizendo ao F. que estávamos ficando *grandões*, já que nos confundiam com o FBI. Expliquei para o moço que estávamos fazendo um filme sobre a cidade e filmávamos a Praça da Alfândega, não estávamos focando as pessoas, elas nem apareciam direito, estavam mescladas na paisagem. Fiz questão que ele olhasse as imagens da praça conosco, e apaguei todas que, de longe, poderiam identificá-lo. F. surpreendeu-se com a minha reação, pois nós estávamos sendo ameaçados diretamente. Eu, quando lembrei, também fiquei surpresa. No final, o moço nos respeitou e disse que não precisava ter apagado as imagens, que ele gostaria de participar desse vídeo. Nos despedimos, e F. respirou melhor depois que saímos de lá. Eu, tomada de raiva, fui discursando pela Rua da Praia. Acho que essa foi uma reação ao medo que senti no início, quando permanecemos na praça e sentimos que não éramos bem vistos. Também uma reação por sentir de perto o instrumento de poder que tínhamos nas mãos. Realmente, uma câmera de vídeo pode documentar coisas que deveriam permanecer invisíveis. Como as pessoas, que se escondiam nos arbustos e aqueles jogadores, tão Baudelaireanos, que gostam de estar na sombra.

Casa

Restinga – Zona Sul

A Restinga é um maior bairro de Porto Alegre. Fica à uma hora e meia do centro, vindo de ônibus da zona sul da cidade (?). Toda semana, pelo menos aos sábados, a família da D. vem a Redenção participar das reuniões do Boca de Rua e do Boquinha. P. e M. foram as primeiras a chegar. Tem respectivamente 19 e 17 anos, e já estavam morando na rua há pelo menos dois anos quando se aproximaram do jornal. M. trouxe P. e as duas chamaram a família para a festa de dois anos do jornal. Naquela festa, D. manifestou a vontade de fazer o jornal e trouxe as outras filhas mais a neta, filha de P., consigo, pois elas sempre a acompanham em tudo. Daí vieram A.P., de 15 anos, T., de 12 anos, Ma., de 9 anos, e S., que tinha alguns meses na época.

Essa invasão familiar no Boca de Rua trouxe algumas conseqüências para o grupo. Pode-se dizer que o Boquinha nasceu no dia em que elas chegaram para a primeira reunião. Pois as crianças, todas elas muito precoces, inclusive S., participaram ativamente da criação do jornal. Também, foi a primeira vez que uma relação familiar mostrou-se abertamente dentro do grupo. Antes, a família era comentada como algo distante, de repente ela estava ali. A.P., na época, estava na berlinda entre ir para a rua e permanecer em casa. Experimentava fugir, juntar-se a algum bando, depois retornava. E a vinculação ao grupo já existia e presenciávamos esse processo. Muitas vezes questionávamos a forma como D. manifestava afeto, raiva, desgosto, com as meninas. Fomos entendendo aos poucos o que estava permitido e o que extrapolava naquela relação familiar. Agora, essa família está incorporada ao trabalho do Boca de Rua, e a Casa da D. é uma referência, uma espécie de porto seguro, onde alguns se refugiam, de onde alguns fogem para aventurar-se.

A Restinga, como já comentei anteriormente, foi o primeiro lugar íntimo sugerido para mostrar no vídeo-carta. Mais especificamente, uma cachoeira na Restinga, onde as meninas tomavam banho quando eram crianças. Depois surgiram outros lugares, como a escola, os CECORES – Centro Comunitário da Restinga, O Estado Maior da Restinga, escola de samba que já foi muito premiada nos carnavais da cidade, e a própria casa da D.. Nossa ida foi um pouco conturbada, pois C., que nos levaria até lá, não pôde ir, e nós não tínhamos o endereço. Ele nos passou um telefone de contato e, quando ligamos, A.P. atendeu ao telefone: *Jana, tu não vem? Nós estamos te esperando. Tu tá sem passagem?* Disse que estava indo com um automóvel, mas não tínhamos o endereço. Marcamos um ponto de encontro: a delegacia da Restinga. P. nos esperava com sua barriga de oito meses de gravidez, muito alegre, para nos apresentar sua casa. Eu, que não conhecia a Restinga a não ser de passagem, já havia me encantado com o lugar no caminho. Tem alguns aspectos de cidade do interior,

como campos enormes, muitas árvores, pessoas sentadas nas calçadas, conversas, crianças brincando na rua.

P. indicava o caminho e comentava todos os pontos de referência por onde passávamos: posto de saúde, escolas, campos de futebol, e logo em seguida a sua casa. Em frente estavam Ma. e A.P., aguardando no lado de fora do pequeno portão que divide a casa da rua. Era uma casa pequena, de um dormitório, mas muito agradável, com pátio e bastante iluminada. D. lavava roupas e S. dormia na cama de casal. Logo na entrada da casa, havia um altar com imagens de santos, flores, guias, e simbologias do Batuque, religião de que D. não se descuidava. Também alguns quadros na parede, e uma peça de tapeçaria, todos encontrados nas lixeiras, que as meninas catam e trazem para casa. D. não se deixou filmar, estava tímida, escondia-se da câmera, mas nos recebeu muito bem e estava contente em participar desse movimento.

A.P. nos apressou, disse que já era muito tarde para mostrar a cachoeira que falaram, que fica no pé do morro e teríamos que entrar no mato mais cedo para seguirmos a trilha. Então nos levou até a sanga, onde iam depois da aula, ou quando matavam aulas, para tomar banho com os amigos. Seguimos de automóvel por uma área rural e bem distante da casa de D.. Brincaram bastante e A.P. contava que iam todos os dias até lá no verão. A.P. filmou um pouco e depois passou a câmera, pois queria aparecer. P. não queria aparecer e nem ao menos falar para a câmera. Só assistia.

Sáímos para a escola de samba. Os pontos de referência no caminho da escola de samba eram a reciclagem de lixo, um sopão de caridade, a casa da Is. – que é membro do jornal, a esplanada, local de encontro, com palco para shows. Entramos na quadra da escola de samba e A.P. foi na frente, filmando o que achava importante mostrar. Troféus da escola, garotas dançando alguma coisa que não parecia carnaval e a fachada externa, com o nome da escola. Tinham uma certa pressa, pareciam não estar muito à vontade naqueles lugares.

Seguimos para o CECORE, onde queriam mostrar as piscinas públicas e a rádio da Restinga. Essa rádio tem uma história de resistência que é bastante importante nas discussões sobre comunicação. Tenta manter-se uma rádio comunitária, apesar das investidas de poderes privados e públicos, comuns na dominação desse tipo de veículo. Força que o bairro Restinga também tem, de querer afirmar-se como uma comunidade, independente do centro da cidade, o que se nota em ações como as do Movimento de Ação Periférica, que repercutem em outros âmbitos, extrapolando os limites do bairro.

Quando chegamos ao CECORE já se ouvia de longe as vozes das crianças brincando nas piscinas. Fazia muito calor a água convidava. Ficamos todos com vontade de compartilhar com a centena de crianças e adolescentes que lá estavam. P. e A.P. já não vão mais até a piscina. As duas sentem-se hostilizadas pelos vizinhos da Restinga. Ma. não vai por falta de tempo: ela acompanha a mãe que vai ao centro quase todos os dias para juntar latinhas, papelões e materiais diversos vendido

nas usinas de reciclagem. Mas A.P. e P. já freqüentaram aquelas piscinas e participaram de várias atividades oferecidas pelo centro. Hoje tem um olhar esquivo quando passam nos corredores, e uma pressa em sair de lá.

P. filmou a rádio enquanto Ma. brincava e cantava a música que tocava lá dentro. A.P. entrevistou um dos programadores, e P. dizia: vamos embora, vamos! Fomos de volta para a casa de D. e conversamos um pouco na sala antes ir embora da Restinga. A.P. falava da sua necessidade de ir para o centro, pois se sentia excluída na Restinga. D. dizia que nem podia aproveitar o CECORE porque tem que ir ao centro fazer dinheiro. Mas adora a Restinga e até me aconselhou que fosse morar lá, pois é mais barato e melhor do que o centro.

A casa da D. é realmente acolhedora e aberta, dizia P.:

Moro aqui desde 1984 – ano do nascimento – e até hoje... vai e volta, vai e volta...e a casa da D. tá sempre lá, sempre com as portas abertas, toda hora, pode ser a hora que for, bater ela sempre vai abrir.

Janela

Bat Caverna

Na realidade eu não tive infância. Minha infância... não sei se foi muito triste ou muito feliz... sei que quando minha mãe me botava na creche eu chorava muito, eu não queria ficar na creche... eu pra mim, nos meus pensamentos, minha infância não foi muito boa... mas lembro que gostava muito de andar de ônibus... saía de casa, andava de ônibus, depois voltava... também brincava em praças (...) minha infância mesmo foi dormir na bat caverna...lá era um mocó... um buraco que tinha pra dentro da ponte... nós tinha assim de tudo....na rua nós tinha som, televisão, até geladeira nós tinha embaixo da ponte. Mas aí chegou a prefeitura e levou tudo embora...e fechou, colocou cimento pra nós não entrar mais...

Nenhum mocó foi descrito durante todo projeto do vídeo, além da Bat Caverna. E, de fato, ela não existe mais desde 1999, quando a Prefeitura fechou por ser uma área de risco. Ouvia falar desse lugar desde que cheguei ao Boca de Rua. Não poderia estar de fora do vídeo um lugar que é referência para lembrar a infância de B.. Também de P., de C., de N., de M.. Além de outros tantos que nem cheguei a conhecer. Parecia um lugar mítico, tal a força organizadora, de tempo e espaço, como disse P.: *"a única coisa que sobrou de lá foi a lembrança nossa mesmo.. uns já morreram, outros estão presos, outros tão sem destino, que nem a gente que não sabe onde anda mais"*

Chegamos à rodoviária e subimos um pequeno viaduto que leva a Free Way. Andamos pelo menos uns 100 metros entre os automóveis, pois lá não existe acostamento. C. nos guiava e não entendia nossos passos receosos. Andava destemido, ansioso por chegar. Apontava vários caminhos de acesso alternativo e alguns esconderijos em outros pontos do viaduto (como uma entrada que há na bifurcação desse viaduto onde estocavam a droga, ou uma tela de proteção, próxima de lá, ponto de usuários de drogas injetáveis). Mostrava pequenos buracos no asfalto que serviam como entrada de luz e respiro para quem estava lá embaixo. Uma sensação fóbica me abateu ao imaginar a permanência de pessoas sob a estrada. Imaginava o calor, o barulho, a falta de ar, o estranho desafio de descansar o corpo sob um fluxo incessante de automóveis. Tudo isso parecia mais um sonho fóbico, daqueles que contei na introdução desse texto, onde o corpo humano torna-se pequeno diante da máquina. Parecia muito contraditório que B. tenha falado dessa caverna como o lugar de sua infância, e estranhava a animação saudosa com que C. nos mostrava esse refúgio.

Antes de descer para o que restou da Bat caverna, C. localizou o poste de energia elétrica de onde puxaram uma extensão para a Bat caverna. Tinham televisão, som, *de tudo*, como ele nos contava: *Nós tínhamos de tudo lá dentro, foi daí que a polícia começou a ter inveja da gente e resolveu nos tirar de lá. Depois veio a prefeitura e nos correu e lacrou o lugar.* Contava como era a administração e a convivência nesse lugar. Todos acordavam às 5 horas da manhã quando tocava o

despertador natural que era a primeira linha de metrô que saía do centro em direção a São Leopoldo, e passava ao lado da Bat Caverna. Tinham divisões de espaços para dormir, comer, ver televisão, pois ocupavam também um pequeno túnel sob o viaduto onde, em outros tempos, passava um trem de carga, que levava as mercadorias que chegavam no porto. Aliás, quando descemos um pequeno barranco para chegamos até a bat caverna, pudemos ver a bela perspectiva que se tinha lá de dentro: o porto e o horizonte aberto do Guaíba. Ali embaixo pude sentir um pouco aquela sensação de espaço que há muito vinham me falando lá no Boca de Rua, pela possibilidade de abstrair o asfalto quando se olha o horizonte.

Mas foi breve essa sensação. Logo saímos de lá com dois seguranças nos ameaçando de armas em punho. Diziam que aquela beira de estrada é uma área privada, zona portuária, que estávamos invadindo. Depois do susto e muita conversa, ainda tivemos que ouvir daqueles homens que C. tinha cara de bandido. Aí voltou aquela sensação quase fóbica, mas num espaço aberto, por perceber que aquele horizonte tem dono.

Mas ficou a lembrança da bat caverna, como esse lugar indefinido nas categorias público-privado. E como o lugar da infância onde essas barreiras são, de fato, indefinidas.

Turismo

Usina do Gasômetro

Sobre a Usina, haviam falado do tempo em que o presídio da cidade era seu vizinho. Hoje todo seu entorno está muito diferente. P. e B. lembraram essas histórias quando planejávamos o vídeo. Ela tinha ouvido de sua mãe e ele de um menino que resolveu lhe ensinar um pouco da história da cidade:

“Eu tinha uns livros, que nem é daqui, mas falava de como é Porto Alegre. Eu que não sei ler, um guri leu pra mim e falou: Porto Alegre é muito legal. Pra ver que lá pra fora eles falam também daqui... e esse livro não é daqui, “eu to te mostrando mas vou ler pra ti”, começou a ler e falar um monte de coisas. Aqui é a Usina do Gasômetro, e muito tempo atrás aqui na Alfândega não era chão, não era terra, era tudo rio, começou a falar um monte de coisas, que o Araújo Viana não era aqui era lá no centro..”

O caráter histórico desse lugar sempre estava presente em nossas conversas. Também R., que foi nos mostrar a Usina, informou-se e estudou vários livros para apresentar o que ele chama de “principal centro cultural de Porto Alegre”. A Usina do gasômetro já não tem a função para a qual foi criada, de gerar energia para iluminar a cidade. Mas é um ponto de referência muito luminoso, ao menos para alguns membros do Boca de Rua, que freqüentam o centro cultural que se tornou.

R. freqüenta a usina quase todos os dias com objetivos diversos. Realiza cursos, agiliza políticas para moradores de rua, vai ao cinema, vende jornais e sobretudo faz contatos. Foi uma surpresa perceber que ele conhecia pessoas em todos os andares que passamos filmando. Algumas, tratava com uma intimidade que geralmente só é permitida aos amigos. Foi assim que agendou uma entrevista com o coordenador deste Centro cultural, e conversava com ele com grande intimidade.

Não é possível reproduzir a fala de R., ou então teria que resumi-la, pois ele fez um verdadeiro apanhado histórico, desde a fundação da Usina até os dias de hoje, que seria digno de um vídeo institucional. Ele é o único membro do jornal a entrar na universidade. Ou melhor, ele foi apontado como o único morador de rua do Brasil a ingressar em uma universidade pública. Por isso mesmo, tem uma relação fortíssima com o conhecimento. Ele é uma das pessoas mais informadas que eu conheço. Mas enquanto trabalhávamos, raros foram os momentos em que R. mostrou onde reside sua ligação com o local. Isso gerou irritação em C., que filmava enquanto ele falava, e uma pressa em deixar o local.

Pareceu-me que ela veio à tona quando entramos na sala de cinema P.F Gastal. Assim como R. sabia a história da Usina, conhece a história do cinema e assiste a filmes com freqüência. Lá dentro da sala, diante da tela, contou um pouco de como é a sua programação, do fato de ser a única sala

pública de cinema de Porto Alegre, e da sua prática de freqüentá-la, sempre em busca de clientes interessantes para o jornal e que possam lhe abrir portas pela vida a fora.

Depois de uma longa entrevista com o coordenador da Usina, que apresentou toda a política da Prefeitura, R. percebeu que no vídeo não procurávamos o saber que se dá a ler nos livros de história. Ele mesmo achou que de lá pouca coisa utilizaríamos para a versão final do vídeo.

Procurávamos olhar. E as duas coisas, às vezes, concorrem e uma delas sai vencedora. Olhamos pouco a Usina e C. foi embora antes de terminarmos.

Sutil

Parque da Harmonia

Para mim e boa parte das pessoas que vivem em Porto Alegre, esse parque teve sua função re-significada depois dos Fóruns Sociais Mundiais pois foi sede do Acampamento Intercontinental da Juventude em todas as suas edições. A alma do Fórum Social sempre esteve no Acampamento por ser um espaço de prática das convivências propostas nas mesas de discussões, que foram se tornando bastante duras, quase acadêmicas. Para quem viveu essa experiência, como R., o Parque será sempre a “cidade das barracas”, como ficou conhecido o acampamento de um evento maravilhosamente utopista como o Fórum Social.

Novamente R. nos deu uma aula de história sobre o Parque. Além disso, contou sobre todas as atividades que acontecem durante o ano, um pouco da história do Rio Grande do Sul, pois ele é sede do acampamento farroupilha, e falou pouco, ao menos até determinado momento, sobre o objetivo principal de mostrar esse Parque. Durante o planejamento do vídeo, foi o fato de abrigar muitos moradores de rua sob suas árvores e em algumas áreas cobertas que são utilizadas nos eventos oficiais, o motivo de sua escolha para o vídeo-carta.

R. falou disso muito rapidamente até encontrar o banheiro do Parque. Lá, parece ter lembrado do tempo em que estava dormindo na rua e o parque era somente um lugar de abrigo e de convívio. É que R. ficou encantado em saber que os banheiros do Harmonia são limpos, absolutamente públicos e oferecem um luxo que dificilmente se encontra: chuveiros funcionando e com água quente. Demoramos algum tempo andando dentro dos banheiros, na cozinha dos funcionários do parque, na estrutura que promove algum tipo de dignidade às pessoas que vivem muito referidas ao que uma cidade oferece aos seus habitantes. Esse encontro é uma esperança lançada para uma forma mais humana de se relacionar com a rua. Em outra dimensão, mas não menos importante, a descoberta de R. lembrou a cidade-esperança que se construiu nesse parque. São as sutilezas que ligam os fatos, mais do que o agrupamento da História.

Verdade?

Acampamentos na Beira do Guaíba

Chegamos ao grande acampamento de moradores de rua, em uma praia do Guaíba, na hora do pôr-do-sol. A luz entre as árvores era magnífica e fiquei pensando que dos acampamentos que conheço, esse deve ser um dos melhores para se viver. Varais de roupas, colchões estendidos nas árvores, panelas, fogareiros improvisados, lonas cobrindo algumas áreas, carrinhos de coleta de papel e alguns animais, faziam parte da paisagem de onde várias pessoas assistem todos os dias, mais ou menos no mesmo horário, o sol se pondo, com aquela luminosidade deliciosa.

Fomos muito bem recebidos pelos moradores do acampamento. Poucos não quiseram aparecer no vídeo e confiaram imediatamente que não os incluiríamos sem a permissão. Mas ninguém se incomodou que apresentássemos o lugar no vídeo e, além disso, foram nos conduzindo aos recantos do espaço, nos falando de seus hábitos, de como é viver lá. R. mantinha o gravador em punho e não deixou de lado seu aprendizado jornalístico, fruto do trabalho no Boca de Rua. Queria saber sobre a organização do espaço, como se faz para namorar, para comer, para tomar banho. Mas era muito difícil desviar a câmera da paisagem. Somente depois de baixar o sol, prestamos mais atenção nas histórias do acampamento.

Foi aí que apareceu um personagem que nos deu um foco para a imagem e para a conversa: era o galo Jeremias, que descansava amarrado em uma árvore pelo pé, ao lado da cachorra Léssie. Ta., uma garota de 16 anos, era quem cuidava do galo. Diz que estão engordando ele para depois comer, mas ela não quer deixar que o matem. Diz que, como é uma pessoa, poderia ter nascido bicho e estar no lugar dele. Jeremias não se inquietava com todo aquele movimento em sua volta. Mas foi a deixa que precisávamos para que as imagens do acampamento saíssem um pouco do caráter jornalístico, da busca pelos dados que R. estava, para um ponto enviesado de conversa, torcido. Até que uma garota nos perguntou: *é de verdade isso que vocês tão fazendo?* Parecia de verdade aquela conversa sobre o galo, sobre o cachorro, sobre matar ou não o animal, sobre o pôr-do-sol, e as histórias de vida que surgiram depois, quando escolhemos desligar a câmera. Aquele parecia um espaço, de verdade.

Poder

Praça Garibaldi

L. queria filmar o lugar onde, por algum tempo, dormiu. Lá tem amigos e conhece bem os fluxos do lugar. Essa praça é rodeada de caminhões de frete, fica em frente a um abrigo da prefeitura e do ginásio municipal Tesourinha. A primeira coisa que L. filmou foi a estátua de Anita e Giuseppe Garibaldi, dois heróis que fazem parte da história do Rio Grande do Sul. Mas ele não falava nada, era como se a imagem falasse por si. Apesar desse belo monumento, eu ouvia falar mais o seu apelido: "Praça dos Cachaceiros".

Naquela hora em que chegamos para filmar a polícia tinha providenciado uma debandada geral dos moradores de rua que costumam ficar por ali. Mas encontramos um rapaz que trabalha como freteiro e conhecia muito bem a praça, pois mora em frente dela há mais de 20 anos. Contou histórias antigas, de quando o rio vinha pertinho dali, antes do aterro. Também do tempo em que sua mãe namorava o Lupucínio Rodrigues, importante compositor que deu nome a uma pequena vila, quase um cortiço, muito bonita, que fica em frente à praça. Tínhamos o objetivo de filmar todo o entorno da praça, pois o Tesourinha, a Lupi, como é conhecida a vila, e o abrigo municipal, são pontos muito freqüentados por moradores de rua.

Mas não pudemos nos aproximar muito desses lugares. Filmamos de longe da vila, e do ginásio, pois L. e o freteiro não quiseram ir até lá. É que os pontos de tráfico impedem um trânsito tranquilo, principalmente com uma câmera de vídeo. Ninguém queria se comprometer.

Mesmo assim, não escapamos de um constrangimento. Não por causa das brigas de tráfico, mas pela polícia, braço de poder tão próximo daquele, porém mais protegido por leis de bem-estar, que chega a assustar. Na volta à praça, quando alguns de seus moradores começavam a montar os acampamentos, conversávamos com eles e, de repente, um certo desconforto abateu a todos. Eu não entendi, pois estava de costas para Robocop, apelido dado a um policial que de fato se parecia muito com o personagem. Aproximou-se da gente perguntando o que acontecia ali. L., que entrevistava uma menina, disse que fazíamos uma reportagem para o Boca de Rua. Estávamos com a câmera desligada, havia acabado a fita, e ele tinha nas mãos o gravador. Robocop não pareceu acreditar e perguntou o que eu fazia ali. Respondi a mesma coisa que L.. Então ele me perguntou quem era o presidente do Boca de Rua. Eu quase falei para ele que era o Brancalone, mas me contive e disse simplesmente que não havia presidente nenhum. Ele então pediu minhas credenciais e a identidade de L.. Eu não tinha credenciais e ele checkou nossas fichas pelo rádio. Depois de perceber que não havia forma de nos acusar, fez um discurso dizendo minhas qualidades de pessoa idônea. E ainda por cima,

disse saber que no Boca de Rua não há presidente, que estava somente me testando. Como se fosse um robô, seu rosto não mudou a expressão em nenhum momento.

Na praça dos cachaceiros sentimos dois lados de um mesmo poder, que encurta a abrangência dos espaços.

Considerações finais

No mundo das Mil e Uma Noites, objetos tais como lâmpadas e anéis mágicos são abandonados e não interessam a ninguém; em nosso cético mundo deve-se classificar qualquer elemento perturbador ou fora de lugar

Jorge Luis Borges.

Uma imagem crítica é aquela que resiste às atribuições de sentido e permanece aberta. Esse é o caráter utópico das imagens quando há um conteúdo oculto. Mas esse conteúdo se forma a partir de uma interdição: ele é o resto, o gesto daquele que produziu a imagem e, por isso mesmo, sobre ele não tem controle. É um desequilíbrio entre a intenção e a obra feita, no que ela transmite para além ou até mesmo, contra a sua realidade. Uma surpresa que interrompe a passagem do tempo e a certeza do espaço. É uma escuridão parecida com aquelas de Evgen Bavar, de onde aparecem luzes novas para a vida cotidiana.

Uma iluminação parecida esteve presente em todos os dias desse trabalho. Desequilíbrio, quebra de antecipações e expectativas. Um risco sempre iminente de desmoronamento da idéia, de transformação do caráter do trabalho, de atravessamentos desconfortáveis, tropeço em aspectos da vida para os quais estava cega e surda. Foi sempre uma escolha percorrer um caminho vivo, que estava em freqüente improviso, com as pedras que se juntavam no caminho ao caminhar.

Aos poucos vinha formando aquele caminho que só podia olhar depois de caminhar. Pois para frente não havia nada além da vontade de seguir. O abismo de possibilidades em frente trouxe angústia para todos que se envolveram no trabalho. Mas trouxe também uma responsabilidade pela forma, que não é comum de acontecer no grupo de realizadores do Jornal Boca de Rua. Estávamos sempre preocupados com o próximo passo. Como eu não tinha as respostas, havia um esforço coletivo para inventar uma forma, pois sem ela a angústia toma conta. Sem a forma estamos diante da totalidade que me assombrava na infância, naquele sonho que relatei na abertura desse texto. A forma empresta dobras e molduras às totalidades. Paralelamente, a forma "vídeo-carta" acontecendo para os espaços, e o texto, para aquelas dobras da cidade que fazíamos nas ruas.

Esse processo de subjetivação das ruas e da cidade-metrópole fizemos juntos. Eu, por visitar lugares encantados por um olhar novo, que não era meu. Mas era meu também na medida em que estava planejando, imaginando o vídeo, e realizando um enorme trabalho subjetivo que me levou muitas vezes aos meus lugares da infância. As pessoas que mostraram seus lugares, pela possibilidade de transmitir uma teoria possível para cada lugar escolhido. Por lançar um olhar-narrativa

aos lugares significativos da sua vida. Certa vez P. falou: *Isso que tu ta fazendo com a gente é uma espécie de biografia da pessoa só que pelos lugares onde a gente passou.*

Apesar de considera-lo um capítulo dessa dissertação, o vídeo-carta ainda não *cumpriu sua sina*. Só pude tratar o destino das imagens como o olhar estrangeiro, que estava sempre presente ao planejar a imagem. Depois, logo em seguida, cairemos em outro abismo, pois ele será enviado para São Paulo, e um canal de comunicação visual – será que pode-se dizer comunicação? - poderá acontecer. Mas ainda é uma potência sem forma, e cheia de expectativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Uma estratégia fatal. IN ARANTES, Otília Beatriz ; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único – Desmanchando consensos**. Rio de Janeiro
- ARIÈS, Philippe. Por uma história da vida privada. IN ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger (Org.). **História da vida privada vol. 3 – da Renascença ao século das Luzes**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Edunb, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988. P. 170
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2002
- BAUMANN, Zigmunt. **Comunidade – a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- BAVCAR Evgen. *A luz e o cego* IN **O ponto zero da fotografia**. Catálogo da exposição homonímia na galeria Sotero Cosme da Casa de Cultura Mário Quintana em Porto Alegre, 2000.
- BENJAMIN, Walter. Alguns temas em Baudelaire. In. **Obras escolhidas III**. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 124
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I - Magia e técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1996
- BIGNOTTO, Newton. O Círculo e a linha. IN NOVAES, Adauto (org). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- BLANCHOT, Maurice. **O Espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. pg. 267
- BORGES, Jorge Luís. **Ficções**. Porto Alegre: Globo, 1970
- BRECHT, Bertold. Apaguem as Pegadas IN **Poemas 1913 – 1956**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BUCK-MORSS, Susan. **O flaneur, o homem-sanduíche e a prostituta: a política do perambular**. In *Espaço e Debates* n. 26 Leituras da Cidade, 1990
- CASSIN, Bárbara; LORAU, Nicole; PECHANSKI, Catherine. **Gregos, bárbaros, estrangeiro: a cidade e seus outros**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. pg. 16
- CERTAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 2 ed. Petrópolis: Vozes:1996.
- CHNAIDERMAN, Mirian. **Imagens flutuantes – Tapetes Voadores de uma Psicanálise Errante**. Correio da APPOA n. 82. Porto Alegre, agosto de 2000.
- CORSO, Mário. Andarilhos, Mendigos e Loucos. JERUZALINSKY, Alfredo; MERLO,

- Álvaro Crespo; GIONGO, Ana Laura(e outros)/APPOA . **O Valor Simbólico do Trabalho**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: A lógica da sensação**. Inédito na língua portuguesa: livre tradução de Sueli Rolnik.
- FOUCAULT, Michel. **O Pensamento do Exterior**. São Paulo: Princípio, 1990
- FREIRE, Cristina. **Além dos Mapas – Os monumentos no imaginário urbano Contemporâneo**. São Paulo: SESC:Annablume, 1997. pg.72
- JAMESON, Fredric. **As sementes do tempos**. São Paulo: Ática, 1997
- LE GOFF, Jacques. **Por Amor às Cidades**. São Paulo: UNESP, 1998, pg 25.
- MATOS. Olgária C. F. **História Viajante: notações filosóficas**. São Paulo: Nobel, 1997.
- _____. **Os Arcanos do inteiramente Outro - A Escola de Frankfurt. A Melancolia e a Revolução**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- NEVES, Margarida Souza. **O Povo da Rua: Um “conto de duas cidades”**. In PECHMAN, Robert Moses (org). **Olhares sobre a Cidade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986
- VIRILIO, Paul. **Sejamos Resistentes**. IN: **Revista República**, Julho de 2000.
- PESAVENTO, Sandra Jathay. **Era uma vez um beco: origens de um mau lugar** In BRECIANI, Maria Stella(org). **Palavras da Cidade**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.
- PLATÃO, **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2003. pg 226-227
- REIS, Nestor Goulart Filho. **A perspectiva do Arquiteto sobre a Cidade**. In: **Olhares Sobre a Cidade**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- SARAMAGO, José. **A Caverna**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.
- SOUSA, Edson L. A. **As utopias como âncoras simbólicas**. In: **Correio da APPOA**. Ano IX, n. 108, novembro de 2002
- SOUZA, Cristina Ferraz de. **Os sentidos das palavras nas ruas de Porto Alegre: Entre as práticas populares e o poder do Estado**. In BRECIANI, Maria Stella(org). **Palavras da Cidade**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.

ANEXO

Vídeo-Carta “Carta de Porto Alegre”

Sinopse

O Vídeo-carta “Carta de Porto Alegre” é o início de uma correspondência entre duas cidades, sob a perspectiva de dois grupos de habitantes das ruas, ambos vinculados a comunicação: realizadores do Jornal Boca de Rua de Porto Alegre, integrantes da Revista OCAS de São Paulo.

Para apresentar Porto Alegre a São Paulo a psicóloga responsável e os integrantes do jornal elaboraram um roteiro geográfico a partir da pergunta: quais são os espaços fundamentais na cidade? Procurou-se obedecer a memória afetiva dos espaços subjetivos, traçando uma linha transversal nas clássicas dicotomias: cidade pobre – cidade rica; cidade dos incluídos – excluídos. O vídeo teve roteiro, imagens e montagem feitas pelo grupo de realizadores do Jornal Boca de Rua, entre os meses agosto de 2003 e abril de 2004.

Dados vídeo-carta:

Duração: 20 min

Ano: 2004

Mídia: Digital (mini DV)

Realização: Jornal Boca de Rua

Coordenação do projeto de vídeo: Janaina Bechler

Produção: Janaina Bechler, Vanessa Maurenre, Olavo Amaral

Escolha dos lugares: André, Ana Paula, Bocão, Ceco, Ismael, Luís, Joeci, Marcus Vinícius, Patrícia, Reinaldo, Denise

Imagens: Ceco, Patrícia, Ana Paula, Luís, Fernando, Taís de Oliveira Caldas.

Escolha das imagens (montagem): Ceco, André, Ana Paula.

Edição: Márcio Toson (Zeppelin), José Nedir Ramirez (Ceco), Janaina Bechler, Marcelo Gobatto.

Apoios: ZEPPELIN Filmes

ALICE – Agência Livre para Informação Cidadania e Educação

O vídeo é parte integrante da pesquisa “Labirintos: Mapas Invisíveis da Cidade” de Janaina Bechler, sob orientação do professor Edson Luis André de Souza, no Programa de Pós Graduação em psicologia Social e Institucional da UFRGS.

Exibições Públicas:

2004 Abril - Banca de defesa de Mestrado “Labirintos: Mapas Invisíveis da Cidade” de Janaina Bechler, sob orientação do professor Edson Luis André de Souza, no Programa de Pós Graduação em psicologia Social e Institucional da UFRGS.

2004 agosto – Sala de Cinema Redenção da UFRGS. Exibição do Vídeo-carta seguido de apresentação do processo de trabalho pelos seus realizadores, com dois convidados para debater: psicanalista Dr. Edson Luis André de Sousa e antropóloga Dra. Claudia Turra Magni.

2004 novembro – Câmara de Vereadores de São Paulo durante o ato-manifesto em repúdio pela morte de 7 moradores de rua. Participaram do evento diversas autoridades de movimentos sociais e governos. O Vídeo-carta foi apresentado por José Nedir Ramirez, membro do jornal Boca de Rua e Janaina Bechler, coordenadora do projeto.

2004 novembro – Exibição no Pátio do Colégio, São Paulo. Entrega oficial do vídeo-carta para o grupo de vendedores da revista “OCAS – Saindo das Ruas” durante o ato “Ritual de intervenção e celebração à vida”.

2005 Janeiro: Exibição na mostra “Perdidos no Espaço” do departamento de Artes Visuais da UFRS durante o V Fórum Social Mundial em Porto Alegre.

2005 Janeiro: Duas exibições na mostra de cinema da Sala P.F. Gastal para o V Fórum Social Mundial, em Porto Alegre.