

Marcelle Ferreira Louzada

CORPOPAISAGEM
DANÇA E EXPERIMENTAÇÕES URBANAS

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais

2011

Marcelle Ferreira Louzada

CORPOPAISAGEM

dança e experimentações urbanas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Poéticas Visuais.
Orientador: Prof. Dr. Marcelo Kraiser.

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais

2011

Louzada, Marcelle Ferreira, 1981-
Corpopaisagem: dança e experimentações urbanas / Marcelle
Ferreira Louzada. – 2011.
117 f. : il. + 1 DVD

Orientador: Marcelo Kraiser

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes, 2010.

1. Performance (Arte) – Teses. 2. Expressão corporal – Teses.
3. Paisagem urbana – Belo Horizonte (MG) – Teses. 4. Criação
(Literária, artística, etc.) – Teses. I. Kraiser, Marcelo, 1952- II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
Título.

CDD: 793.3



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**


Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **MARCELLE FERREIRA LOUZADA** Número de Registro **2008701578**.

Título:

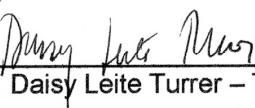
“CORPOPAISAGEM: dança e experimentações urbanas”



Prof. Dr. Marcelo Kraiser – Orientador – EBA/UFMG



Profa. Dra. Rosa Cristina Primo Gadelha - titular –UFCE



Profa. Dra. Daisy Leite Turrer – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 9 de dezembro de 2010

Dedico esta pesquisa a todos aqueles que se arriscam em experimentações urbanas.

Agradecimentos

Agradeço ao Philippe Lobo pela co-autoria na arte e na vida;

Ao Marcelo Kraiser pela liberdade poética e improvisações de linguagem;

Ao Movasse -coletivo de criação em dança- pela amizade, pelo estudo do movimento e delicadeza nos percursos;

A Dudude Herrmann pela inspiração, pelas provocações e ensinamentos;

Ao CREUZA pela dramaturgia da improvisação;

Ao coletivo Em Obras pelas paisagens experimentadas;

A Bya Braga, Dayse Turrer, Luiz Carlos Garrocho e Patrícia Ayer de Noronha pelas interlocuções, por abrirem o meu campo de visão para outros possíveis;

Ao Bernardo Amorim pelo envolvimento, pela revisão afetuosa e “conversas dissertativas”;

A Angélica Beatriz e Thiago Melício por participarem dos primeiros esboços da pesquisa;

A todos que de alguma forma se fizeram presentes nessas improvisações da vida.

“Não se representa, engendra-se e percorre-se”.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

Resumo

Esta dissertação procura fornecer uma perspectiva sobre a dança inserida no contexto urbano, apropriando-se das ferramentas conceituais de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Utilizando a cartografia como referencial metodológico, busca-se, através de diálogos com experimentações urbanas, descrever as previsibilidades e possibilidades que a cidade oferece. A cidade de Belo Horizonte serviu como um plano-piloto da pesquisa, sendo descrita a partir de suas inscrições históricas, políticas e artísticas. Frisa-se, porém, que a pesquisa pode ser ampliada para outras cidades, uma vez que estas mantêm determinados padrões que as conectam, em uma espécie de fio condutor.

A pesquisa transita entre o aprofundamento teórico e as experimentações urbanas, concebendo o desejo como impulso para o processo de produção de vida pública. Constatou-se que as proposições artísticas que se desejam como intervenções urbanas conferem outra qualidade ao espaço, transformando-o. Pelo envolvimento com as experimentações de dança, no espaço urbano, foi possível o desenvolvimento de uma dramaturgia, intitulada Corpopaisagem. Trata-se de uma prática de dança que busca relacionar corpo e paisagens urbanas, em uma composição que acontece no instante da ação. O Corpopaisagem se dá enquanto exercício de improvisação, oferecendo outras possibilidades estéticas de ocupação do espaço urbano, a partir de um corpo visto como dispositivo.

Abstract

This thesis essays to provide a perspective on dance in urban context, appropriating conceptual tools of Gilles Deleuze and Félix Guattari. Using cartography as a methodological reference and the dialogue with urban tryouts, we seek to describe the predictabilities and possibilities city offers. Belo Horizonte, which has served as a research reference, is described from its historical, political and artistic inscriptions. The research, however, could be expanded to other cities, since they maintain certain standards that connect them in a kind of conductor thread.

The research moves from a deep theoretical view to urban tryouts, conceiving desire as an impulse to production of public life. By cartography, it was found that artistic proposals wished as urban interventions give other quality to the space, transforming it. Through involvement with dance tryouts on urban space it was also possible to develop a dramaturgy entitled Corpopaisagem. It is a dance practice that seeks to relate body and urban landscapes, in a composition that happens in the action instant. Corpopaisagem is thought as an improvisation exercise that offers other aesthetic possibilities to occupy urban space, from a body seen as a device.

Lista de Ilustrações

FIGURA 1 – Plano Diretor de Belo Horizonte	16
FIGURA 2 – Projeto Urbanístico de Belo Horizonte, tendo como referência a Avenida do Contorno.....	23
FIGURA 3 – Mapa da Avenida Afonso Pena em Belo Horizonte.....	30
FIGURA 4 – A Avenida Afonso Pena nos cartões-postais.....	31
FIGURA 5 – Vagabundagem Dance Uncia, Mostra Horizontes Urbanos, 2009.....	43
FIGURA 6 – Vagabundagem Dance Uncia, Mostra Horizontes Urbanos, 2009.....	43
FIGURA 7 – Praça da Estação em Belo Horizonte.....	45
FIGURA 8 – Panfletos das manifestações na Praça da Estação.....	65
FIGURA 9 – Registros das manifestações na Praça da Estação.....	66
FIGURA 10 – Região do Alto Paranaíba em Minas Gerais.....	67
FIGURA 11 – O Andançarilho pela região do Alto Paranaíba.....	80
FIGURA 12 – Coletivo Em Obras pelas praças de Belo Horizonte.....	91
FIGURA 13 – Corpolixopaisagem.....	98
FIGURA 14 – Corpolixopaisagem.....	99
FIGURA 15 – Fábulas do agora – Movasse – coletivo de criação em dança.....	108
FIGURA 16 - Fábulas do agora – Movasse – coletivo de criação em dança.....	108

Sumário

Introdução	11
Belo Horizonte e o Rosto	16
Micropolíticas urbanas em mar mineiro	45
O Andançarilho	67
Corporeaisagem: zonas de intensidade	81
Zona 1 – máquina de Composição	86
Zona 2 – máquina de Dramaturgia	92
Zona 3 – máquina de Leitura	100
Língua de fuga	109
Referências bibliográficas	114

Introdução

Esta dissertação diz respeito a uma pesquisa envolvendo dança e experimentações urbanas, aliadas na criação de uma dramaturgia que se define como Corpopaisagem. Em termos conceituais, a pesquisa se apropriou de algumas ferramentas proporcionadas pelos pensadores Gilles Deleuze e Félix Guattari, utilizando a cartografia como referencial metodológico. Segundo os pensadores, a cartografia, ancorada nos acontecimentos presentes, adaptando-se a montagens de qualquer natureza, institui mapas em movimento, que se transformam e se remodelam. No caso da presente pesquisa, estes acontecimentos estão atrelados aos movimentos de afirmação da vida pública.

Através da cartografia, fez-se possível experimentar a cidade, conectando o espaço urbano, por intermédio da palavra, ao pensamento de Deleuze e Guattari. A partir dessa conexão, os capítulos da dissertação foram se estruturando, em textos que buscaram discorrer sobre a cidade, suas previsibilidades e possibilidades. Para praticar o exercício da cartografia, entretanto, tornou-se necessário que o pesquisador se tornasse cartógrafo, habitando o território pesquisado e se deixando ser afetado pelo mesmo.

No início da pesquisa, como um cartógrafo, visei desenvolver uma imagem relacionada aos sistemas de signos que a cidade produz, na tentativa de descrevê-la. No primeiro capítulo, “Belo Horizonte e o Rosto”, apresentei o dispositivo Rosto, produzido pela máquina abstrata de rostidade. O Rosto se refere a uma superfície de inscrição, marcada pelo cruzamento das semióticas de significância e de subjetivação. Deleuze e Guattari associam essas semióticas a outros dois conceitos, o de muro branco e o de buraco negro.

Para configurar um Rosto, em Belo Horizonte, cidade que serviu como uma espécie de plano-piloto para esta pesquisa, procurei descrevê-la a partir de um estudo

sobre a sua fundação. Através da leitura da obra do historiador Abílio Barreto, a cidade foi situada a partir de sua memória histórica e descritiva. Fundada em 1897, Belo Horizonte figura como a obra simbólica de maior envergadura da República, em Minas Gerais.

Pelo mapa traçado por Barreto, fez-se aparente uma primeira fisionomia da cidade. Pela cartografia, notei que Belo Horizonte ainda mantém, em seus traçados, algumas características da cidade inicialmente planejada. Notei também, contudo, que a capital de Minas Gerais, desde a sua inauguração, não cessa de ser transformada. Inúmeras construções, demolições e interferências, em suas vias, modificaram as estruturas física, social, subjetiva e política da cidade.

Pelo conceito de Rosto, a cidade se mostrou em suas previsibilidades, funcionando conforme as engrenagens da máquina abstrata de rostidade. Neste modelo, o espaço urbano é ocupado segundo um regime rígido de organização social. Por contraste, cogitei acionar outra máquina, denominada, por Deleuze e Guattari, máquina abstrata de mutação, a qual torna possível o funcionamento da máquina de guerra, constituída por maneiras diferentes de ocupação do espaço, situadas fora dos sistemas de estruturação e controle.

Pela máquina de guerra, produz-se um movimento a favor de um sistema “sem-Rosto”, que funciona como potência e se interessa pela multiplicidade. Para que haja possibilidades “sem-Rosto”, faz-se preciso que a máquina de guerra esteja conectada a dispositivos de criação. Na pesquisa, então, a arte se mostrou como dispositivo de guerra, capaz de promover potências “sem-Rosto”, por meio de suas apropriações criativas. O artista, neste contexto, torna-se guerreiro.

No percurso da cartografia, foram tracejadas algumas práticas artísticas, que tiveram lugar nas vias urbanas de Belo Horizonte. A mostra internacional de dança

Horizontes Urbanos trouxe a possibilidade de envolvimento com a linguagem de sensações. Para Deleuze e Guattari, essa linguagem não estabelece conexões com sistemas de representação ou sentido, sendo acionada pela intensidade, por blocos de sensações.

Na pesquisa, além da construção do texto pela linguagem verbal, busquei mapear o espaço urbano, através de experimentações em dança. No percurso, convoquei aliados. Dos encontros, surgiu o coletivo Em Obras, um grupo de pessoas interessadas em improvisações envolvendo dança e paisagens urbanas. Desta forma, a pesquisa teórica se cruzou com a pesquisa prática, dando ensejo a uma escrita que ressoasse esse cruzamento.

Durante o envolvimento com a dissertação, outros acontecimentos, no contexto urbano, movimentaram o meu pensamento. Em janeiro de 2010, em Belo Horizonte, deparei-me com uma manifestação na Praça da Estação, contra um decreto que entrava em vigor na cidade, proibindo, na praça, eventos de toda e qualquer natureza. Os manifestantes, com trajes de banho, apropriavam-se daquele espaço de forma inusitada, fazendo dele uma espécie de praia. A partir desse movimento, percebi que os encontros alegres entre as pessoas, no espaço público, promovem a sua transformação. Nesses momentos, às previsibilidades políticas se sobrepõem canais para possibilidades intensivas, vivenciadas por meio do divertimento.

No mesmo percurso, a pesquisa caminhou para o campo da política, investindo na ideia de micropolítica, proposta por Deleuze e Guattari. Na cartografia da linguagem, outro capítulo se estruturou, intitulado “Micropolíticas urbanas em mar mineiro”. A micropolítica está relacionada com um fazer político desvinculado de padrões dominantes ou majoritários, com processos de singularização, apoiados no desejo. Aqui, o desejo é visto como força atuante no processo de produção de vida pública.

É importante considerar, neste ponto, que, mesmo sendo Belo Horizonte um referencial da pesquisa, ela não se fecha nesta cidade. Na dissertação, uma cidade pode ser vista como qualquer outra. Fazendo uso da poética de Ítalo Calvino, no livro *As cidades invisíveis*, através de relatos do viajante Marco Polo, foi possível, para mim, aproximar uma cidade de todas as cidades. Segundo o viajante, as cidades têm suas diferenças, mas todas possuem uma espécie de padrão que as liga, como um fio condutor.

Em um diálogo com as viagens de Polo, outro texto se estruturou, a partir de viagens que fiz para cidades localizadas na região do Alto Paranaíba, no interior de Minas Gerais. Durante dias, acompanhei uma intervenção artística no espaço urbano, em diversas cidades, fotografando e anotando as minhas percepções e ideias. Desta experiência, surgiu o capítulo “O Andançarilho” que, além de relatar a proposição artística e aproximá-la da poética de Calvino, aprofundou-se na relação desta com a loucura. Acompanhando a intervenção, percebi que os comentários entre as pessoas, em todas as cidades, relacionavam a proposição à loucura. Como referencial teórico para embasamento da pesquisa, neste ponto, utilizei o livro *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*, de Peter Pál Pelbart. Este livro também incitou a criação de outro texto, “Era uma vez...”, a partir da apreciação de outra intervenção artística, a do coletivo de criação em dança Movasse, no Mercado Central de Belo Horizonte.

Durante o envolvimento sensitivo com as proposições artísticas no espaço urbano, percebi que, nessas intervenções, acontecia uma espécie de composição, que se dava no instante da ação, envolvendo corpo e paisagens urbanas. Notei que o movimento, de um corpo tornado como dispositivo, insere-se no espaço para compor uma dramaturgia. Na dissertação, foi criado, então, o conceito de Corpopaisagem, para dizer das experimentações de dança no espaço urbano. O Corpopaisagem acontece

como exercício de improvisação. Com o suporte de textos de José Gil, do livro *Movimento total: o corpo e a dança*, a dramaturgia foi entendida como sentido da dança. Para Gil, este sentido está relacionado ao próprio ato de dançar.

Em andanças cartográficas por Belo Horizonte, fui afetada ao me deparar com muitos lixos, envoltos em sacos plásticos e esparramados pelas vias públicas. A partir de uma das cidades invisíveis de Calvino, composta de lixos que se renovam a cada dia, arrisquei a composição de um Corpopaisagem que dialogasse com essa característica da cidade. Na proposição desta dramaturgia, além da estratégia da improvisação em dança, utilizei algumas estratégias de ocupação urbana, como a ideia da deriva, proposta pelo Movimento Internacional Situacionista, na década de 1960. Pela dramaturgia do Corpopaisagem, nasceu o Corpolixopaisagem. Pelas experimentações em dança, no espaço urbano, surgiu o capítulo “Corpopaisagem: zonas de intensidade”.

Ao longo da dissertação, a cartografia possibilitou a experimentação das linguagens de palavras e de sensações, em cruzamentos, abrindo espaços para outras possibilidades de linguagem. A pesquisa foi se estruturando, capítulo a capítulo, até a criação da dramaturgia do Corpopaisagem. No percurso, o encontro com outra dramaturgia, a do Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud, encorajou-me a falar da dramaturgia criada por mim.

Saliento, entretanto, que esta dissertação não se fecha como um produto ou um resultado último da pesquisa, apenas destacando pistas de um processo que está em movimento. Busco, certamente, outras invenções de Corpopaisagem, para além da pesquisa dissertativa. Ao finalizar o processo de escrita, percorri pelo espaço urbano, com câmera filmadora em mãos, arriscando-me na produção de um vídeo ressonante à pesquisa. Surgiu, assim, o “videocartografia”, anexado a dissertação.

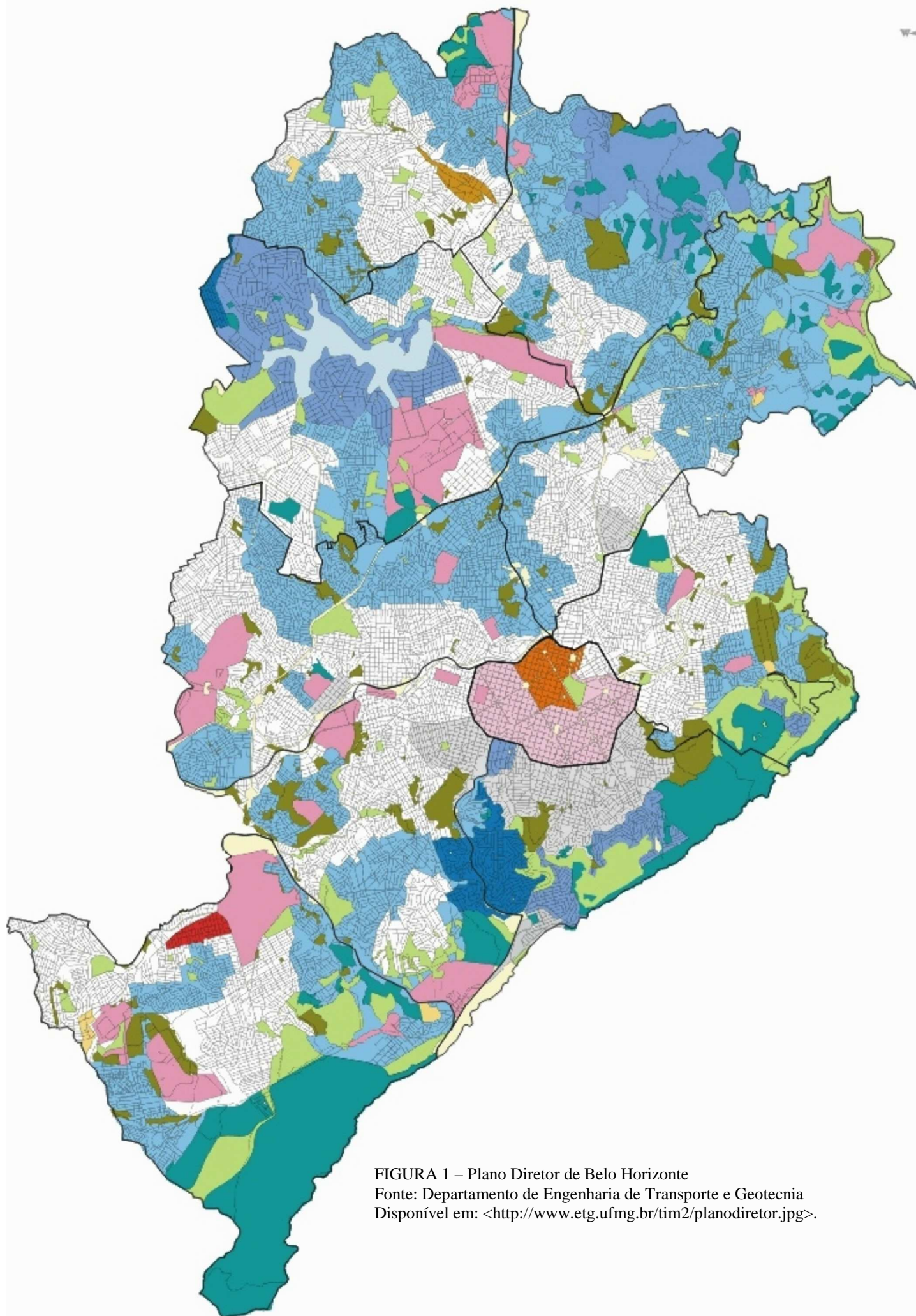


FIGURA 1 – Plano Diretor de Belo Horizonte
Fonte: Departamento de Engenharia de Transporte e Geotecnia
Disponível em: <<http://www.etg.ufmg.br/tim2/planodiretor.jpg>>.

Belo Horizonte e o Rosto

“Da janela lateral
do quarto de dormir,
vejo uma igreja, um sinal de glória,
vejo um muro branco e um voo pássaro,
vejo uma grade, um velho sinal.”
Lô Borges e Fernando Brant¹

Da janela lateral do ônibus, observo imagens móveis. Meus olhos não conseguem captar mais do que vultos, luzes, sombras, contornos. Dentro do veículo, tento captar qualquer imagem do lado de lá. A movimentação proporcionada por ele modifica as paisagens que observo através da janela. As ruas, os transeuntes, os automóveis, os edifícios se misturam, formando outras figuras, disformes, imagens deslocadas. Volto-me para o interior do veículo. Vejo outras paisagens. São rostos anônimos, conversas, ruídos, cochilos, fones de ouvido. Do lado de cá, consigo visualizar formas. Próxima parada: entradas e saídas: fluxo de passagens e de passageiros.

Outros rostos atravessam a roleta. Veem-se diferentes ações corporais, posturas, gestos, jeitos e trejeitos. O balanço do ônibus embala os passageiros em um mesmo ritmo, conforme vão se passando curvas, obstáculos, desvios, quebra-molas, sinais de trânsito. Breque. Sinal fechado: vermelho. Consigo ler o letreiro de mais um anúncio de algo imprescindível para a felicidade humana, em uma propaganda colorida. Belas pernas são estampadas em um outdoor (e em mais outros tantos). A cidade estampa as suas paisagens urbanas.

¹ NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô. *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1994. 1 CD. (Original de 1972). Os versos são da música “Paisagem da janela”, do grupo musical mineiro Clube da Esquina. Fundado na década de 1970, o grupo teve início a partir de encontros entre jovens músicos, na esquina das ruas Divinópolis e Paraisópolis, no bairro Santa Tereza, em Belo Horizonte.

Do lado de lá, pessoas transitam em todas as direções. É uma infinidade de automóveis, ônibus, motocicletas, que engarrafam o trânsito da cidade. São grandes edificações, concreto, estabelecimentos comerciais, vitrines, promoções. Vejo propagandas pregadas nos postes, nos muros, esparramadas no chão. Vejo lambes, outdoors, pixações, grafites. Sobreposição de imagens. A cidade, através de diferentes aparatos, estampa as suas cores, anunciando a sua moda, o seu estilo, o seu perfil. Meus olhos ficam embaçados, quando tento enxergar o conjunto, o que contém esta cidade em que habito e por que sou habitada.

Próxima parada: Praça Sete de Setembro, centro da cidade. Localizada no cruzamento de duas grandes avenidas de Belo Horizonte, a Avenida Afonso Pena e a Amazonas, esta praça é representada por um obelisco, um “pirulito”. Eis aqui uma praça que não tem cara de praça, mesmo sendo vista como referência do epicentro urbano. Veículos e pedestres se deslocam de um lado a outro, nos entornos, relacionando-se, de alguma forma, com aquele grande pirulito de pedra. Para conseguir tocar no monumento, adentrar-se no espaço da praça, é preciso atravessar um intenso trânsito. Anexadas à base do obelisco, placas enferrujadas o sinalizam e o justificam.² Como é percebido este monumento pelos habitantes desta cidade? Como esta cidade é percebida pelos seus habitantes?

Os monumentos (obeliscos, estátuas, bustos, marcos, efígies, esculturas) caracterizam as cidades, oferecendo referências aos seus habitantes. Quem passa cotidianamente pela Praça Sete de Setembro, talvez se relacione com aquele obelisco como se ele sempre tivesse existido ali, fixo e imóvel, sem histórias a contar ou

² Em três lados da estrutura há frases em português. No quarto lado, os escritos são em latim: *Monumento Comemorativo do Centenário da Independência Nacional. Mandado erigir pelo presidente do Estado Doutor Raul Soares de Moura. Em memória dos grandes e pequenos obreiros da Independência do Brasil. 7 de setembro de 1822 – Estado de Minas Gerais. * este obelisco que se encontrava recolhido no museu da cidade foi reconstruído e inaugurado em 12-XII-1963 pela administração do Prefeito Jorge Caroni Filho. CULTÛS HOC TIBI PONIMUS. ACCIPE. PATRIA. SIGNUM QUAE MAJRUM SERVAS INTEGRAM NOMEN HONOREM.*

memórias a serem compartilhadas. Ainda há aqueles, contudo, que se recordam da trajetória do pirulito. Inaugurado em 1924, o monumento foi deslocado para um depósito da Prefeitura no início dos anos sessenta. Posteriormente, fixou-se, por dezessete anos, na Praça da Savassi, de onde retornou, depois do longo intervalo, ao seu local de origem, na década de 1980.³

Há quem diga que o pirulito tem o perfil do centro da cidade, e, mesmo em meio ao congestionamento de trânsito e de pedestres, é um referencial simbólico da paisagem, integrado à imagem da urbe. Frente ao acúmulo de tudo o que veio com a modernidade, todavia, o monumento passa a ser apenas mais um elemento neste horizonte saturado de inscrições. O obelisco, que, quando inaugurado, chamava a atenção por sua grandeza e pela imposição do contraste vertical em relação à horizontalidade da Serra do Curral, hoje, quase não é visto. São os excessos que se sobrepõem. Esta é uma paisagem que quase não se vê, desde que nós moramos aqui mesmo e fazemos parte desta “obra”. Breque. Sinal fechado: vermelho. Atravesso a rua com passos largos.

Caminhando pela cidade, procuro decifrá-la, em recortes do céu, em curvas, esquinas e trechos de avenidas. Observo os letreiros, os anúncios, as ofertas, placas, sinalizações. Observo Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, cidade planejada, feita sob medida, idealizada como símbolo da modernidade. A cidade, voltada para o futuro desde a sua construção, desde a sua inauguração, em 1897, não cessa de ser construída e destruída, em um esforço por se desenhar (e redesenhar, incansavelmente) uma imagem ideal, a de uma cidade jovem, moderna, que mantém sempre nova a sua fachada. Eis

³ Cf. TEIXEIRA, Carlos M. *Em obras: história do vazio em Belo Horizonte*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. Iniciei minha pesquisa sobre Belo Horizonte com este livro-catálogo, de Carlos Teixeira, autor belo-horizontino, arquiteto com formação na Universidade Federal de Minas Gerais (1992), e mestre em urbanística pela Universidade Architectural Association, de Londres (1994).

uma cidade em estado constante de obras, compondo paisagens com tratores, buracos, cones, andaimes e operários com capacetes de proteção.

Em meio a paisagens urbanas, a cidade expõe sua silhueta, curvas sinuosas e suntuosas, contornos de concreto. Em suas vias, revela seus traços, suas tendências, evidências, cruzamentos, os signos e as redundâncias: significâncias e subjetivações. Segundo os pensadores Deleuze e Guattari, o cruzamento das semióticas significância e subjetivação constrói o dispositivo Rosto.⁴ Acompanhando o pensamento dos autores, pode-se afirmar que “a significância não existe sem um muro branco sobre o qual se inscrevem seus signos e suas redundâncias. A subjetivação não existe sem um buraco negro onde se aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias”.⁵ Trata-se de um Rosto que se apresenta, que se representa e se reapresenta, fazendo-se visível, com grandes olhos negros, bochechas brancas e uma boca que mastiga palavras, na formação da linguagem: é do Rosto que sai a voz.

Nesta perspectiva, enxerga-se a cidade, com sua fisionomia própria, através do dispositivo Rosto. Rosto concreto: olhos, nariz, boca, pele, pelos, poros. De acordo com Deleuze e Guattari, “o rosto é uma superfície: traços, linhas, rugas do rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa, mesmo se aplicado sobre um volume, envolvendo-o, mesmo se cercado e margeando cavidades que não existem mais”.⁶

Deleuze e Guattari afirmam que “os rostos concretos nascem de uma máquina abstrata de rostidade, que irá produzi-los ao mesmo tempo em que der ao seu

⁴ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1996. v.3. Os autores iniciam o platô denominado “Ano Zero – Rostidade” associando as semióticas significância e subjetivação aos conceitos de muro branco e buraco negro, tendo em vista a montagem do dispositivo Rosto, formado por grandes olhos negros, como buracos de subjetividade, e bochechas brancas, como muros de significações.

⁵ Ibidem, p.31

⁶ Ibidem, p.32.

significante seu muro branco, à subjetividade seu buraco negro”.⁷ A cidade, seu Rosto, é produzida cotidianamente pela máquina abstrata de rostidade, com os seus sistemas de controle e as suas engrenagens estéticas de dominância.

Belo Horizonte, cidade que se faz e se refaz, anuncia, em suas vias, o seu grande Rosto de concreto, sistema muro branco/buraco-negro, marcado de presentes que se renovam a cada nova construção, a cada nova demolição ou obra. Afinal, a característica principal desta cidade é a eterna mudança, o desejo de ser eternamente jovem.

A máquina abstrata de rostidade esteve sempre presente nesta cidade, até mesmo antes da Proclamação da República.⁸ A criação de Belo Horizonte esteve diretamente imbricada na construção do próprio destino republicano, que passou a controlar o país, após 1891. Segmentos políticos encaravam o advento da República como o sinal de uma ruptura com o passado e como o início de um tempo de modernização e desenvolvimento nacional. Nasce, aqui, o aparelho de Estado como modelo de realização para o capitalismo.⁹

A partir de uma Comissão Construtora, composta de engenheiros, arquitetos, médicos higienistas e auxiliares técnicos, foi elaborado o Rosto da nova capital de Minas, de acordo com as exigências em voga, com os sistemas de controle e de poder vigentes. A antiga capital, Ouro Preto, organizada ao acaso, passou a ser considerada

⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1996. v.3 p.49.

⁸ Cf. BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva – história antiga e história média*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995. 2 v. Não poderia deixar de mencionar, nessa pesquisa, a característica de Belo Horizonte ser uma cidade fundada no limiar da era republicana. No segundo volume da obra de Abílio Barreto, *Belo Horizonte*, que foi construída no período de 1894 a 1897, figura como a obra simbólica de maior envergadura da República em Minas Gerais.

⁹ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997. v.5. No platô denominado “Aparelho de captura”, os autores discorrem sobre a formação das sociedades modernas a partir de um aparelho de Estado, dominante e englobante, funcionando segundo um monopólio de poder e de função, apoiado em instituições políticas especializadas.

ultrapassada, velha, decadente, insalubre. Procurando suprir suas carências, a Comissão Construtora da nova capital tinha em mente levantar “a moral” do Estado, que se encontrava em crise, nesse início da República. Assim, criou-se um primeiro esboço de Rosto da nova capital, uma primeira imagem organizada, moderna, higienizada, que acabou por se prestar perfeitamente ao papel de símbolo do progresso.

Belo Horizonte foi planejada segundo traçados rígidos, foi estudada, desenhada no papel, antes de ser fixada em um Rosto de concreto. Traçou-se uma curva de nível, mais ou menos reta, dentro da zona urbana, ligando a parte baixa e a parte alta da cidade. Criou-se a grande Avenida Afonso Pena, pensada como um eixo em perspectiva, ligando o rio e a serra. Uma outra avenida, contornando o limite urbano da cidade, separando a zona urbana da zona suburbana, foi fixada. Era a Avenida do Contorno, que delineava o grande Rosto da cidade, demarcando um limite claro entre o espaço planejado e outro quase sem nenhum planejamento. Esta avenida foi pensada como um obstáculo simbólico para a circulação de bens e das relações sociais. As ruas, criteriosamente mensuradas, formando quarteirões regulares, desenhavam um traçado semelhante ao de um tabuleiro de xadrez.

O Rosto urbano, de linhas retilíneas, era pontuado por praças, das quais se irradiavam longas avenidas, que cruzavam, em diagonal, os pontos extremos da cidade. Um grande parque ecológico, o Parque Municipal, seria mais um marco a estampar a região central. Imaginaram-se ruas com nomes de índios e inconfidentes mineiros, e avenidas com os nomes das bacias fluviais.¹⁰

¹⁰ Cf. TEIXEIRA, Carlos M. *Em obras: história do vazio em Belo Horizonte*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. Posteriormente, essa nomenclatura foi modificada, por questões políticas, homenagens e questões particulares de cada governante da cidade.

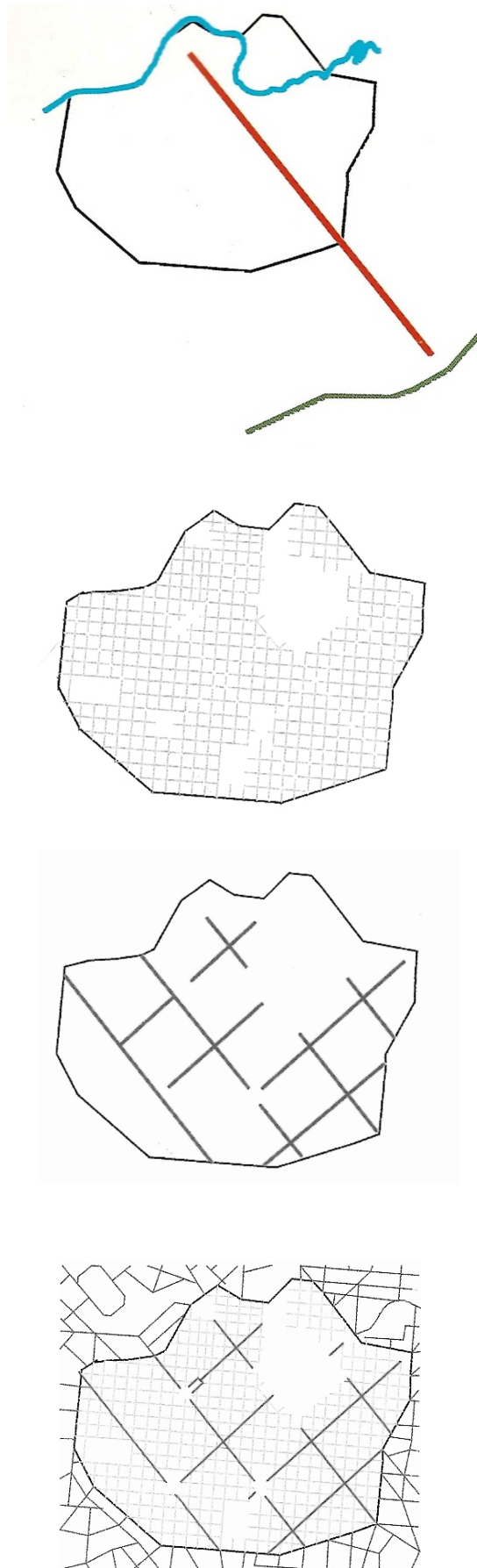


FIGURA 2 – Projeto urbanístico de Belo Horizonte, tendo como referência a Avenida do Contorno.
Fonte: TEIXEIRA, Carlos M. *Em Obras: história do vazio em Belo Horizonte*, 1999, p. 96.

Deve-se considerar, entretanto, que um Rosto não se faz apenas por uma estética da fisionomia, em linhas sóbrias ou com uma disciplina rígida de traçados. Isso seria, apenas, a caracterização de uma espécie de máscara. Para que o Rosto funcione dentro do sistema muro-branco/buraco-negro, é necessário todo um sistema de poder, articulado a um aparelho dominante e englobante, que controle a aparência e os desejos, homogeneizando-os segundo padrões determinados. Belo Horizonte nasceu com uma fisionomia definida e delimitada, em que as linhas eram subordinadas a pontos, e as diagonais eram subordinadas a horizontais e verticais. Outros traços de rostidade, contudo, foram se inscrevendo neste Rosto.

No desenho original da cidade, a máquina abstrata de rostidade era do tipo “Estado Republicano”. Um tanto higienista, tal máquina agrupava as classes média e alta dentro dos limites da Avenida do Contorno, afastando os proletários para além desses limites. No decorrer do tempo e da história, esta máquina abstrata foi sendo saturada por outras máquinas abstratas. Leis foram sendo criadas, em consonância com os sistemas políticos e jurídicos. Hábitos foram sendo impregnados nos habitantes.

O Rosto da cidade foi se estruturando por um complexo de linhas, formando rugas, expressões faciais. Essas linhas, conceituadas por Deleuze e Guattari como molar, molecular e de fuga, dão formas aos modos de reprodução, composição e invenção subjetivos e sociais. De acordo com o pensamento dos autores, a linha molar traça o contorno do espaço, formando um sistema circular, binário, duro, segmentário. A linha molecular faz o tracejado duro serpentear, escapando do contorno, formando ondas, passando entre os pontos, em ziguezague, como em uma dança. Desse movimento molecular, surge a linha de fuga, fugindo de qualquer organização ou segmentação, gozando de uma potência de metamorfose. A linha de fuga é a linha da

criação, da composição.¹¹ Deve-se considerar, entretanto, que essas linhas não param de remeter umas às outras. Nelas não se fazem presentes dualismos ou dicotomias. Juntas, elas compõem as linhas do Rosto.

E aqui está um Rosto, funcionando em um sistema de engrenagens, um Rosto mutante, que se altera segundo os sistemas dominantes. A Belo Horizonte inicialmente desenhada e planejada, na verdade, é outra cidade, outro Rosto, outros sistemas de domínio. A identidade do nome, contudo, é mantida, e a essa cidade de agora se dá, novamente, o nome de Belo Horizonte. A cidade do presente carrega traços de outras Belo Horizontes já vividas, guardando consigo histórias, memórias e tradições centenárias, assim como comportamentos passados, discursos de poder e outros artifícios de controle urbano.

Pelo Rosto, legitimou-se uma disciplina rígida, ao longo do tempo. São histórias de domínio, é uma rostidade hegemônica. Linhas molares estabeleceram contornos e referências, enquanto linhas moleculares percorreram a margem de fora desses contornos, deslizando entre os pontos. Linhas de fuga deixaram escapar sistemas de organização pela tangente, inventando expressões inusitadas. Para além de significações espaciais, há também subjetivações históricas, subjacentes a mais de um século de exploração, dominação e mistificação dos modos de vida e de organização social. Os rostos da cidade se transformaram, estando em constante estado de mutação, mas o sistema dominante de rostidade permaneceu alimentando a máquina abstrata, ao longo de todos os anos, com soberania.

Nesse sistema de controle e poder, que alimenta o aparelho de Estado, rostos se inscrevem no espaço com a mesma velocidade em que são substituídos por outros. São rostos que se fazem e se refazem, em um sistema de rostidade do tipo palimpsesto.

¹¹ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997. v.5. p.220-222.

Resta saber se haveria, nesse fluxo de novas caras, espaços para a formação e para a vivência de um acontecimento “sem-Rosto”. Segundo Deleuze e Guattari, “o rosto tem um grande porvir, com a condição de ser destruído, desfeito.”¹²

Os discursos binários e as relações biunívocas sinalizam o capitalismo, fortalecem o aparelho de Estado e corroboram para o bom funcionamento das máquinas abstratas. Registra-se, neste campo, rostos de “professora e de aluno, de pai e de filho, de operário e de patrão, de policial e de cidadão, de acusado e de juiz”¹³, cada um e todos cumprindo o seu papel social. Cada sujeito veste o seu Rosto, inserido em uma trama marcada pelo poder. A sociedade se organiza e se disciplina, produzindo rostos favoráveis ao seu funcionamento e aos seus anseios. O Rosto está inserido em um regime rígido de controle social.

Continuo a caminhada. Pé a pé dobro uma esquina. Inserida neste Rosto, nesse sistema de engrenagens que funcionam sem cessar, deparo-me com um muro, grande e branco: muro branco, sem manchas, rabiscos, pixações, colagens, acúmulos. Ainda há muros brancos na cidade? Ainda há como esboçar outros rostos, outras composições, nesta grande metrópole? Aquela brancura me incita: tenho vontade de fazer minhas inscrições ali, naquele lugar, deixar registros, marcas, significar o espaço, despejar informações, desenhar um Rosto. Rosto concreto: olhos, nariz, boca, pele, pelos, poros. Decido fazer esses contornos, um mapa, desenhar, no muro, um sistema de significância. Mas para isso é preciso furá-lo. No Rosto há buracos, ele é uma superfície esburacada.

Procuro alguma rachadura no muro branco. Encontro. Começo a tirar algumas lascas da superfície, a escavá-la, na tentativa de furá-la por completo, na expectativa de encontrar um buraco negro. O movimento que faço se assemelha ao de um animal que

¹² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1996. v.3. p.36.

¹³ *Ibidem*, p.44.

escava buracos na terra. Apesar de meus dedos sangrarem, não desisto. Continuo a escavar. Quero ver o buraco negro. Encontro. Surgem, entretanto, algumas questões, e outras tantas dúvidas: depois de feito o buraco, conseguirei enxergar o que há nele? Há outros rostos esboçados dentro do próprio buraco negro? O Rosto só se faz a partir de um muro branco? Deleuze e Guattari afirmam que “segundo as combinações é igualmente possível que o muro seja negro e o buraco seja branco”.¹⁴

Prossigo. Quero terminar o desenho, ainda em processo. Meus pensamentos se agitam. Deleuze e Guattari dizem: “Não é exatamente o rosto que constitui o muro do significante, nem o buraco da subjetividade. O Rosto, pelo menos o rosto concreto, começaria a se esboçar vagamente sobre o muro branco. Começaria a aparecer vagamente no buraco negro”.¹⁵ Consigo visualizar o meu desenho de Rosto. Já não há mais como saber se o desenho partiu do muro branco, se do buraco negro. É apenas um Rosto.

Todavia, para que o Rosto exerça sua função, é necessário que ele esteja conectado às máquinas abstratas de rostidade. Procuro encontrar essa máquina produtora de rostos, pela cidade. Observo atentamente os cantos, as dobras, as esquinas. Abro bem os olhos. Percebo que essa procura é em vão: não se pode enxergar uma máquina abstrata nem querer tentar dominá-la, de acordo com o orgulho próprio do homem que se acha superior às máquinas. A máquina abstrata de rostidade não foi propriamente criada pelo homem, não é uma invenção humana. Ela existe a partir do momento em que o homem também existe, justamente o homem branco, cristão, articulador de palavras e de discursos. Deleuze e Guattari associam o nascimento da máquina abstrata de rostidade ao ano zero do Cristo e do desenvolvimento histórico do

¹⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1996. v.3. p.34.

¹⁵ *Ibidem*, p.32.

homem branco como universal cristão.¹⁶ O próprio homem é peça constituinte dessa máquina abstrata.

A máquina já está aqui, em mim, na cidade, em Belo Horizonte, na banalidade do cotidiano, nos tempos das coisas e das pessoas, produzindo rostos e paisagens em toda parte. Ela está nos meus passos, nos seus passos, na verticalidade e na horizontalidade de tudo, no concreto, nos excessos, nas calçadas, nos muros e nos buracos urbanos. Através de um sistema de engrenagens, uma rede de conexões, o Rosto exhibe a sua Paisagem, traçando uma história e uma geografia próprias. Pelo Rosto, significa-se, atribui-se sentido: esse é um Rosto do sentido.

Não se pode negar que “o rosto é uma organização forte. Pode-se dizer que o rosto assume em seu retângulo ou em seu círculo, todo um sistema de traços, traços de rostidade, que ele irá subsumir e colocar a serviço da significância e da subjetivação”.¹⁷ O Rosto anuncia o seu sentido, enuncia o seu discurso, escancara-se em imagem. É o Rei, o soberano, absoluto, a reinar no topo. É a porta de entrada, o cartão postal. Em uma sociedade marcada pelo capitalismo mundial global, o Rosto é, nele mesmo, marketing.¹⁸

Belo Horizonte escancara o seu Rosto, mesmo não sendo tão adepta assim dos cartões postais, que nunca colaram muito bem nesta cidade, nunca foram o seu Marco nem o seu Forte. Aqui, as fotografias-postais mais serviram para registrar as várias facetas da cidade do que para estampá-la em imagens ideais para a divulgação e para a atração de investimento no turismo, que alimenta o capitalismo e fortalece o aparelho de

¹⁶ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1996. v.3. p.50.

¹⁷ *Ibidem*, p.58.

¹⁸ Cf. TEIXEIRA, Carlos M. *Em obras: história do vazio em Belo Horizonte*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p.26. Em um dos capítulos de seu livro, Teixeira discorre sobre a noção de cidade como cartão postal, enfocando a relação entre ela e a fotografia. Segundo o autor, observando antigos cartões postais e os comparando aos novos, podemos perceber se a cidade foi bem sucedida na fabricação de sua imagem, de seu marketing próprio.

Estado. É de se destacar que, nos escassos cartões postais da cidade, ao longo de sua existência, estamparam-se, em fotografias, diferentes rostos da Avenida Afonso Pena.

Essa avenida, que foi planejada para ser a linha mais sóbria da cidade, eixo de estruturação econômica e definidor dos pontos norte-sul¹⁹, fora fotografada até mesmo antes de sua existência, para se registrar o espaço de terra que a conteria. Nas fotografias antigas, uma vasta vegetação, ao longo de toda a avenida, marcava a paisagem. Centenas de árvores cobriam de verde toda a extensão da grande Avenida Afonso Pena. Hoje, algumas árvores discretas sinalizam o canteiro central. Venceram os imperativos do trânsito. A antiga Belo Horizonte arborizada se modernizou, inflou-se de pessoas e de veículos, de concreto e de estabelecimentos comerciais, de “arranha-céus” a perder de vista. A cidade de agora estampa uma avenida que continua a ligar as regiões norte-sul, porém, com outro Rosto. A avenida quase não comporta o intenso fluxo de veículos e pedestres em suas vias. Em horários de pico, o trânsito trava, e esse Rosto entra em colapso. Vive-se a situação contemporânea e caótica que veio junto com a modernidade, anunciando o progresso.

¹⁹ Cf. BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva – história antiga e história média*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995. 2 v

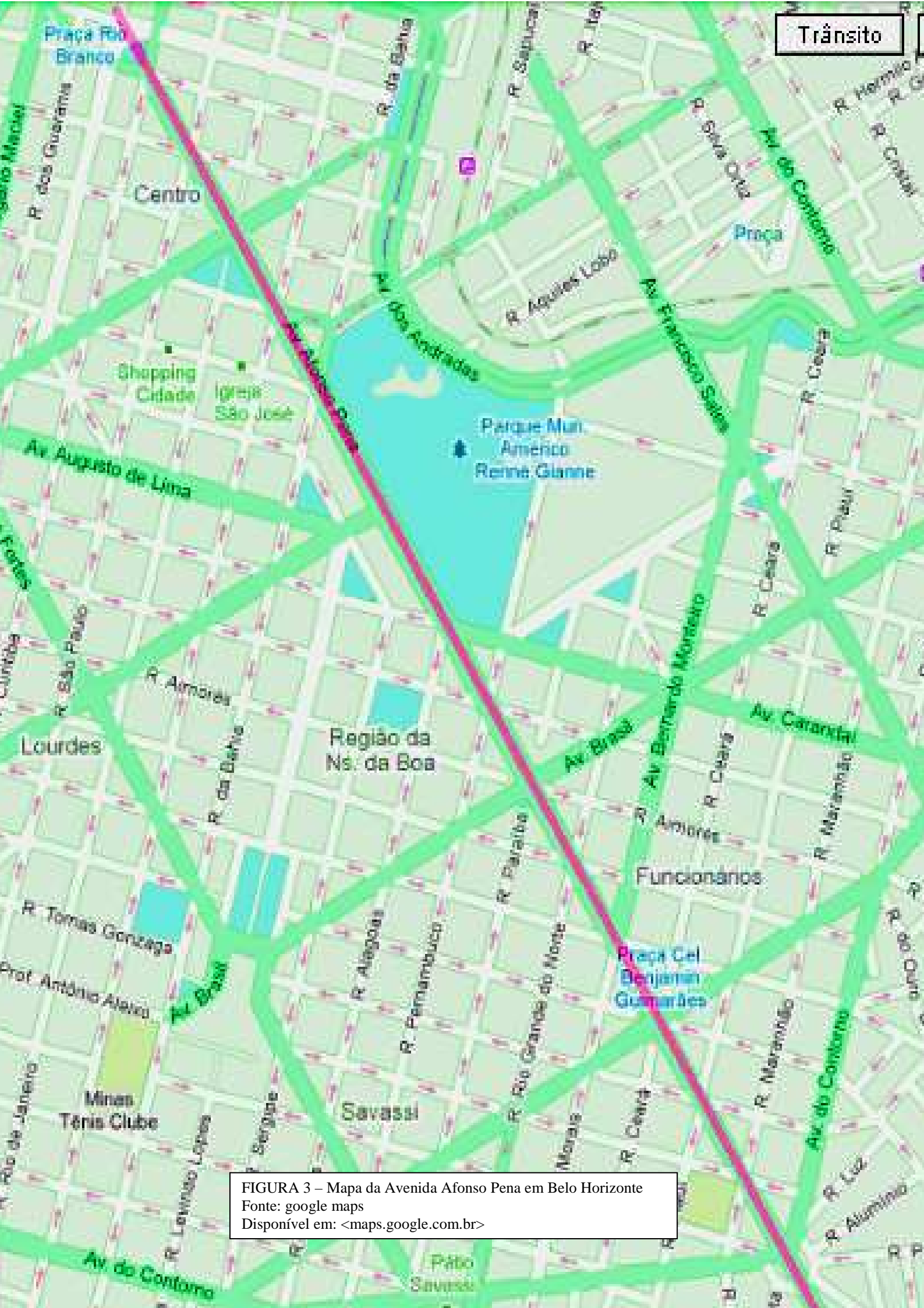


FIGURA 3 – Mapa da Avenida Afonso Pena em Belo Horizonte
Fonte: google maps
Disponível em: <maps.google.com.br>

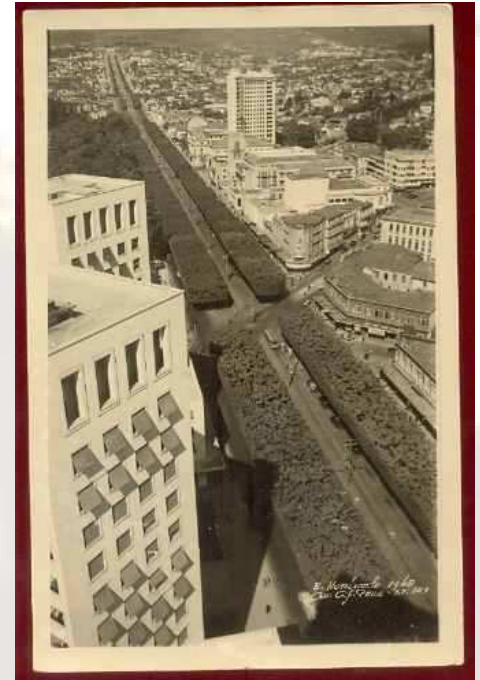


FIGURA 4 – A Avenida Afonso Pena nos cartões postais.
Fonte: Imagens da Avenida Afonso Pena ao longo dos anos – visão panorâmica
Disponível em: <www.panoramio.com/photo>

Se em outras épocas, esta cidade era referenciada como região de clima favorável sendo indicada pelos médicos como lugar propício para se morar e para se tratar da saúde, como o fora para o poeta e compositor carioca Noel Rosa, na década de 30, o clima hoje não é nada agradável ou saudável. As constantes obras, que sempre visaram ampliar a capital e facilitar o fluxo de veículos, criaram vias expressas sobre o rio e o recobriram de pó e concreto. Quando chove, as ruas, as avenidas, tudo alaga. O Ribeirão Arrudas transborda, sendo capaz até de provocar grandes ondas, a cobrir as vias de acesso inundando as casas e os estabelecimentos comerciais localizados nas proximidades, arrancando a pele do asfalto, esburacando ainda mais a cidade. O congestionamento do trânsito é intenso, em todas as grandes e largas avenidas centrais da capital, faça sol ou faça chuva.

Prossigo a caminhada. Outro monumento chama a minha atenção, na Avenida Afonso Pena, esquina com a Avenida Brasil. Uma escultura imensa, de um Tiradentes com uma expressão “superior”, mesmo com a corda no pescoço, compõe a paisagem do cruzamento das grandes avenidas. Eis outra praça sem cara de praça, apenas com um grande monumento sinalizando o local. Esta praça também, ao longo da existência de Belo Horizonte, sofreu modificações. Construída para suprir a falta de referenciais simbólicos da cidade, hoje, apresenta-se abandonada e isenta de grandes significações. Já não há mais o espaço da praça nem elementos que caracterizem o espaço como sendo uma praça. Sobrou apenas o gigantesco Tiradentes, acuado, removido para um canto, depois de presenciar o espaço que antes o cercava ser reduzido a uma simples continuação da Avenida Afonso Pena. Venceram os imperativos do trânsito. Permanece, entretanto, o Tiradentes, soberano, compondo a paisagem com as montanhas que ainda sinalizam a Serra do Curral, a nos querer passar alguma mensagem, talvez, a “moral da história”.

Temos que ter em mente que os monumentos representam, também, tentativas de ordenação social e pontos de referência comportamental. Tiradentes escancara o seu macro-rostro em um pedaço privilegiado da capital, anunciando o seu discurso, ou o discurso que construíram para ele anunciar. Aquela corda em seu pescoço parece mais um colar do que algo que iria enforcá-lo. O monumento apresenta um Tiradentes no topo, como se fosse um herói reconhecido por toda a gente.

Em gavetas quadradas, a máquina de rostidade vai depositando os rostos, conforme as suas escolhas de vida. Deposita-os nos quadrados, organiza-os e os registra, carimbando as suas impressões digitais: “você foi reconhecido, a máquina abstrata inscreveu você no conjunto de seu quadriculado”.²⁰ Porém, ela não se atém a características puramente individuais, às particularidades. Segundo Deleuze e Guattari, “a máquina de rostidade não se contenta com casos individuais”.²¹ Ela não está interessada em classificações pessoais e psicológicas, mas em definir zonas de frequência e de probabilidade.

Seguindo os rastros desse discurso, devemos também considerar esse Rosto em outra ordem, que não a do humano. O Rosto não é humano, ele é inumano. De acordo com Deleuze e Guattari, “a cabeça está compreendida no corpo, mas não o rosto”.²² O Rosto, essa superfície esburacada, distingue-se do sistema volume-cavidade, que é próprio do corpo.²³ Há de se considerar, também, com os mesmos autores, que “não se trata absolutamente de tomar uma parte do corpo para fazê-la assemelhar-se a

²⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1996. v.3 p.45.

²¹ *Ibidem*, p.45.

²² *Ibidem*, p.35.

²³ Cf. *Ibidem*, p.35. Para o corpo tornar-se Rosto, é preciso que todos os seus elementos entrem em processo de rostificação. Em *Mil platôs* afirma-se: “a boca e o nariz, e antes de tudo os olhos, não se tornam uma superfície esburacada sem convocar todos os outros volumes e todas as outras cavidades do corpo”.

um rosto, ou representar um rosto de sonho como em uma nuvem. Nenhum antropomorfismo. A rostificação não opera por semelhança, mas por ordem de razão”.²⁴

A cidade é um corpo tornado Rosto, com participação ativa no processo de rostificação produzido pelas máquinas abstratas. Aqui, as ruas são caracterizadas a partir de maquiagens de embelezamento social. Passa-se batom em avenidas, pó-compacto em um bairro inteiro. Ensinam-se regras de etiqueta e de comportamento aos habitantes. Coloca-se cada um no seu devido lugar, “cada um no seu quadrado”.

Belo Horizonte, esse Rosto, atualmente vem passando por uma série de operações de cirurgia urbana. Os cirurgiões desobstruem as veias entupidadas da cidade e demolem tudo o que é velho ou que está fora dos parâmetros estéticos vigentes, ou seja, tudo o que está fora de moda. Neste contexto, maquiagens são reforçadas, segundo o princípio, já de muito tempo, de que a beleza é fundamental. Os desvios devem ser enquadrados no sistema, de maneira a não serem geradas deformidades no Rosto, erupções cutâneas. Um Rosto deformado deve ser refeito e remodelado. Os tiques devem ser contidos e corrigidos.²⁵

Contudo, esta cidade planejada foge de qualquer padrão simétrico de rosto, construindo para si um rosto que vai do centro para as bordas, em uma modelagem que lembra a figura do Frankenstein. Os palácios, sedes de secretarias do Estado, que se localizavam na planejada Praça da Liberdade, recentemente se deslocaram para outro extremo da cidade, muito além dos limites da Avenida do Contorno. A cada dia, com maior intensidade, a periferia e o centro trocam suas determinações. Um centro caótico e abarrotado, ocupado por toda a gente, já não é mais visto como a cara da cidade, representante da memória histórica e simbólica de Belo Horizonte. Hoje, esse centro

²⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1996. v.3 p.35.

²⁵ Cf. *Ibidem*, p.58. Segundo Deleuze e Guattari, o tique “é precisamente a luta sempre recomeçada entre um traço de rostidade, que tenta escapar da organização soberana do rosto, e o próprio rosto que se fecha nesse traço, recupera-o, barra a sua linha de fuga, impõe-lhe novamente a sua organização.”

planejado já é visto como um empecilho para o desenvolvimento da cidade. Atualmente, o que se anuncia é o futuro da urbe em suas bordas, nas suas orelhas, em um sussurro. O buraco da orelha é capaz de inscrever outros rostos, assimétricos, e de colocá-los à venda no mercado. Este é o anúncio de uma nova era.

Luxuosos condomínios vão sendo construídos na zona suburbana, oferecendo mais conforto e tranquilidade. As formações periféricas se tornam verdadeiros centros de investimento. Vendem-se promessas de uma vida melhor. Vendem-se rostos melhores. O que está acontecendo nesse Rosto de Belo Horizonte, a cada dia de forma mais visível, é o triunfo do não planejado sobre o planejado, em um momento em que o planejado transbordou em seu oposto, vazando para todos os lados. A avalanche midiática, aliada ao capitalismo global e ao consumo desenfreado, ilimitado, dos mesmos novos produtos de sempre, tomou conta do espaço central da cidade, com todas as suas luzes, cores, lixos e promessas de vida feliz.

O centro se tornou um imenso borrão, depósito de bugigangas de todas as espécies, lugar de trocas comerciais e de serviços. Um emaranhado de gente e de veículos se mistura com asfalto e cimento, edifícios novos e velhos, vitrines, anúncios, ofertas, promoções a perder de vista, em um horizonte sem vista. Nesse cenário, a solução encontrada está na ocupação das bordas urbanas, pedaços da cidade que ainda se deixam ver, espaços que preservam algum vazio. O Rosto mostra, aí, a sua nova tendência. Tem-se uma figura deslocada, sem simetria, com cara de orelha, tentando se reorganizar em um novo modelo.

Um suspiro: asas para a imaginação. Chegará o momento em que o centro experimentará um grande vazio e se transformará em um grande museu de cinzas e pedras, cercado de shoppings, condomínios e favelas em suas extremidades? Será essa a solução para um Rosto que não cansa de planejar a sua autoimagem, em operações

cirúrgicas das mais variadas espécies, na ininterrupta montagem e desmontagem de seus alicerces? Outros rostos não cessam de serem esboçados nesta cidade, outras Belo Horizontes não se cansam de se anunciar, em outdoors, propagandas, novas obras e novas avenidas. E mais outras tantas Belo Horizontes ainda estão por vir. Resta saber se essas cirurgias todas alterarão realmente os padrões do Rosto da cidade, conduzindo-o a outros limiares, fazendo fugir algo na linha evidente desse “horizonte belo”.

Noite. Postes acesos nas ruas, letreiros iluminados. A cidade, múltipla e provisória, continua a querer exhibir o seu grande Rosto, em suas construções, demolições, nos jogos de poder, nas palavras e nas danças. Porém, essa face de concreto, por ser porosa, deixa passar movimentos que provocam fissuras na pele, linhas errantes, promovendo diferenças. Aqui, o movimento já não vai mais de um ponto a outro. As linhas do Rosto transitam entre os pontos, entrelaçadas entre si. Afinal, o Rosto também tem suas facetas secretas, suas interfaces. O visível não é o dominante por excelência. Para a máquina abstrata de rostidade, também é possível operar ao contrário, às avessas, em outra ordem. Pelas linhas do Rosto aparecem canais de abertura para a experimentação de outras expressões, sensações, existências.

No intervalo entre dois edifícios, no vão de uma escadaria, em uma passarela, em uma construção inacabada, numa praça, numa esquina, na contramão, o Rosto previsível abre canais para outros possíveis. Planos de consistência compõem linhas fugitivas, a fugir das evidências de um Rosto dirigido pelas máquinas abstratas de rostidade. Eis as linhas de fuga. Neste movimento, o Rosto perde a sua potência de atuação, podendo até mesmo ser desfeito. Deleuze e Guattari afirmam que “quando o rosto desaparece, quando os traços de rostidade somem, podemos ter certeza de que

entramos em um outro regime, em outras zonas infinitamente mais mudas e imperceptíveis”.²⁶

O Rosto desfeito, desconectado das máquinas abstratas, amplia-se no espaço e amplia o espaço, na força de um movimento que produz um acontecimento. Desfazer o Rosto é recuperar o corpo e seu sistema volume-cavidade, capaz de dar uma outra densidade às expressões, com o amparo das sensações. Pelo movimento do acontecimento, neste corpo, são criadas sensações sem voz, que fogem da palavra e do verbo. Apaga-se a boca, destrói-se a língua, desarticulam-se as máquinas abstratas de rostidade. Desfazer-se do Rosto, desse sistema de engrenagens, entretanto, não é tarefa fácil. Deleuze e Guattari dizem que “desfazer o rosto não é uma coisa à toa. Corre-se aí o risco da loucura”.²⁷

Penso no Rosto da capital mineira. Belo Horizonte se fez e se refez ao longo de sua existência, modificando, a todo o instante, o Rosto que lhe foi apresentado. A cidade escapou dos limites de seu contorno, vazando para os lados, rasgando as regras iniciais de seu planejamento, mutilando praças e parques, devastando a Serra do Curral, criando a nova Linha Verde, cobrindo de pó e cimento extensas áreas. Enquanto rostos se fizeram e se refizeram, todavia, os discursos permaneceram quase os mesmos, a revelar um monopólio de poder e de função para além do horizonte da cidade. Já há algum tempo, o Rosto geral é o Rosto global. Neste Rosto, a máquina abstrata de rostidade opera por frequência e ressonância.

Ora, não basta escapar do Rosto apenas no domínio da estética da fisionomia, da forma, desta superfície. Aqui, rostos se fazem e se refazem regidos pela máquina abstrata de rostidade. Não bastam apenas escapes arquitetônicos, construções e

²⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995. v.2. p.66.

²⁷ Cf. *Ibidem*, p.57. Os autores alertam sobre o risco da loucura em diferentes platôs, afirmando que as experimentações precisam de ousadia, mas também de muita prudência, pois o modo como afetam o indivíduo pode conduzir à loucura ou mesmo à morte.

demolições, novas obras, promessas de um moderno sempre novo e de um futuro sempre por vir. Para desfazer o Rosto, é preciso mesmo criar uma espécie de dispositivo de guerra: é preciso criar uma máquina abstrata de mutação, em oposição às operações da máquina abstrata de rostidade. A partir desta máquina abstrata, outras linhas serão traçadas, por onde se erigirão as máquinas de guerra.

Em um sistema como o que aqui se esboça, as máquinas abstratas remetem a outras máquinas abstratas, em dinâmicas nas quais umas rivalizam com as outras, tencionando as evidências e deslocando as aparências, desfazendo modelos e recriando vidas. Neste ponto, é importante salientar que a guerra, em si, não é o objeto primeiro da máquina de guerra, a qual visa, antes de tudo, promover a oposição ativa às máquinas que capturam as formas, na construção de rostos hegemônicos.

A máquina de guerra se constitui por uma certa maneira de ocupar o espaço, tendo em vista a composição com linhas de fuga. Para construir um plano favorável aos desvios e à fuga, tomando o Rosto como o mapa a ser desfeito, rasgado, transformado, é preciso que sejam elaboradas ações, no espaço urbano, que efetivamente interfiram no funcionamento das máquinas abstratas de rostidade, promovendo pequenas fissuras no modelo de organização da vida pública, de modo a inverter a ordem da Ordem. Segundo Deleuze e Guattari, “a máquina de guerra responde a outras regras, das quais não dizemos, por certo, que são melhores, porém que animam uma indisciplina fundamental do guerreiro, um questionamento da hierarquia”.²⁸ A máquina de guerra, com efeito, funciona fora dos dispositivos de estruturação e controle urbano.

Neste contexto, as práticas artísticas serviriam como ferramentas de intervenção ativa no espaço urbano, na composição de paisagens intensivas. A arte, como dispositivo, faz-se movimento ao participar das engrenagens das máquinas de

²⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997. v.5 p.21.

guerra, na produção de outras possibilidades de existência que integrem formações “sem-Rosto”. Nas vias públicas, a máquina de guerra se infiltra nas fissuras do tecido urbano, nos desvãos do construído, em todos os espaços intersticiais, através de um fluxo de movimento, uma dança, a qual pode ser vista como política ativa de intervenção urbana.

Pela máquina de guerra, são traçadas outras linhas no Rosto da cidade, que acabam por desconfigurá-lo, mudando o seu sentido e a sua direção. Linhas de fuga desenham no espaço estratégias urbanas e artísticas de intervenção. Acompanhando o pensamento de Deleuze e Guattari lembre-se que “um movimento artístico, científico, ‘ideológico’, pode ser uma máquina de guerra potencial, precisamente na medida em que traça um plano de consistência, uma linha de fuga criadora”.²⁹

De acordo com este raciocínio, a arte serviria como um dispositivo ativo e potente, virtualmente capaz de desobstruir os canais do Rosto, traçando outro plano, consistente, aberto a novas composições. O artista, como guerreiro, torna-se um produtor de armas de guerra, a partir do momento em que se coloca como propositor de atividades criativas. A arte, assim, seria capaz de deslocar os sentidos, confeccionar sensações diferentes das habituais, reinventando histórias e geografias, incessantemente.

Em um caminho cheio de riscos, naturalmente, inconcluso, os artistas, com as suas armas de guerra, a partir de práticas públicas experimentam diferentes relações, entre o corpo e a cidade, fugindo da organização previsível do Rosto e desmontando, mesmo que por frações de segundos, as evidências cidadinas, com a composição de paisagens intensivas. São paisagens que extrapolam o fundo, a figura e a forma, que não se prendem a molduras e a retratos, paisagens que, pela força da intensidade, criam blocos de sensações.

²⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997. v.5 p.109.

As práticas artísticas públicas promovem fissuras na estrutura da cidade, desmontando as paisagens já instaladas. Por meio de diferentes maneiras de ocupação do espaço, traçam-se linhas e se embaralham pontos. São paisagens que se abrem dentro de outras paisagens, intensificando a vida pública.

Se os monumentos do Parque Municipal tivessem voz, talvez nos falassem dos momentos em que presenciaram, ali, naquele recorte urbano, as mais variadas estratégias dessas guerrilhas artísticas, ao longo da existência belo-horizontina. Um dos momentos que ressoariam das vozes urbanas da capital mineira seria aquele em que teve lugar a manifestação “Do corpo à terra”³⁰. Realizada em 1970, no contexto de um regime militar preenchido por censura e repressão, a manifestação artística se fez máquina de guerra, a rivalizar com o sistema de rostidade da cidade. Em um Rosto marcado pela desconfiança e pelo medo, linhas duras da ditadura militar, a arte se fez presente detonando estruturas de controle.

Enquanto pessoas desapareciam e a tortura era oficializada no país, o artista Artur Barrio lançou trouxas ensanguentadas no Ribeirão Arrudas, em uma proposta que ele intitulou “Situação 2”.³¹ A “situação” criou tamanha tensão na cidade, que, além do tumulto de pessoas que se acumularam no local, houve intervenção direta do Corpo de Bombeiros e da Polícia Militar. Em um momento em que as pessoas estavam desaparecendo, as trouxas ensanguentadas, contendo carne em estado de putrefação e ossos, geraram um enorme desconforto no Rosto da cidade, abalando os sistemas rígidos da rostidade.

³⁰ Cf. NEOVANGUARDAS Belo Horizonte: [Sn] 2008. Catálogo de exposição, 22 de dezembro de 2007 – 16 de março de 2008. Museu de Arte da Pampulha. Trata-se de uma manifestação ocorrida no Parque Municipal e no Palácio das Artes (áreas internas e externas), em 1970, como parte da mostra “Objeto e participação”, realizada no Palácio das Artes, com a curadoria de Frederico Moraes.

³¹ Cf. *Ibidem*, p.60-67. Esta “situação”, realizada na manifestação “Do corpo à terra”, foi a segunda de três propostas do artista. Na primeira situação, o trabalho estava voltado para um espaço fechado, e envolvia a própria construção das trouxas que seriam utilizadas na situação 2. Nas outras duas situações, o trabalho se direcionava para espaços abertos. A situação 3 consistia em esparramar 60 metros de papel higiênico pelo espaço público urbano de Belo Horizonte.

Nesse mesmo evento, o artista Cildo Meireles executou uma queima de galinhas vivas, na área externa do Palácio das Artes, em uma ação intitulada “Tiradentes: totem-monumento ao preso político”. Essa ação, com certeza, revelou ao Rosto de Belo Horizonte um outro Tiradentes, diferente daquele “ser de pedra”, pacato e sereno, exposto no quadrado chamado Praça Tiradentes. O que se viu, então, foi um Tiradentes com outra tonalidade, exalando um outro cheiro, explodindo um outro discurso, um discurso de grito e de morte, desfazendo-se em fumaça, fedor e vazio.

Em um salto de regimes e políticas, quando se misturam globalização e corrupção, eleição e “mensalão”, entramos em um novo milênio. As guerrilhas artísticas, entretanto, continuam a se fazer presentes, resistindo aos traços hegemônicos de rostidade, que se atualizam com o passar dos anos, adequando-se às exigências vigentes. Passaram-se os anos 70, 80, 90... Nos anúncios publicitários, contudo, tem-se a mesma promessa de felicidade de sempre, uma felicidade congelada em um Rosto. Ao artista, portanto, cabe continuar inventando suas armas de guerra, na tentativa de abrir espaços às experimentações urbanas.

Na mesma Avenida Afonso Pena, observo outra estratégia artística em espaço urbano. Trata-se da: “Mostra Horizontes Urbanos”³², que se faz presente ao propor novas danças pelas vias públicas. Na abertura da mostra, um cortejo de música atravessou um grande pedaço da avenida, entre o Palácio das Artes e a Praça da Rodoviária. Tambores anunciavam o acontecimento, ao som do Tambor Mineiro, regido pelo artista Maurício Tizumba³³. Ao mesmo tempo, em um recorte da avenida, as

³² “Horizontes Urbanos” é uma Mostra Internacional de Dança em Espaço Urbano, que faz parte da rede internacional Ciudades que Danzan, ligada à Asociación Marató de L’Espectacle, sediada em Barcelona. Realizado em junho de 2009 e organizado por Jacqueline de Castro, Wagner Tameirão e Marise Dinis, o evento se propôs a ocupar os espaços públicos urbanos com apresentações de dança, em diversos pontos da cidade.

³³ Maurício Tizumba é um artista belo-horizontino cujo foco de trabalho centra-se nas relações entre as artes e a cultura negra. Dentro de uma preocupação de resgate e valorização da cultura mineira, em 2002, fundou o grupo Tambor Mineiro, que trabalha com ritmos, cânticos e passos de danças do Congado mineiro, apresentando-se em diversos eventos no Brasil.

escassas árvores ganharam “tutus” de balé, em uma espécie de instalação urbana. Uma mulher, também vestida de “tutu”, ora andava de bicicleta, ora dançava entre as árvores bailarinas³⁴ Se lembrarmos do antigo costume de Belo Horizonte, desde a época de seu planejamento e idealização, de se mostrar através de cartões-postais, poderíamos imaginar esta instalação urbana colorindo um desses cartões-postais da Avenida Afonso Pena, nesse novo milênio.

Ao acompanhar o cortejo, admirando as árvores-bailarinas que coloriam o canteiro central da avenida, percebi que mesmo estando no mesmo espaço, este era diferente daquele percorrido por mim diariamente. Durante algum tempo, parecia que não estava em Belo Horizonte ou que Belo Horizonte já não era mais a mesma. O lugar era o mesmo, e, no entanto, era outro. O Rosto da cidade deixou de sê-lo, naquele momento em que tudo era movimento.

As práticas artísticas públicas oferecem outras curvaturas a serem percorridas, na cidade, por linhas em movimento. Engendram-se, assim, outras configurações urbanas, abrindo-se espaços para diferentes maneiras de ocupação da cidade. Nestas manobras de guerrilha artística, intensa e ativa, abrem-se canais para novas possibilidades construtivas de existência. Através da experiência estética, a cidade se dissolve em paisagens intensivas.

³⁴ Intervenção artística intitulada “Vagabundagem Dance Uncia”, realizada pela artista Paola Rettori, na mostra Horizontes Urbanos, em junho de 2009. Paola Rettori reside em Belo Horizonte, é artista de dança e desenvolve, há mais de 15 anos, projetos independentes e em parceria com artistas de outras áreas.



FIGURA 5 – Vagabundagem Dance Uncia – Mostra Horizontes Urbanos, 2009
Fonte: KRAISER, Marcelo
Disponível em: <<http://improvisions.blogspot.com>>



FIGURA 6 – Vagabundagem Dance Uncia – Mostra Horizontes Urbanos, 2009.
Fonte: MUNIZ, Guto.

Persisto nos percursos. Observo rostos e paisagens pela janela lateral de mais um ônibus em movimento. Procuo outras rachaduras no espaço urbano. Pelo reflexo da janela, observo o meu rosto. Quero inventar outras conexões entre o meu corpo e a paisagem. Próxima parada: entradas e saídas: fluxo de passagens e de passageiros. Dobrando uma esquina, tento descobrir a dinâmica entre o meu rosto e a paisagem. Penso em convocar aliados. A partir de encontros entre diferentes pessoas, consolidou-se o coletivo de improvisação “Em obras”³⁵, com o intuito de, semanalmente, ocupar uma praça pública da cidade. A primeira praça a ser experimentada foi a Praça da Estação, seguida das praças Floriano Peixoto e Raul Soares, e do Parque Municipal. Durante seis meses, o coletivo esteve envolvido com esta proposta, improvisando danças nas praças, na tentativa de compor paisagens intensivas.

Neste percurso, pude experimentar pensamentos que há muito me habitavam, conectando as leituras acadêmicas às práticas artísticas, através da improvisação em dança, em espaço urbano. Neste percurso, pude experimentar diferentes sensações, por meio de um fazer artístico em que o meu rosto e o Rosto da cidade se misturavam, na tentativa de levar a efeito uma prática “sem-Rosto”. Pela dança, os pés não mais se limitam à função de caminhar, nem a coluna à função de sustentar o corpo. Na composição do “sem rosto”, afinal, como diriam Deleuze e Guattari, “por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sínus, ver com a pele, respirar com o ventre?”³⁶

³⁵ O coletivo de improvisação “Em obras” foi criado em julho de 2009, a partir de um convite meu aos alunos que frequentavam o programa Arena da Cultura, da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. O coletivo era composto por aproximadamente 15 pessoas, que tinham em comum o interesse pela dança.

³⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v.3 p.11. Esse questionamento parte de uma discussão dos autores acerca do conceito de corpo sem órgãos, expressão criada por Antonin Artaud para dizer de modos de experimentação corporal que extrapolam a função dos órgãos e a organização previsível do organismo. Deleuze e Guattari se apropriam da expressão de Artaud para dissertar sobre a construção, a partir do corpo sem órgãos, de uma outra prática de vida.



Trânsi

Praça Rui
Barbosa

Av. dos Andradas

R. dos Caetés

Estação
Central

FIGURA 7 – Praça da Estação em Belo Horizonte
Fonte: google earth
Disponível em: <<http://earth.google.com.br>>

Micropolíticas urbanas em mar mineiro

“É ao nível de cada tentativa que se avaliam a capacidade de resistência ou, ao contrário, a submissão a um controle. Necessita-se ao mesmo tempo de criação e povo”.

Gilles Deleuze³⁷

O plano está traçado: a cidade, seu Rosto, suas previsibilidades e possibilidades. É nesta superfície de inscrição que a pesquisa se instala, na tentativa de capturar qualquer fissura no tecido citadino que se abra ao campo do indeterminado, para a formação de uma perspectiva “sem-Rosto”. Na caminhada, busco por ferramentas conceituais que possam colaborar com o trabalho investigativo. Pensando em traçar sobre a cidade, um mapa dos itinerários percorridos, recorro à ideia de cartografia, tal como a concebem Deleuze e Guattari.³⁸ Pelos referenciais cartográficos, organizo a metodologia da pesquisa aqui desenvolvida. Eles destacam pistas para diferentes experimentações urbanas.

A cartografia configura um mapa traçado a partir de linhas em movimento, que mudam suas direções conforme as pistas que encontram pelos trajetos, fazendo com que o mapa seja transformado, de acordo com os acontecimentos. No caso desta pesquisa, os acontecimentos estão atrelados aos movimentos de afirmação da vida pública. Os mapas são vistos, então como configurações que se alteram segundo os fluxos do movimento urbano. Neste movimento, tem lugar o “desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar

³⁷ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992. p.218.

³⁸ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995. p.22. Deleuze e Guattari utilizam o termo mapa, pensado como cartografia, para dizerem de um mapa que não se prende a formatos específicos, podendo ser rasgado, refeito, remodelado, adaptando-se a montagens de qualquer natureza, conforme as experimentações vivenciadas. O mapa cartográfico está em oposição ao mapa pensado como decalque, pois este trabalha com a representação de algo estático. Segundo os autores, a cartografia se opõe ao decalque por estar “inteiramente voltada para uma experimentação ancorada no real”. A cartografia pode ser concebida como performance, enquanto o decalque passa pelo crivo da competência.

afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos”.³⁹

Para que o pesquisador consiga mapear espaços e movimentos pelo referencial cartográfico, faz-se necessário que habite o território em questão, experimentando diferentes geografias de afetos. Segundo Suely Rolnik, é tarefa do cartógrafo “dar língua para afetos que pedem passagem”.⁴⁰ Nas palavras da autora “dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição de cartografias que se fazem necessárias”.⁴¹ A linguagem, aqui, é percebida como elemento criador de novos mundos. Faz-se cartografia através dos processos de escrita.

O mapa da pesquisa vai se esboçando, em uma superfície de inscrição, tendo como metodologia a ser experimentada a cartografia, a partir da qual se traçam linhas em movimento, seguindo as pistas que se encontram pelo caminho. Saio pelas ruas da cidade com papel, caneta e câmera fotográfica, buscando habitar o território por mim pesquisado. Procuo me perder, como se estivesse em um labirinto. Percorro ruas e avenidas da área central da cidade, atrás de pistas para um estudo cartográfico.

Na área central de Belo Horizonte, há alguns anos, iniciou-se, em determinados pontos da região, um processo de revitalização urbana, incluindo algumas praças públicas (Projeto Centro Vivo). Os sistemas políticos vigentes ofereciam, como base elementar do programa, a reestruturação dos espaços públicos urbanos, garantindo

³⁹ ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007. p. 23. Neste livro, a autora desenvolve sua pesquisa a partir dos referenciais da cartografia, expostos na obra de Deleuze e Guattari, buscando conexões com a geografia. Segundo Rolnik, para os geógrafos, a cartografia seria um “desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem”, estando, desta forma, ancorada nos acontecimentos do presente, sendo transformável. Diferentes autores, atualmente, trabalham com o referencial da cartografia como metodologia ou suporte para suas pesquisas acadêmicas, principalmente no campo das artes e das ciências humanas.

⁴⁰ Ibidem, p.23.

⁴¹ Ibidem, p.23.

conforto, limpeza e segurança. Além da restauração de pontos interessantes para o turismo e para o próprio marketing pessoal da cidade, que, na época, já era uma das cogitadas para sediar a Copa do Mundo de 2014, asseguravam-se efetiva segurança pública, frente ao desenfreado crescimento do índice de violência urbana, nas metrópoles. Conjugava-se o processo de revitalização a um outro processo, referente à segurança pública, com o Projeto Olho Vivo, o qual se embasava na implantação de mecanismos de monitoramento espalhados pelos arredores do centro urbano.

Caminhando pelas ruas da cidade, percebe-se como a vida se encontra, desde muito, monitorada, o que tem como consequência a produção de um determinado processo de subjetividade. Este processo está relacionado aos modos de vida pública, no contexto da formação do cotidiano urbano. A sociedade contemporânea tem necessidade de produzir subjetividades específicas, de acordo com um sistema rígido de organização social, que procura assegurar o controle, contribuindo para a formação de comportamentos, hábitos, desejos e sintomas humanos. O monitoramento, introduzido na vida pública, funciona segundo um sistema de vigilância que se utiliza dos mais diferentes instrumentos para fazer funcionar uma máquina de subjetividade. Esta é quem produz “medos privados em lugares públicos.”⁴²

No artigo intitulado “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”⁴³, Deleuze analisa os trabalhos de Michel Foucault no que concerne às formas de organização da sociedade, ao longo da história, e à subjetividade consequente da construção dos modos de vida. A passagem da modernidade para a contemporaneidade

⁴² MEDOS privados em lugares públicos. Direção: Alan Resnais. São Paulo: Imagem Filmes, 2009. 1 DVD (120min.), widescreen, color., legendado. O filme, cujo título tomei de empréstimo, retrata as histórias cruzadas de seis personagens em busca de uma promessa de afeto. Em seu percurso, abrem-se janelas aos medos íntimos, que se abrigam atrás das conveniências sociais e se expressam com dificuldade no espaço público urbano. No filme, o principal medo exposto é o da solidão. “Medos privados em lugares públicos” parece dizer que, à medida que as possibilidades de contatos e conexões com diferentes realidades sociais crescem, assistimos também a uma diminuição dos encontros e a uma precarização da vida pública.

⁴³ Cf. DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992. p.219-226.

ocasionou uma mudança do modelo de sociedade. De uma sociedade, vista por Foucault, como disciplinar, passou-se para um modelo de sociedade identificado por Deleuze como o da sociedade de controle. O modelo disciplinar de sociedade, politicamente estruturado para vigiar e punir, organizando os grandes meios de confinamento, foi dando espaço para um modelo social de controle aberto, em que o confinamento passou a ser contínuo, caracterizado pela invisibilidade e pela expansão de novas tecnologias de vigilância.

Neste âmbito, já não há mais barreiras ou separações demarcando o confinamento, que, agora, está em todo lugar, em casa e na rua, nos espaços fechados e nos abertos. Ultrapassam-se as fronteiras entre público e privado, entre coletivo e individual. Ao se romperem essas barreiras, os dispositivos de controle tornam-se mais presentes e mais disseminados no cotidiano, passando, por extensão, a serem mais frequentemente vivenciados nos encontros sociais. Para Deleuze, uma sociedade caracterizada pelo controle vem se organizando desde o fim da Segunda Guerra Mundial.

Em Belo Horizonte, os projetos Centro Vivo e Olho Vivo funcionam como ferramentas políticas de organização da sociedade, em uma tentativa de assegurar o controle nos espaços públicos urbanos. Com os projetos, ocupar esses espaços passa a requerer um certo padrão de comportamento, regulado por dispositivos que ainda lembram o panóptico de Bentham⁴⁴, porém, funcionando em outra ordem, com as formas virtuais de controle. O indivíduo se encontra cercado por múltiplos “olhos”, os quais podem ser percebidos como dispositivos de funcionamento da máquina de subjetividade, operando em diferentes camadas sociais.

⁴⁴ Cf. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1998. O panóptico de Bentham consiste em uma construção arquitetonicamente planejada para facilitar a vigilância daqueles que estão em seu interior. Em *Vigiar e punir*, Foucault disserta sobre o panóptico como sendo um “grande olho que a tudo vê”, servindo como um dispositivo de vigilância e controle social.

Vale lembrar que, na sociedade de controle, o aspecto disciplinar não desaparece, apenas mudando a atuação das instituições. Os dispositivos de poder que, antes, ficavam circunscritos aos espaços fechados das instituições disciplinadoras, passam a adquirir total fluidez, o que lhes permite atuar em todas as esferas sociais, incluindo aquela relacionada à produção do desejo. Com esta nova dinâmica, o confinamento se espalha para o âmbito do próprio globo social.

No traçado cartográfico de Belo Horizonte, o que se observa é que as políticas de requalificação dos centros urbanos, ao assumirem alguns comandos de controle da máquina de subjetividade - produzindo os desejos e as expectativas sociais referentes às políticas públicas, no que concerne a questões relacionadas à segurança e ao lazer -, extrapolam as funções mais visíveis ou óbvias. Caminhando pelas praças da cidade, cercadas de guardas municipais ou câmeras de segurança, percebe-se um esvaziamento, relacionado a um processo de higienização social, que controla quem deve habitar os espaços públicos urbanos e de que forma, em uma espécie de privatização dos próprios espaços públicos. Este processo é marcado pela expulsão da população de baixa renda desses locais, como forma de manter a limpeza e garantir a segurança de apenas uma parcela da população, ou seja, daqueles que pagam pelo conforto.

Nesta forma de política, o que acontece é um processo de gentrificação da região central, cujo resultado é a produção de uma cidade desigual. A cidade, ao mesmo tempo em que oferece, melhorias para uma parte da população, assegura a exclusão da outra parte, que não mais é bem quista nos espaços públicos urbanos, principalmente, nas praças. Através de procedimentos de normalização, que trazem como parâmetros modelos específicos de comportamento humano, moradores de rua, mendigos, bêbados e indigentes são expulsos do local e deslocados para as bordas, lugares onde não podem ser vistos. O que se tem são verdadeiros processos de exclusão e desprezo social.

As praças revitalizadas, com efeito, encontram-se cada vez mais desertas e esvaziadas de sentido. Se é o espaço público o lugar onde se exercem a política e a construção de cidadania, neste caso, o espaço também perde o seu sentido social. Com as praças bonitas, limpas e arborizadas, com o controle e a higienização, o sentido do encontro e da política vai embora, juntamente com as sujeiras e as feiúras do lugar.

A Praça Rui Barbosa, tradicionalmente chamada de Praça da Estação, por estar localizada próxima aos portões da antiga Estação Ferroviária de Belo Horizonte, foi uma das que passaram pelo processo de revitalização, em 2003. A construção da praça teve início em 1904. Dezoito anos depois, em 1922, acontecia a primeira reforma, com a instalação de uma nova estrutura arquitetônica, neoclássica, erguida para dar lugar à Estação Ferroviária. A praça formava um único bloco e aquele local era considerado a entrada da cidade. O antigo ramal ferroviário foi a porta de entrada de toda a matéria-prima utilizada para a construção da capital. Hoje, este ponto dá lugar à estação Central de Metrô. Devido ao crescimento urbano, entretanto, a praça foi cortada ao meio, dando passagem a uma nova via de fluxo de automóveis, a Avenida dos Andradas. Assim, a Praça da Estação passou a possuir dois lados, separados pela avenida, com características bastante diferentes quanto ao modo como foram ocupados.

Nesta espécie de reforma, em 2003, de um lado da praça foram retirados os canteiros e algumas árvores, para abrigar uma infra-estrutura adequada a manifestações culturais de grande porte. Este lado passou a ser composto por uma grande área de concreto, abrigando uma estátua de bronze ao centro de sua estrutura, intitulada Monumento à Terra Mineira.

Nas laterais da praça, há um sistema de iluminação, com luzes em postes e fontes, que ligam e desligam em dois momentos do dia, às 11:00 e às 17:00 horas. Ao fundo, encontra-se o Museu de Artes e Ofícios da cidade, ocupando a imponente

estrutura arquitetônica neoclássica, construída na década de 20 para abrigar a extinta Estação Ferroviária. Do outro lado, ainda existem canteiros e árvores, assim como bancos em toda a estrutura, fontes e esculturas.

O lado de concreto da praça, desde o processo de revitalização, passou a acolher os mais diversos tipos de eventos culturais, desde pequenas manifestações de teatro, dança e circo até eventos de grande porte, patrocinados por empresas privadas e pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Os eventos variavam quanto à espécie e quanto à finalidade, ocorrendo desde grandes shows evangélicos até festas juninas, desde eventos com grande estrutura técnica (estruturas de palco, som e iluminação) até pequenas manifestações de palhaços entre os transeuntes.

No dia 09 de dezembro de 2009, todavia, foi decretada, pela administração da cidade, com a assinatura direta do prefeito, a proibição de eventos na Praça da Estação, este patrimônio público que viveu os primeiros suspiros da cidade. O documento, que veio de forma unilateral, sem qualquer debate público, proibia todos os tipos de eventos no local. O texto do decreto afirmava que os eventos estavam depredando o patrimônio público e ameaçando a segurança, visto que não se podia limitar o número de pessoas na praça. A solução mais imediata para os problemas levantados foi a proibição de eventos de toda e qualquer natureza na Praça da Estação⁴⁵. A revitalização daquele espaço, inicialmente planejado tendo em vista o abrigo de eventos de grande porte, passou, a partir do decreto, a não mais servir para este fim.

⁴⁵ No decreto de número 13.798, de 09 de dezembro de 2009, lê-se: “O Prefeito de Belo Horizonte, no exercício de suas atribuições legais, em conformidade com o disposto no art. 31 da Lei Orgânica Municipal, considerando a dificuldade em limitar o número de pessoas e garantir a segurança pública decorrente da concentração e, ainda, a depredação do patrimônio público verificada em decorrência dos últimos eventos realizados na Praça da Estação, em Belo Horizonte, DECRETA: Art. 1 – Fica proibida a realização de eventos de toda e qualquer natureza na Praça da Estação, nesta Capital. Art. 2 – Este decreto entra em vigor no dia 1 de janeiro de 2010. Belo Horizonte, 09 de dezembro de 2009. Márcio Araújo de Lacerda – Prefeito de Belo Horizonte”. Disponível em: <http://portalbh.pbh.gov.br/dom> Acesso em: 09/01/2010.

Seguindo algumas pistas cartográficas, na capital de Minas Gerais, o que se percebe é que, a cada dia, com maior velocidade, os espaços públicos urbanos vêm se transformando em lugares de trânsito que pouco admitem, ou que admitem com dificuldade, a ocupação das pessoas e dos grupos. A cidade já não vem abrigando mais o humano e nem as suas “humanidades”: o mundo vai nos escapando.

Sabe-se que as políticas de subjetividade mudam em função de qualquer regime, com os investimentos para a sua viabilização no cotidiano. As políticas de subjetividade contemporâneas constroem dispositivos que nos desapossam do mundo em que vivemos. Nesta realidade, transfere-se a ocupação dos espaços públicos, abertos, para espaços privados, fechados, como condomínios, shoppings e clubes, lugares onde o trânsito com o capitalismo é mais assegurado. Neste patamar, a máquina de subjetividade produz uma espécie de aversão aos espaços públicos urbanos, que são vistos como perigosos, desconfortáveis e sujos, mesmo revitalizados. Este paradoxo se assenta na visão da cidade limpa e bonita para os cartões postais, mas não para o usufruto cotidiano. Da janela lateral dos carros particulares, observa-se a cidade, mas de longe, em recortes de paisagem.

Com as políticas de subjetividade construindo canais de distanciamento entre o humano e o espaço público, o indivíduo, imerso em descrença, transita por um mundo fragmentado, onde a vida pública, aos poucos, deixa-se morrer pelo esvaziamento de sentido. Segundo o pensamento de Deleuze, “acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele”.⁴⁶

O “Capitalismo Mundial Integrado”⁴⁷, aliado às políticas de subjetividade, constrói mecanismos discursivos que fazem com que o desejo esteja apoiado em suas

⁴⁶ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992. p.218.

⁴⁷ GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papyrus, 1990. p.31. O termo é utilizado por Guattari para dissertar sobre o capitalismo pós-industrial ao qual estamos submersos. Segundo o autor, “o Capitalismo Mundial Integrado tende, cada vez mais, a descentrar seus focos de poder das estruturas produtoras de signos, de sintaxe e de subjetividade.”

premissas. Habitando a cidade, contudo, percebemos que as direções são múltiplas, que se abrem passagens para diferentes caminhos, repletos de entradas e saídas. Percebemos que cabe ao humano resgatar as afetividades que o espaço público convoca, reinventando a potência dos encontros, a partir de estratégias de produção do desejo. Aqui, o desejo está aliado à produção de vida pública. É nossa tarefa desenvolver outras formas de política como tentativa de nos apropriarmos do mundo em que vivemos e que somos nós. Para Deleuze, o político é reconquistado como possibilidade, acontecimento, singularidade.

Deleuze e Guattari, no platô intitulado “Micropolítica e Segmentaridade”, afirmam que “tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo macropolítica e micropolítica.”⁴⁸ Segundo este raciocínio, toda política envolve duas segmentaridades, simultaneamente. Uma delas tem estrutura molar, dura, rígida, sendo legitimada pelo aparelho de Estado central, pelo poder global e pelas instituições políticas especializadas. A outra, de estrutura molecular, flexível, envolve outros canais e meios, diferentes daqueles que organizam o poder vigente. Emaranhadas entre si, estas estruturas constituem o modo de funcionamento de toda a sociedade e de todo o indivíduo.

A macropolítica define as regras de funcionamento da sociedade através do aparelho de Estado, a partir de alguns aparatos legitimados pelo poder público, como as normas, os decretos, os códigos, as leis. Os departamentos estatais, os planos de governo, os projetos públicos, as políticas partidárias são algumas das estratégias molares utilizadas para o controle dos corpos sociais. As cidades funcionam segundo um sistema de dualidades macropolíticas, que estruturam as suas vias enfatizando as suas verdades, através de uma máquina de subjetividade. Porém, em toda macropolítica

⁴⁸ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1996. v.3 p.90.

perpassam fissuras moleculares evocando outras políticas, operando nos detalhes. Para a máquina de subjetividade, com efeito, também são possíveis operações que subvertem a sua ordem, gerando processos de singularidade. De acordo com Deleuze e Guattari, “quanto mais a organização molar é forte, mais ela própria suscita uma molecularização de seus elementos, suas relações e seus aparelhos elementares”.⁴⁹ É a partir de uma macropolítica que se estruturam canais de abertura para outras micropolíticas.

Os autores dos *Mil platôs* afirmam: “Do ponto de vista da micropolítica, uma sociedade se define por suas linhas de fuga, que são moleculares. Sempre vaza ou foge alguma coisa, que escapa às organizações binárias, ao aparelho de ressonância, à máquina de sobrecodificação”.⁵⁰ Em uma sociedade marcada por discursos de poder e mecanismos de controle, as linhas de fuga marcam a ruptura das organizações previsíveis, abrindo brechas de possibilidades a verdadeiros processos de singularização, provocando os sistemas vigentes e remanejando os seus segmentos, produzindo inversões. Pela micropolítica se faz possível a composição de outros mundos. É pelo movimento que se abrem espaços para a criação, a invenção e a afirmação da vida pública.

A macropolítica e a micropolítica não se diferenciam por suas dimensões, por escalas que estabelecem o maior ou o menor, mas por sistemas de referências. Elas não têm a mesma natureza e nem as mesmas correlações, mas coexistem. Neste âmbito, é importante salientar que não há uma lógica de contradição entre os níveis molar e molecular, visto que estes se misturam e não param de remeter um ao outro. A própria política se organiza a partir de uma estrutura molar que abre brechas a molecularizações, as quais podem estar tanto a serviço do controle, dado o forte vínculo

⁴⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1996. v.3. p.93.

⁵⁰ *Ibidem*, p.94.

com a máquina de subjetividade, como a serviço de experimentações, sustentadas por linhas de fuga.

Persistindo no exercício da cartografia, há que se considerar também a macropolítica e a micropolítica a partir da configuração de mapas. Neste caso, o que se observa é que a macropolítica é formada por um mapa estruturado a partir de linhas sóbrias, molares, que delineiam os seus territórios, segmento por segmento, através de escolhas binárias: “a segmentação operada por essa linha dura vai recortando sujeitos, definidos por oposições binárias do tipo homem/ mulher, burguês/proletário, jovem/velho, branco/negro.”⁵¹ Ao mesmo tempo, recortam-se “objetos, unidades de tempo”.⁵² É a partir dessa estrutura que o homem organiza o seu cotidiano, marcado por uma rede de representações. Esse traçado de mapa cria roteiros fixos de circulação no mundo, tendo como referência determinadas diretrizes de operacionalização.

A micropolítica, por seu lado, opera em um plano da cartografia onde “o princípio de individuação (...) é inteiramente outro.”⁵³ Neste caso, como diz Rolnik, “não há unidades, mas apenas intensidades, com sua longitude e sua latitude.”⁵⁴ Tem-se uma “lista de afetos não subjetivados, determinados pelos agenciamentos que o corpo faz, e, portanto, inseparáveis de suas relações com o mundo”.⁵⁵ A configuração de mapa traçado pela micropolítica se dá a partir dos afetos experimentados, que escapam a segmentações molares, através de linhas de fuga. Pela micropolítica, a representação do sujeito como um tipo se desmancha na formação de singularidades.

Todos nós passamos pelos mais variados processos, tanto no âmbito das macropolíticas quanto no das micropolíticas. Alguns deles nos segmentarizam em

⁵¹ ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: sulina. Editora da UFRGS, 2007. p.60.

⁵² *Ibidem*, p.60.

⁵³ *Ibidem*, p.60.

⁵⁴ *Ibidem*, p.60.

⁵⁵ *Ibidem*, p.60.

representações, outros mudam nossa maneira de perceber o mundo. Não estando em oposição uma com a outra, essas políticas se relacionam nos embates entre as forças que permeiam a produção da realidade. E é justamente a tensão desta relação de forças que mobiliza e impulsiona a potência de criação, na medida em que nos tira do lugar comum, lançando-nos em busca de processos singulares de existência, os quais estão diretamente relacionados às experimentações sensitivas do mundo em que habitamos. No percurso do cartógrafo, não por acaso, o que mais lhe chama a atenção são os fatores relacionados às a(fe)tivações urbanas.

Com o decreto de proibição de eventos de toda e qualquer natureza, na Praça da Estação, tiveram origem ecos que abalaram as estruturas de Belo Horizonte, cidade que tem com frequência certa tranquilidade depois dos festejos de virada do ano e em férias escolares. Criou-se, como ressonância ao fato, uma onda de contestações. Iniciou-se, pela internet, um chamamento “on-line”, dirigido a todos os interessados em discutir a medida política. Organizou-se uma estratégia de intervenção na praça, como forma de manifestação e protesto. Pelas redes virtuais de relacionamento (Orkut, Facebook, Twitter) e por “mailings”, espalhou-se rapidamente a ideia de se realizar uma manifestação lúdica, fazendo da Praça da Estação uma praia.

As pessoas foram convocadas a se encontrar na Praça da Estação, no dia 16 de janeiro de 2010, a partir das 9:00 horas, vestidas de trajes de banho (biquíni, sunga, bermuda, maiô) e portando outros apetrechos típicos de praias (bóias, pranchas de surf, guarda-sol, protetor solar). Além de se ocupar esse espaço público urbano de forma divertida, em um momento do dia, pretendia-se promover um debate sobre a medida, bem como discutir sobre a ocupação do espaço da praça e da cidade. Ativava-se, com a apropriação de forças intensivas, o movimento “Praia da Estação”. Com ele, atividade de forte caráter resistencial, a molecularização de condutas, estilos, manejos,

inventividades mostrou-se instituinte.⁵⁶ Lançava-se uma estratégia de produção do desejo.⁵⁷

Em um sábado ensolarado, às 9:00 horas, um pequeno grupo de pessoas se acomodou embaixo da única árvore no centro da praça. Em um primeiro momento, prevaleceu a dúvida sobre se aquela manifestação iria de fato ocorrer, de modo a provocar os poderes institucionalizados. Entretanto, policiais militares e guardas municipais chegaram à praça antes mesmo das 9:00 horas, o que mostrou como a notícia se alastrou de forma rápida e efetiva pelos meios digitais, chegando até a instituição do controle. Não houve, contudo, em nenhum momento do dia, qualquer espécie de confronto direto com a polícia local. Aos poucos, mais pessoas foram chegando e se acomodando, esparramando esteiras e cangas no chão de concreto, tirando as camisas, os shorts, e passando muito protetor solar. Um grupo começou a jogar peteca, outro, frescobol. O calor era intenso, e o encontro que se deu, intensivo.

Vale observar que, na sociedade de controle, os agentes que ajudam a compor a fina rede de controle social, como, por exemplo, a polícia, em vez de assumirem uma postura mais nitidamente autoritária, como em outros momentos da história da humanidade e de suas políticas de resistência, passam a intervir frequentemente, por

⁵⁶ Cf. BAREMBLITT, Gregório. *Compêndios de Análise Institucional e outras correntes: teoria e prática*. Belo Horizonte: Instituto Félix Guattari, 2002. O termo *instituinte* é aqui usado no sentido que a ele dá o Movimento Institucionalista. Para este movimento, que é uma corrente teórica de pensadores do campo da psicologia, uma sociedade está ordenada por um conjunto aberto de instituições. O termo *instituinte* diz respeito às possibilidades de transformação a que as instituições, de forma geral, estão suscetíveis, enquanto vivas. O instituinte está sempre em movimento, sendo fluido, enquanto o instituído revela o caráter rígido das instituições, com seus sistemas de representação. A instituição, aqui, refere-se à instituição de poder, marcada pelas políticas públicas. O Movimento Institucionalista se propõe a “propiciar, apoiar e deflagrar nas comunidades, nos coletivos e conjuntos de pessoas processos de auto-análise e de autogestão” (Ibidem, p.14).

⁵⁷ Cf. ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRG, 2007. Deleuze e Guattari, em suas teorizações, criam o termo esquizoanálise para traçarem uma problemática da análise do desejo. Segundo os pensadores, a esquizoanálise consiste em uma práxis de vida que considera o desejo como o próprio processo de produção. Sem o desejo não há o que produzir, e a produção só acontece quando acompanhada do desejo. De acordo com Rolnik, “a análise do desejo é, necessariamente, análise de suas linhas de fuga, linhas esquizo por onde se desmancham os territórios: esquizoanálise” (Ibidem, p.71). Gregório Barembritt, no livro *Compêndios de Análise Institucional e outras correntes*, situa a esquizoanálise como uma das tendências que se apoiam no Movimento Institucionalista.

meio de formas mais sutis. Através de diversos discursos e práticas, do uso do olhar (e da farda), das facilidades tecnológicas, em meio à produção de novos códigos normativos, novas leis, novos valores, novas máquinas de subjetividade, os agentes da ordem montam novas estratégias de viabilização do exercício do controle, de maneira que as pessoas, de forma geral, não se sintam diretamente agredidas ou ameaçadas.

Nesta manifestação, houve a expectativa de que chegasse o momento em que as fontes da Praça da Estação fossem ligadas, para refrescar todos os manifestantes. Neste dia, porém, as fontes foram desligadas, propositalmente. Alegou-se que estavam em manutenção. As pessoas reagiram ao ocorrido criando “gritos de guerra”, como: “A Praça é nossa Praia”. Com a polícia militar e a guarda municipal no local, apenas observando ao longe, outras letras foram entoadas: “Hei, polícia, essa praia é uma delícia!”.

É importante perceber que nesta manifestação não houve nenhuma espécie de líder, em nenhum momento, o que qualifica o seu caráter autogestor.⁵⁸ O fato de não haver líderes, na manifestação, propiciou uma política com a qual o desejo de cada indivíduo, ali presente, fosse manifestado de forma singular. Lá, as forças de criação, propiciadas pelos processos de produção do desejo, encontraram uma possibilidade de sustentação coletiva para a sua expressão.

Como o sol estava escaldante, surgiu a ideia de passar um chapéu, fazendo uma “vaquinha” para contratar um caminhão-pipa e refrescar as pessoas no local. Em menos de 1 hora, foram arrecadados R\$150,00. No início da tarde, um caminhão-pipa estacionava na caótica Avenida dos Andradas, em frente à praça, provocando um verdadeiro rebuliço. Neste momento, cerca de 300 pessoas já se encontravam ali, sob a ducha de água, pulando, cantando, deitando no chão. Uma frase com os dizeres “A

⁵⁸ A característica autogestora da manifestação foi o principal fator que me possibilitou algumas aproximações entre ela e o Movimento Institucionalista, fundado na década de 1960 e muito difundido nas décadas de 1980 e 1990.

praça é de tudo e de todos: a praça é do povo” foi afixada no caminhão-pipa. Pessoas que passavam pelo local, sem saber da manifestação, começavam, aos poucos, a aderir ao movimento. Vestida de biquíni e câmera fotográfica em mãos, experimentei a manifestação, como um cartógrafo.

A “Praia da Estação” foi ganhando força, espontaneamente, crescendo a cada minuto. A imprensa local compareceu à manifestação. Tomando-se notícia, o evento se alastrou pelos jornais de grande circulação. Passada a primeira semana, teve lugar outra Praia na Praça da Estação, agora, com maior número de pessoas. O chamamento via internet movimentou as redes de relacionamentos virtuais. Fotos e vídeos foram postados em blogs variados, como registros do acontecimento. Uma animada música foi criada e postada na internet, através do Youtube.⁵⁹ O decreto, assim, gerou uma reação criativa nas pessoas, impulsionando-as a ocuparem o espaço público urbano, a movimentar as tessituras cidadinas, desconstruindo a rotina dos habitantes. Sem esse decreto, as pessoas não estariam ocupando a Praça da Estação daquela forma tão intensa, e a cidade, talvez, permanecesse serena e pacata, como costuma ser nessa época do ano. Fazendo-se presente nos sábados de janeiro e fevereiro, com a mesma criatividade e descontração da primeira edição, a “Praia da Estação” produzia um novo dispositivo de resistência ao poder instituído.

Mesmo quem já percorreu areias banhadas por muitos oceanos se surpreendeu com as belezas daquela praia criada em cima do concreto. O poder instituído gerou, sem que fosse a intenção dele, um espaço instituinte, alegre, potente, desejante. Por este movimento de resistência popular foram colocadas questões em torno da função da própria praça, espaço, por excelência, do exercício da política e da construção da cidadania.

⁵⁹ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=4mEzQrF6v0M>. Acesso em: 23/01/2010.

Da perspectiva dos mapas cartográficos, o que se observou, em uma rede de linhas duras, foi um movimento ondulatório, capaz de gerar fugas criativas, de dar chão a uma política de afirmação da vida pública e da poética dos encontros. A Praça da Estação, referencial histórico da cidade, a partir de localizações cartográficas, passou a ser referenciada como memorial afetivo, lugar onde a política se fez pelo encontro alegre entre singularidades. Ali, a potência da micropolítica ressurgiu nos movimentos do desejo e nas formas com que este pôde se inscrever na vida. Belo Horizonte experimentou uma nova configuração de mapa, a partir de um acontecimento tracejado por cartografias, nas quais, para além das representações, o foco está nas criações coletivas e nas estratégias utilizadas em micropolíticas urbanas.

As diferentes possibilidades de resistência, que ora se ensaiam no contexto do controle, embora possam se dar de forma local, têm a potência de atravessar as instituições, interrogando os seus modos de funcionamento, e, ainda, produzindo diferentes processos de subjetividade, a partir da instauração do instituinte. Essas resistências podem ser pensadas como linhas desobedientes, que problematizam os princípios de ordenação da vida, segundo a cartografia dos afetos.

No dia 06 de fevereiro, a “Praia da Estação” chegou à sua maré alta, em meio à constituição de um mar de multiplicidade. A partir dos encontros realizados em janeiro, organizou-se uma espécie de “Eventão”, que teve como propósito promover um encontro artístico na praça, com oficinas, performances, exibição de documentários e shows, além de muitas discussões e debates sobre a ocupação dos espaços urbanos. Neste dia, porém, a “Praia da Estação” sentiu a fúria do arrebetamento das suas ondas, figurada pela instituição de poder. Os “banhistas” que chegaram cedo ao evento foram recebidos por um grande contingente policial, que circundava o local. Um ônibus da Tropa de Choque da Polícia Militar, com mais algumas viaturas e um número enorme

de guardas municipais e fiscais da Prefeitura se encontravam espalhados pela praça com o intuito de intimidar os manifestantes e coibir a realização do “Eventão”.

Aos poucos, o número de manifestantes foi crescendo. Do outro lado, após algumas horas, a instituição voltou atrás e decidiu não intervir na realização do evento ordenando a retirada do contingente policial, que ficou à espreita, observando ao longe, com binóculos, e passeando, de tempo em tempo, entre os manifestantes. No fim do dia, entretanto, ao tentarem instalar a aparelhagem de som, para a realização dos shows previstos na programação do “Eventão”, os manifestantes foram impedidos. A polícia e a guarda municipal intervieram, com as suas palavras de ordem e seus códigos normativos e legais, o que impossibilitou qualquer forma de diálogo entre os manifestantes e o poder instituído.

Com isso, os manifestantes, que eram em torno de 500 pessoas, resolveram invadir a Avenida dos Andradas, paralisando todo o trânsito. Com os seus “gritos de guerra”, seguiram em marcha até debaixo do Viaduto Santa Tereza, lugar que ainda acolhe o evento mensal do movimento Hip Hop. Neste lugar, os manifestantes conseguiram montar toda a estrutura técnica necessária para a realização dos shows previstos no “Eventão”. Os shows, recebidos com entusiasmo pelo grande público, marcaram o ápice do evento. Além de muita música, destacaram-se os manifestos poéticos defendendo a ocupação dos espaços públicos urbanos.

Neste movimento, envolvendo muitos estudantes, artistas e produtores culturais, a coletividade se organizou a favor do instituinte, inventando outros caminhos subjetivos, na contramão de qualquer poder instituído. Por mais que se tentasse capturar os afetos vividos, não seria possível dizer sobre a força da intensidade que esteve presente na manifestação, sempre associada aos encontros alegres entre as pessoas.

Aqui, a alegria foi ferramenta fundamental na construção de estratégias ativas de intervenção urbana.

Durante os meses de manifestação, o poder instituído teve que se estruturar para responder aos inúmeros protestos contra o decreto número 13.798. Foi instituída uma comissão especial para a elaboração de uma regulamentação para o uso da Praça da Estação. Porém, essa comissão foi composta apenas por funcionários da Prefeitura, o que gerou enorme descontentamento nas centenas de manifestantes.

Em maio de 2010, através do Diário Oficial do Município, outro decreto foi instaurado, desta vez, para a regulamentação dos eventos na Praça da Estação.⁶⁰ Juntamente com este decreto, entretanto, um anexo anunciava que a realização de eventos naquela praça só poderia se dar mediante uma espécie de aluguel.⁶¹ A partir do decreto, só poderiam ocupar o espaço público da Praça da Estação aqueles que pagassem pelo uso. O espaço público acabava de ser legitimado como espaço privatizado.

Passados alguns meses da manifestação “Praia da Estação”, contudo, chegamos às vésperas da Copa do Mundo de 2010. Na Praça da Estação, uma grande estrutura técnica, com um grande palco, telões suspensos e pedaços de grama artificial, imitando estágios de futebol, foi instalada, anunciando um grande evento, patrocinado

⁶⁰ O decreto número 13.960, de 04 de maio de 2010, revoga o de número 13.798, de 09 de dezembro do ano anterior. No mais recente, lê-se: “O Prefeito de Belo Horizonte, no exercício de suas atribuições, em especial as que lhe conferem o inciso VII do art. 108 da Lei Orgânica do Município e considerando a conclusão das atividades da Comissão Especial de Regulamentação de Eventos na Praça da Estação, instituída pelo decreto número 13.798, de 09 de dezembro de 2009. Art. 2 – Os eventos deverão ser licenciados conforme o estabelecido no decreto de número 13.792, de 02 de dezembro de 2009, e em portaria da Secretaria de administração Regional Municipal Centro-Sul destinada a disciplinar a realização de eventos na Praça da Estação. Belo Horizonte, 04 de maio de 2010. Márcio Araújo de Lacerda – Prefeito de Belo Horizonte. (Disponível em: <http://portalbh.pbh.gov.br/dom>. Acesso em: 06/05/2010.

⁶¹ Para o aluguel da praça, eis os valores estipulados no anexo ao mencionado decreto: De 1 a 2 dias: R\$9.600,00; de 3 a 4 dias R\$ 14.400,00; de 5 a 6 dias: R\$19.200,00 (Disponível em: <http://portalbh.pbh.gov.br/dom> . Acesso em 06/05/2010

pela Coca-Cola. Após o primeiro jogo da seleção brasileira, o local estava repleto de lixo amontoado. A depredação fora intensa.

A cartografia, capaz de remodelar mapas, pôde capturar também este encontro entre pessoas no espaço da Praça da Estação, subsidiado pela Coca-Cola. O futebol, que marca uma referência afetiva no país, e, segundo os jargões, “é a paixão nacional”, configura-se como um esporte que consegue reunir as pessoas em uma mesma vibração, em encontros alegres. Porém, para além da possibilidade do encontro, há que se considerar de que forma ele foi viabilizado e quais foram os interesses que estavam em “jogo” naquele momento. Neste caso, o que se percebeu foi que o principal interesse esteve centrado na divulgação em larga escala da mídia, que cobriu o evento com flashes transmitidos nos intervalos dos jogos, na Rede Globo de televisão, anunciando o evento e a marca em questão.

Passado o momento da Copa, novamente, a Praça da Estação se estampa na Avenida dos Andradas. Se aquela estátua de pedra ali instalada pudesse se expressar, com certeza, teria muitas cartografias a traçar. A grande praça de concreto continua aberta para os encontros, mesmo que pareça ser apenas lugar de passagem para aqueles que embarcam e desembarcam na Estação Central de Metrô, ou trabalham nas redondezas. Para a concretização de novas cartografias, certamente, faz-se necessária a elaboração de outras estratégias de ocupação, instituintes, resistenciais, a favor de outras formas de políticas públicas. Ao passar pela praça, ainda ressoa em mim a manifestação “Praia da Estação”. Lembro-me, igualmente, das vezes em que, com o coletivo Em Obras, pude experimentá-la através da improvisação em dança. No mapa afetivo, traçado por mim, este pedaço da cidade vem reforçado de muitas cores, em destaque. A Praça da Estação produz cartografias multicoloridas.

PRAIA NA PRAÇA DA ESTAÇÃO

“ART. 1º - FICA PROIBIDA A REALIZAÇÃO DE EVENTOS DE QUALQUER NATUREZA NA PRAÇA DA ESTAÇÃO, NESTA CAPITAL.”

VENHA DE ROUPA DE BANHO... E TRAGA TOALHA DE PRAIA, BÓJIAS, GUARDA SOL, CANGAS, CADEIRA DE PRAIA, INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO, VIOLA...

SABADO - 16 DE JANEIRO
A PARTIR DAS 9H30 DA
MANHÃ - NA PRAÇA!

DEBATE: REVITALIZAÇÃO POR “DECRETO”
CONVERSA SOBRE O DECRETO QUE PROIBE
EVENTOS DE QUALQUER NATUREZA NA PRAÇA

Praia da Estação

Um evento de
qualquer natureza

Para questionar o
decreto de Marcio
Lacerda que situa a
Praça da Estação.
Compareça ao seu
Melhor estilo

Quando você chegar! Quando
você chegar! Quando você
chegaaaaaarrrrrr... Numa hora
Estaçãooooo... TE ESPERO NO
VERAAAAAADOOO!!!

sabado - 23 de
Janeiro - 9H30

Outro
www

NA PRAÇA DA ESTAÇÃO,
O NEGÓCIO AGORA FUNCIONA ASSIM...

...quem tem o maior falo
fala comigo!

COPA-COLA NÃO COLA!
Participe do debate sobre
o uso da PRAÇA e da CIDADE
em tempos de Copa

14 de JUNHO :: 2ª FEIRA :: 19 H
EM FRENTE À ESTRUTURA MONTADA NA PRAÇA

FIGURA 8 – Panfletos das manifestações na Praça da Estação
Fonte: Praça Livre BH – postagens de “qualquer natureza”
Disponível em: <<http://pracalivrebh.wordpress.com>>

MANHÃ
OFICINA DE STENCIL
PERFORMANCES
VARAL DE POESIA
FEIRA GRÁTIS
EXPOSIÇÃO BANNERS DO BARRAÇA
CAMINHÃO PIPA
DEBATES E DISCUSSÕES

TARDE
16h CONCENTRAÇÃO
MARCATU BAQUE TROYAO
17h30 SHOWS COM
PROFETO SARAIVA
CIDA REIS
AIRTON CRUZ E
CARLINHOS FERREIRA

NOITE
19h EXIBIÇÃO DO DOCUMENTÁRIO
“BICICLETADA BH”
19h45 SHOWS COM O E
GRAVEOLA E O LIXO POLIFÔNICO
(participações de RAFAEL MACEDO,
URUCUM NA CARA e THE DEAD
LOVER'S TWISTED HEART)

06
MARÇO

Praia da Estação

EVENTÃO NA PRAÇA DA ESTAÇÃO
“A OUDA NÃO MORRE NA PRAIA”



FIGURA 9 – Registros das manifestações na Praça da Estação
Fonte: Praça Livre BH – postagens de “qualquer natureza” sobre a Praça da Estação
Disponível em: <<http://pracalivrebh.wordpress.com>>

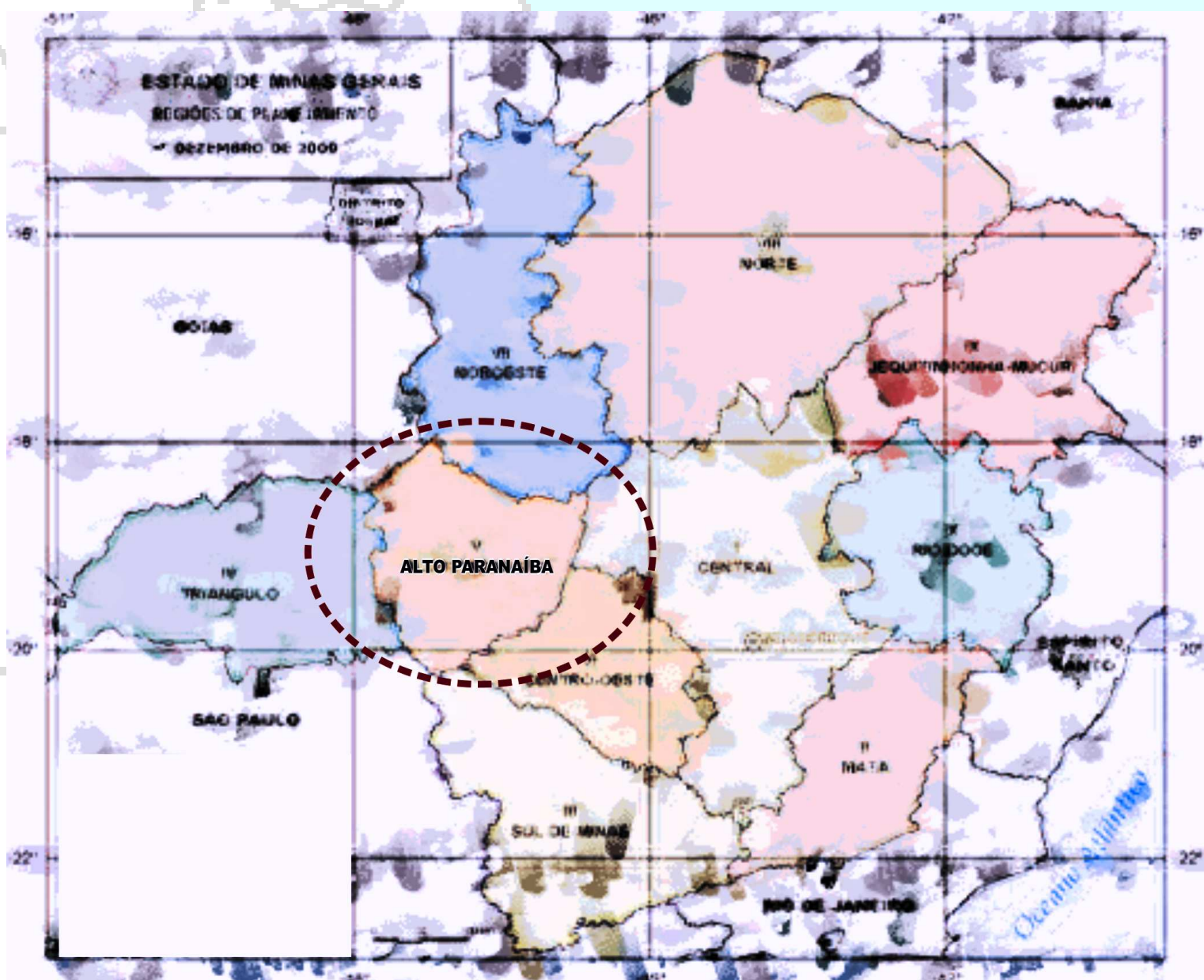


FIGURA 10 – Região do Alto Paranaíba em Minas Gerais.
 Fonte: Estado de Minas Gerais – regiões de planejamento
 Disponível em: <<http://estadodeminasgerais.gov.br>>

O Andançarilho⁶²

“O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes”
Ítalo Calvino⁶³

Em *As cidades invisíveis*, livro de Ítalo Calvino, o viajante veneziano Marco Polo tenta se lembrar de todos os detalhes, ao descrever, para Kublai Khan, as cidades visitadas em suas missões diplomáticas. O imperador dos tártaros ouve a narração com curiosidade, como se quisesse apanhar todos os registros das cidades conquistadas na palma da mão, como se quisesse compreender a alma de cada uma delas, tão singulares e tão femininas. Marco Polo situa cada cidade segundo os dias de caminhada de uma para a outra e a direção que se deve caminhar para se chegar até elas. As cidades vão sendo narradas pelo viajante através da percepção, da memória, dos desejos, dos símbolos, das trocas, dos nomes, dos olhos... Em cada cidade, são traçadas uma geografia e uma história próprias.

Quando se lê as páginas de Calvino, o que se percebe é que, através das artimanhas da linguagem, Marco Polo vai construindo cada cidade que descreve, tendo como ponto de partida a sua percepção pessoal sobre um determinado elemento, uma lembrança ou um afeto. Viaja pelo império da linguagem, a extrair uma abundância de detalhes de cada cidade visitada, retirando da experiência de suas andanças o que narra a Kublai Khan. O discurso narrado parte de uma relação intensiva entre o viajante e a

⁶² Esse é o nome dado à intervenção urbana realizada pelo artista Carlos Arão, em cidades localizadas na região do Alto Paranaíba, interior de Minas Gerais, em novembro de 2009. Carlos Arão é artista de dança, residente em Belo Horizonte desde 1994, onde desenvolve trabalhos como bailarino, improvisador e coreógrafo, além de ministrar aulas de dança contemporânea. Integra o coletivo Movasse, de criação em dança, e o grupo Creuza.

⁶³ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.18.

cidade visitada, em uma cartografia que extrapola os limites meramente descritivos e factuais.

A cartografia que se configura, neste contexto, refere-se a um mapa traçado com base na intensidade dos afetos experimentados entre corpo e cidade. Ela difere do relato e da descrição por não estar presa a um modelo de representação como decalque. Deleuze e Guattari afirmam a potência inventiva dessa cartografia, enfatizando a sua capacidade de ser “conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente”.⁶⁴ Ela nunca é estática, permitindo a percepção da cidade como um campo aberto de multiplicidades. É nesta superfície que Marco Polo constrói a sua narrativa.

Produzir uma cartografia não significa delimitar um território. Ela pode ser “rasgada, revertida, adaptar-se a montagens de qualquer natureza”⁶⁵, mantendo-se em estado constante de mutação. A partir da insistência de Kublai Khan em querer informações exatas sobre cada cidade de seu império, Marco Polo constrói a sua cartografia, criando a poética de sua narrativa. É assim que as “cidades invisíveis” vão se fazendo visíveis aos olhos de cada um, leitor. No livro, lê-se:

“Como é realmente a cidade sob esse carregado invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde, ao se sair de Tâmara é impossível saber. Do lado de fora, a terra estende-se vazia até o horizonte, abre-se o céu onde correm as nuvens. Nas formas que o acaso e o vento dão às nuvens, o homem se propõe a reconhecer figuras: veleiro, mão, elefante...”⁶⁶

Girando o mapa para a esquerda e o dobrando em diagonal, em busca de viagens cartográficas, avista-se o Brasil, país de clima tropical. Aqui se encontra a pequena cidade de Nova Serrana, a 126 quilômetros de Belo Horizonte, em uma manhã

⁶⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995. v.1. p.22.

⁶⁵ Ibidem, p.22.

⁶⁶ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.18.

ensolarada de segunda-feira. A cidade se mostra neste interior de Minas Gerais, com o seu ritmo cotidiano e os seus hábitos diários. Escancara o seu Rosto de concreto, nas suas vias e veias, nos rostos de seus habitantes, na avenida comercial, no grande hipermercado no centro da cidade, na igreja da Matriz, na praça dos namorados, no café da esquina, nas suas paisagens urbanas. Abre a sua boca e mostra o seu sotaque arrastado, a sua fala mansa. Nova Serrana, entretanto, mantém em seus traçados outras características que a confundem com a própria capital, assim como todas as cidades do Brasil, como todas as cidades do globo, como se uma se fundisse nas outras em um determinado ponto, dando lugar a uma unidade. A era, com efeito, é a do “Capitalismo Mundial Integrado.”⁶⁷.

Viajando de cidade a cidade se reconhecem costumes, formas e lugares. As diferenças desaparecem, quando uma cidade é como todas as cidades. A partir das letras do nome de cada cidade é que elas vão existindo, em suas diferenças: Nova Serrana, Guimarães, Coromandel, Abadia dos Dourados, Douradoquara... As letras do nome, a nomeação da cidade, é o que lhe dá existência. Todavia, o homem citadino está na cidade como em um labirinto, e não pode sair dela sem cair em outra e mais outra. Todas as cidades comportam outras dentro de seus contornos. Desta forma, uma cidade faz compreender outra.

Ao chegar à Nova Serrana, o Andançaílo⁶⁸ observa atentamente as suas paisagens. Ele quer fazer mapas enquanto caminha, inventar uma cartografia que dance, explorando o cotidiano urbano como um ambiente de articulações artísticas. Inicia o seu percurso, em linha reta, na avenida principal da cidade, indo de baixo para cima, com a meta de chegar ao alto, na Praça da Matriz. Os sinos da igreja soam onze vezes, em uma mesma pulsação.

⁶⁷ GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papyrus, 1990. p.31

⁶⁸ Em todo corpo do texto, o Andançaílo remete ao trabalho de intervenção urbana de Carlos Arão.

No outro extremo, t nis nos p s, o Andançarilho d  os seus primeiros passos, lentos, lentamente, arrastando a pulsa o do tempo, provocando rugas, em ondas, no Rosto da cidade, buscando diferentes conexões de cria o. O ritmo da caminhada coloca o Andançarilho em foco. Esse outro tempo, construído, ilumina, feito holofote, cada passo, cada passagem deste homem, que deambula cartograficamente.

A escolha pela avenida principal da cidade faz parte de uma estratégia poética. O Andançarilho quer promover qualquer espécie de desvio nas lógicas cidadinas, através do movimento e da dança, e   o centro da cidade o lugar em que se encontram os aglomerados de rostos e os seus sistemas de rostidade.⁶⁹ Em frente a um imenso muro branco, o Andançarilho pausa, e, em um só movimento, vira-se de cabeça para baixo, experimentando olhar a cidade também sob este outro  ngulo. Para agir em uma realidade em muta o, faz-se necessário ousar nas estratégias.

Para o Andançarilho, o corpo   o principal dispositivo para a cria o de novos mundos. Ele se dispõe a experimentar o seu corpo na cidade, compondo paisagens intensivas. O foco está nas experimenta es do corpo, na sua força de cria o. O corpo se imiscui em paisagens, das quais se torna uma parte emergente. O que acontece   uma contamina o entre o corpo físico e o corpo da cidade, que se dá pela a o ef mera de dançar pela avenida principal. O Andançarilho experimenta o espaço e se experimenta, na composi o de um corpo que se faz paisagem e de uma paisagem que se faz corpo. Suas pernas se elevam, sua coluna se curva, em uma espécie de balé, com o qual se fundem as paisagens urbanas. Improvisa-se com árvores, postes, lojas, farmácias, carros, carroças, cachorros, inventando-se outras paisagens, em movimento.

⁶⁹ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1996. v.3. A cria o do conceito de rosto e de seus sistemas de rostifica o ou rostidade se encontra no platô denominado "Ano zero"- rostidade, no qual os autores analisam o rosto como um dispositivo de representa o, atrelado ao cruzamento das semióticas de significância e subjetiva o.

Nesse contexto, a dança experimentada tem o seu fundamento na improvisação, não se prendendo a formas ou técnicas específicas. Trata-se de improvisar e compor, ao mesmo tempo. Pela dança, que se faz experimentação e investigação do espaço urbano, o Andançarilho esburaca o Rosto da cidade, alongando as suas rugas, com os pés, com as mãos, os joelhos, o quadril, enfim, com toda a sua anatomia. Parece, então, que a avenida comercial da cidade se precipita a também dançar. Aqui, a dança coloca em movimento o que já está em movimento, com a composição de paisagens intensivas.

As proposições artísticas que se desejam como intervenções urbanas abrem a possibilidade de se cartografar outras configurações no Rosto da cidade, promovendo transformações no espaço e no tempo, criando uma desconstrução da rotina, em uma irreversível hibridização com as paisagens e os contextos urbanos. Trata-se de inserir, no cotidiano, situações potentes e plenas de vida, de realizar uma passagem para o campo das sensações e das relações intensivas. A cidade, desta forma, passa a ser um campo ampliado de experimentação e atuação artística.

Em acordo com essa proposta, o Andançarilho provoca outros homens, provoca a cidade. O Rosto citadino se mostra curioso, de queixo caído, com a boca não conseguindo conter o acesso de risos provocados pela diferença da ação. Mostram-se os dentes. Nas vias públicas urbanas, ressoam gritos, sussurros, burburinhos. A cidade, almejando a razão, procura respostas para o acontecimento. Afinal, o que quer este homem? Por que a diferença? Para que a diferença? Aquela ação gera indagação.

O Andançarilho se agacha, movimenta-se de cócoras, deita-se no chão de concreto, levanta-se em um único impulso, balança a cabeça para frente e para trás, equilibra-se em um pé, sacode os ombros, desloca o quadril para o lado, experimenta saltos no espaço. A cidade, por sua vez, desequilibra-se, procurando seus muros e

buracos urbanos. Em cada quadra ou quarteirão, ressoam vozes em um mesmo tom: “É um louco!”. A cidade desloca o olhar da retina, espelha-se em milhões de olhos, mostrando a língua e torcendo o nariz. Acreditar que aquela ação seja sinônimo de loucura é uma tentativa da cidade de se manter no mesmo lugar, fixada a um tipo de Rosto específico. Neste âmbito, a loucura é permitida apenas se estiver enquadrada em um estereótipo ou catalogada por um padrão de comportamento clínico, que estabelece a necessidade de corrigir o desvio e restaurar a norma.⁷⁰

Lojistas correm para as portas de seus comércios. Nas esquinas, pessoas se aglomeram, olhando umas para as outras, questionando o que faz aquele homem. O curioso é que aquela dança urbana movimentada a cidade a tal ponto que as pessoas que se cruzam habitualmente pelas ruas da cidade e quase não se olham ou se percebem, naquele momento, frente ao acontecimento inusitado, passam a conversar e a trocar suas percepções sobre a ação. Mediados pela proposição artística, criam-se vínculos temporários entre os habitantes daquele espaço.

A cidade faz caretas, nas expressões, com as sobrancelhas. Seu cabelo está em pé. Ela se agarra a um Rosto de espanto, buscando explicações plausíveis para o acontecimento. A jovem atendente da loja de tecidos conversa com o senhor da ótica ao lado. O farmacêutico, que se encontra na porta de seu comércio, conversa com dois rapazes que sobem a avenida. A senhora da loja de roupas rapidamente pega na gaveta a sua máquina fotográfica e corre até a porta da loja para registrar o momento. Crianças correm de um lado a outro, tentando imitar os gestos do Andançarilho. A cidade parece borbulhar, naquele intervalo de tempo, em que tudo se dá em movimento.

⁷⁰ Cf. PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Iluminuras, 2009. Neste livro, o autor procura, através de referenciais históricos e filosóficos, destrinchar a história da loucura e da desrazão, bem como a da subjetividade produzida em torno destas. Para Pelbart, tal subjetividade tem como foco enquadrar os comportamentos humanos em tipologias preconcebidas, estereotipadas, enclausurando a loucura em uma imagem clínica, institucionalizada, ou até mesmo cultural, concernente à imagem dos artistas, poetas, escritores.

O Andançarilho rodopia, salta, brinca com o tempo e com o espaço: já está quase chegando à Praça da Matriz. Lá embaixo, no começo da avenida, pessoas ainda se encontram aglomeradas nas beiradas das calçadas, olhando para o alto, buscando explicações e respostas, acompanhando a travessia. Naquela manhã de sol, na cidade de Nova Serrana, o assunto foi outro. Novas paisagens se fizeram intensivas, com o encontro entre corpo e cidade. A experiência estética, neste caso, introduziu o novo como possibilidade de existência, traçando, nas vias públicas urbanas, múltiplas configurações.

Pé na estrada, ou melhor, rodas velozes na rodovia, rumo à próxima parada: de Nova Serrana a Santa Rosa da Serra, dali a Matutina, São Gotardo e Tiros. O automóvel transita de cidade a cidade, a, aproximadamente, 100 quilômetros por hora. Entre retas e curvas sinuosas, as placas vão sinalizando as cidades, a distância de uma para a outra, os trevos, as entradas e as saídas.

Quando se percorrem as estradas de Minas Gerais, o que se vê são imensos espaços vazios, marcados pelo desmatamento, e outras vegetações que caracterizam o cerrado mineiro, com suas árvores secas e tortuosas, as montanhas sempre ao horizonte. Às vezes, dá para enxergar o gado pastando em extensas áreas de gramado, em outras, percebem-se plantações de milho e de café. Em outra parte, observa-se uma vasta plantação de eucalipto. O chão é uma estrada de asfalto esburacado e mal conservado.

As estradas e as rodovias existem para ligar uma cidade à outra. Mesmo estando longe das cidades, parece que já estamos quase nelas, ao sermos lembrados pelas tantas placas indicativas da existência de cada uma. O percurso poético de Marco Polo, através dos processos de escrita, faz-me lembrar que “o homem que cavalga longamente por terrenos selváticos sente o desejo de uma cidade”.⁷¹ Mesmo

⁷¹ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.12.

acomodados em poltronas almofadadas e protegidos pelos cintos de segurança, ao percorrer as estradas, o que ressalta é o desejo de chegar à cidade. O globo gira em torno das cidades, que se alternam em nomes e tamanhos, geografias e histórias. Em todas as cidades, porém, encontram-se características que ligam umas às outras, em uma espécie de fio condutor.

E assim as cidades respiram, cada uma com o seu nariz: cada coisa deve estar em seu devido lugar, cada uma com a sua função devida. As sinalizações de trânsito orientam e organizam. As calçadas demarcam o espaço dos pés e o espaço das rodas. A cidade se mantém de pé segundo uma lista de tratados e palavras. Os homens caminham de um lado ao outro, orientando-se de acordo com normas e leis, em sua tentativa de seguir adiante, levantando outras bandeiras de “Ordem e Progresso”.

Ao lado da Prefeitura da cidade de Rio Paranaíba, há uma grande praça com um coreto ao centro. Patos de Minas exhibe imensos casarões de dois andares, no centro da cidade. Em Presidente Olegário, a escola tem portões coloridos. Na saída de Lagamar, uma casa de shows, com um casebre ao lado, indica o local do prostíbulo. Em algumas cidades, há semáforos e carros, em outras, tratores, carroças e galinhas. Repetindo-se, em diferenças, entretanto, o que se vê é a cidade, em seu excesso sem fim. Em *As cidades invisíveis*, lê-se:

Quem viaja sem saber o que esperar da cidade que encontrará ao final do caminho, pergunta-se como será o palácio real, a caserna, o moinho, o teatro, o bazar. Em cada cidade do império, os edifícios são diferentes e dispostos de maneiras diversas: mas, assim que o estrangeiro chega à cidade desconhecida e lança o olhar em meio às cúpulas de pagode e clarabóias e celeiros, seguindo o traçado de hortos depósitos de lixo, logo distingue quais são os palácios dos príncipes, quais são os templos dos grandes sacerdotes, a taberna, a prisão, a zona⁷²

⁷² CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.34.

Em um salto geográfico, conduzimos o pensamento rumo a outras paisagens: os arredores do grande palácio de Kublai Khan. A certa altura da conversação entre o imperador e seu empregado, Khan percebeu que as cidades descritas pelo viajante veneziano mantinham traços muito semelhantes entre si. Eram todas muito parecidas, como se mudasse apenas um ou outro elemento, permanecendo um fio condutor que ligaria todas elas a um mesmo modelo. Cada cidade era uma recombinação dos mesmos elementos, em um jogo de substituições infinitas.

As belezas da cidade de Diomira foram reconhecidas por Marco Polo por já tê-las visto em outras cidades. Ao chegar a Trude, o viajante sentiu que toda aquela paisagem, as casas amarelas e verdes, os pontos, os diálogos eram os mesmos da cidade anterior. Mesmo sendo a primeira vez que visitava a cidade, teve a sensação de que já a conhecia há muito tempo. O que diferenciava Trude das outras cidades visitadas eram apenas as letras de seu nome no aeroporto.

Acompanhando o percurso de Marco Polo, percebe-se que todas as cidades visitadas o levavam ao encontro de sua cidade natal, Veneza, mesmo que esta não fosse explicitamente mencionada, nas descrições do viajante. Para Polo, trazemos na mente um modelo de cidade, que as cidades concretas preenchem, re combinando mínimos traços. Em todas as cidades, segundo este raciocínio, haveria alguma inscrição de uma cidade maior, que seria a referência, como uma espécie de Rosto-modelo.

Mesmo tendo oceanos a distanciar cidades e impérios, cada qual com os seus governantes e os seus sistemas políticos, econômicos, sociais, subjetivos, em um momento marcado pelo “Capitalismo Mundial Integrado”⁷³, em que geografias e histórias giram em regimes globalizantes, todas as cidades se instauram de acordo com o modelo das cidades modernas ocidentais, relacionando-se segundo um padrão de

⁷³ GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1990. p.31.

Rosto vigente. As cidades se misturam em cabos e antenas, em ditos e dígitos, conectando-se umas às outras. Uma cidade moderna é, com efeito, como todas as cidades modernas, com suas avenidas largas de concreto, loja após loja, ofertas e promoções, pó e asfalto, mercados e mercadorias, blocos de apartamentos e grandes palácios. A cidade aparece como o lugar onde se sentem intensamente as consequências do desenvolvimento do sistema capitalista e da revolução industrial.

Nesse contexto, a cidade acaba por manter duas espécies de rostos. O primeiro aparente, visível, de mecanismo funcional, é aquele que tenta organizar o ritmo da vida de seus habitantes, através de regras particulares, costumes cotidianos. O outro é o Rosto global universalizante, que rechaça o modelo urbano funcional, salientando o sistema capitalista que o mantém. Com este último modelo, forja-se a homogeneização da aparência, que corresponde à tentativa de uniformização da sociedade capitalista. A modernização, como valor e processo do ocidente capitalista, tenta a todo custo apagar as diferenças.

Assim, cada cidade possui características comuns a outras cidades, regidas pelo mesmo Rosto global. Ao transitar por tantas cidades em um mesmo dia, já não há mais como diferenciar Estrela do Sul de Cascalho Rico, Romaria, de Iraí de Minas. Todas as cidades possuem o mesmo hipermercado, à margem de uma avenida larga, praças com um coreto ao centro, escolas com portões coloridos, ruas e avenidas formando ângulos ortogonais. O Rosto global revela o perfil da sociedade contemporânea, a padronizar caras e caretas, envolvendo todos os rostos em semelhantes padrões de normalidade. Nesse globo, em cada cidade cabem todas as cidades, dominadas pela produção e pelo consumo, regidas pela lógica de um mercado insaciável.

Tentar uma leitura globalizante e totalizadora da cidade, contudo, é tarefa impossível, pois implica desconsiderar a multiplicidade própria de cada cidade. Apenas na aparência as cidades são homogêneas. Como cada pessoa as vê conforme um ponto ou ângulo muito particular, uma memória afetiva, sensitiva, torna-se inesgotável a sua descrição. O real da cidade é traduzido em imagens que são reordenadas por nexos imprevisíveis, e não por uma organização lógica do discurso. Em cada cidade, há múltiplas e complexas inscrições. Para expandir e explodir fronteiras, buscando campos indeterminados, entretanto, faz-se necessário abrir espaços, através de outras poéticas de intervenção. Volto a Ítalo Calvino:

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras⁷⁴

De Coromandel a Monte Carmelo, de Nova Ponte a Santa Juliana, o Andançaírlho, enquanto caminha, de cidade a cidade, em estado de dança, faz os seus mapas. Seu corpo é um instrumento para a composição de paisagens intensivas, vivenciadas a partir de processos de experimentação que conectam corpo e cidade. Pela improvisação em dança, o Andançaírlho se propõe a experimentar um corpo feito de intensidades, abrindo espaços para as singularidades. Na tentativa de esburacar os rostos das cidades que visita, o Andançaírlho produz outros processos de subjetividade.

Neste contexto, percebe-se a arte como ferramenta potente, abrindo espaços para mundos improváveis, aderindo ao sensível como potência. A potência da arte reside na possibilidade de fugir de padrões de organização, gerando deslocamentos que

⁷⁴ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.14-15.

implicam o abandono da representação. Por essas vias, as experimentações urbanas abrem passagem para outras linguagens, que não mais se prendem a signos e nem a sistemas de representação. No campo do indeterminado, a linguagem das palavras não é a voz do sentido. Busca-se, aqui, a linguagem da sensação, capaz de fazer diluir a separação entre arte e vida. Com a produção de processos singulares de subjetividade, ressoam, nos corpos, o da cidade e o de seus habitantes, outras vibrações. Afinal, a cidade, como sistema de vida que desenvolve desejos, pede por experimentação e movimento. Como diz o Marco Polo de Calvino, a cidade não se define com a precisão de uma lógica comum:

Kublai perguntou para Marco:

— Você, que explora em profundidade e é capaz de interpretar os símbolos, saberia me dizer em direção a qual desses futuros nos levam os ventos propícios?

— Por esses portos eu não saberia traçar a rota nos mapas nem fixar a data da atracação. Às vezes, basta-me uma partícula que se abre no meio de uma paisagem incongruente, um aflorar de luzes na neblina, o diálogo de dois passantes que se encontram no vaivém, para pensar que partindo dali construirei pedaço por pedaço a cidade perfeita, feita de fragmentos misturados com o resto, de instantes separados por intervalos, de sinais que alguém envia e não sabe quem capta. Se digo que a cidade para a qual tende a minha viagem é descontínua no espaço e no tempo, ora mais rala ora mais densa, você não deve crer que pode parar de procurá-la. Pode ser que enquanto falamos ela esteja aflorando dispersa dentro dos confins do seu império; é possível encontrá-la, mas da maneira que eu disse.⁷⁵

⁷⁵ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 149.



FIGURA 11 – O Andançarilho pela região do Alto Paranaíba.
Fonte: LOUZADA, Marcelle.

Corpopaisagem: zonas de intensidade

“Para ir à procura da ilha desconhecida, respondeu o homem, Que ilha desconhecida, perguntou o rei disfarçando o riso, como se tivesse na sua frente um louco varrido, dos que têm a mania das navegações, a quem não seria bom contrariar logo de entrada. A ilha desconhecida, repetiu o homem, Disparate, já não há ilhas desconhecidas, Quem foi que te disse, rei, que já não há ilhas desconhecidas, Estão todas nos mapas, Nos mapas só estão as ilhas conhecidas, E que ilha desconhecida é essa de que queres ir à procura, Se eu te pudesse dizer, então não seria desconhecida”.

José Saramago⁷⁶

Em *O conto da ilha desconhecida*, um homem bate à porta do rei para pedir-lhe um barco. Ao ser indagado pelo próprio rei sobre o porquê de querer um barco, discorre sobre a sua pretensão de ir ao encontro de ilhas desconhecidas, que não existem nos mapas. Mesmo sem nunca ter ouvido falar desses lugares, tem grande convicção da existência deles. O rei, ainda que não acreditando no sucesso da busca, pois seu conhecimento se baseia apenas no que diz respeito a ilhas conhecidas, cede ao homem o barco, após protestos de uma multidão de pessoas, favoráveis ao homem, que acompanhavam o desfecho do pedido, aglomeradas na porta do Palácio.

Ao caminhar no sentido do porto, com a autorização para a obtenção de um barco, assinada pelo rei, o homem é seguido pela mulher da limpeza, que havia aberto a porta do Palácio a ele e tinha acompanhado toda a sua argumentação para conseguir o que queria. Ela decide seguir a empreitada, arriscar novos modos de existência, mesmo sem saber muito sobre mapas, mares e ilhas desconhecidas. Juntos, os dois começam a tracejar cartografias, habitando outros campos, na tentativa de descobrir lugares não mapeados.

⁷⁶ SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.16-17.

Nesses trajetos, compartilhando o desejo pelo desconhecido, o homem e a mulher da limpeza se fortalecem. Mesmo sem terem conhecimento técnico e prático sobre a vida marítima, inventam estratégias de interação com o espaço, produzindo uma subjetividade singular. Nesse movimento, criam em torno de si uma zona de intensidade, investindo os seus corpos em um devir-marinheiro.

A partir desta zona criada, o homem e a mulher da limpeza acabam por encontrar suas ilhas desconhecidas. Para que isso acontecesse, entretanto, foi preciso, além de desejo, coragem para deslocar hábitos cotidianos a regiões improváveis e ousadia para que saíssem de si próprios, a fim de habitar lugares indeterminados. O homem e a mulher sabiam que “é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não saímos de nós”.⁷⁷

Na tentativa de encontrar ilhas desconhecidas, no espaço urbano, procuro por experimentações, buscando a interface entre o meu corpo e a paisagem, e tendo como ferramenta a improvisação em dança.⁷⁸ Minha intenção é inventar zonas de intensidade. Nesse percurso, busco encontrar topografias imanentes, geradas pelo movimento, em planos de composição. Pela improvisação em dança, no espaço urbano, entro em contato com parceiros, com o chão de concreto ou o gramado das praças, com postes, árvores, pessoas, lixos, buscando um prolongamento entre o meu corpo e a paisagem, na tentativa de inventar uma dramaturgia intitulada Corpopaisagem.

José Gil, no livro *Movimento total: o corpo e a dança*, aprofunda uma investigação sobre o corpo em movimento, a partir dos processos criativos e de dramaturgias propostas por diferentes artistas da dança. Partindo da definição de corpo

⁷⁷ SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.41.

⁷⁸ Cf. GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004. p.107-126. Em um dos textos deste livro, que traz uma leitura filosófica da dança, tratando de diferentes concepções e formatações coreográficas, a técnica de contato-improvisação, de Steve Paxton, aparece como referência de uma composição que se dá no instante presente. Como estratégia para improvisar, em minha pesquisa prática, envolvendo corpo e espaço urbano, utilizo a técnica de contato-improvisação.

como dispositivo, concebe diferentes dramaturgias formadas pela relação do movimento com o espaço. Nos diversos textos do livro, corpo e espaço são temas recorrentes, vistos em sua inserção nas estruturas de criação dos artistas/coreógrafos. Do mesmo modo, abordam-se questões relacionadas à forma e ao sentido da dança. Para Gil, o sentido da dança é o próprio ato de dançar.⁷⁹

Pela dramaturgia do Corpopaisagem, procuro abrir espaços na cidade, através da formação de paisagens intensivas. Esta dramaturgia se dá como exercício de improvisação. Neste exercício, faz-se necessário o investimento do corpo em uma técnica, ainda que inventada. Cabe ao improvisador se apropriar das técnicas que julgar necessárias.⁸⁰ Note-se, todavia, que na improvisação, a técnica é apenas um instrumento por meio do qual se improvisa, e não a composição em si: improvisamos por meio de nossa técnica, e não com ela. Como diz o improvisador Nachmanovitch: “Para improvisar é preciso ter técnica e, ao mesmo tempo, libertar-se da própria técnica”.⁸¹ Pelo Corpopaisagem, experimento a relação do peso do meu corpo com o peso do corpo do outro, a densidade comum aos corpos, o volume criado a partir desse entrosamento, o contato com o ar, as sonoridades urbanas, os acasos coreográficos propiciados pela relação presente entre o corpo e o espaço.

É importante considerar que não somente os artistas estão aptos às experimentações em improvisação, por possuírem técnicas e treinamentos específicos. Para Nachmanovitch, com efeito, qualquer pessoa pode improvisar, desde que se coloque à disposição para este exercício. Segundo o autor, o exercício de improvisação

⁷⁹ Cf. GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004. p.18.

⁸⁰ Cf. NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte*. São Paulo: Summus, 1993. O autor investiga as relações da improvisação com a música, tendo como suporte experimentado um instrumento de cordas, o violino. Afirma que, para improvisar, é necessário estar afinado por uma técnica, e, a partir desta, explorar as infinitas combinações estéticas que a aleatoriedade e o acaso oferecem, entendendo que o fazer é, em si mesmo, o resultado. Nachmanovitch salienta, entretanto, que para improvisar, é preciso se exercitar cotidianamente, estendendo a percepção da improvisação, como técnica, para uma prática de vida. Segundo o autor, o bom improvisador não separa o que é vida do que é arte, dedicando-se a uma prática artística de vida.

⁸¹ *Ibidem*, p.75.

dá margem à criação de técnicas muito particulares, que são aprimoradas a cada nova experimentação. Para o músico, “a variedade de meios capazes de ampliar nossas possibilidades de expressão nasce da prática, do divertimento, do exercício, da experimentação”.⁸²

Gil também disserta sobre a possibilidade de que qualquer um seja capaz de criar um espaço do corpo, desde que invista em experimentações corporais, de modo a expandir o corpo, através do movimento, em sua relação com o espaço. Nas palavras do autor, “o espaço do corpo não é apenas produzido pelos esportistas ou por artistas que utilizam o seu corpo. É uma realidade muito geral, presente por toda a parte e nasce a partir do momento em que há investimento afetivo do corpo”.⁸³ Aqui, o espaço do corpo diz respeito ao corpo tornado espaço.

Para além de qualquer previsibilidade que o corpo assuma em seu cotidiano, nas tarefas diárias, segundo os hábitos que o moldam, os movimentos de afeto são capazes de possibilitar zonas intensivas. Sendo assim, podemos associar a improvisação aos agenciamentos do desejo, colocando em foco as experimentações do corpo, com sua força de criação.

Nos espaços urbanos, a cada esquina, a cada respiração, há brechas para diferentes possibilidades de experimentação. Nesse contexto, o corpo pode ser percebido como uma espécie de caixa de ressonância, buscando captar o momento presente, em um processo contínuo. Em um movimento como esse, o processo é um fim em si mesmo.

Quando se dança no espaço urbano, o espaço do corpo se prolonga, envolvendo toda a cidade, seus interstícios. O corpo dançante permite que se abra passagem para os entre-espaços que ocupam a cidade, criando para si um espaço

⁸² NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte*. São Paulo: Summus, 1993. p.51.

⁸³ GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004. p.47-48.

público do corpo. Mesmo elementos invisíveis, como o ar ou o som, são percebidos como fazendo parte da paisagem da cidade, e, pela improvisação, fundem-se ao Corpopaisagem. José Gil, ao discorrer sobre o espaço objetivo, exterior, e o espaço do corpo, considera que este último é capaz de se combinar estreitamente com o espaço exterior, advindo-lhe daí, texturas variadas. Neste movimento de dança e improvisação, o corpo passa a devir-espaço.

Essas cartografias de dança, no âmbito das experimentações urbanas, oferecem diferentes possibilidades estéticas de composição, a partir de um corpo-dispositivo, que investe em micropolíticas de afetos. Para além da realidade dada, representada, com efeito, há espaços para realidades inventadas, constituídas por composições que almejam pelo movimento como puro devir. Aqui, já não há mais espaço para a representação. O que se oferece é uma linguagem de sensações. Segundo Deleuze e Guattari, “a arte é a linguagem de sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras”.⁸⁴

Nesse contexto, o mapa traçado abre espaço para ilhas desconhecidas. Estas, podem, às vezes, ser bastante conhecidas, como alguma ilha na avenida principal da cidade. Em minha caminhada, experimento as máquinas de criação, na cartografia de zonas de intensidade, pelo viés de intervenções artísticas. Pela máquina de composição meu corpo-dispositivo se movimenta, através da dramaturgia do Corpopaisagem. Pela máquina de dramaturgia o Corpopaisagem se conecta a lixos, que compõem as paisagens urbanas, transformando-se em Corpolixopaisagem. Pela máquina de leitura experimento criar uma narrativa, ressonante a uma intervenção artística, realizada no espaço urbano. Essas máquinas, entretanto, oportunizam a criação de outras possibilidades estéticas de existência.

⁸⁴ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p.228.

Zona 1 – Máquina de Composição

Cartografias Em Obras por Belo Horizonte

“A cidade de Sofônia é composta de duas meias cidades. Na primeira, encontram-se a grande montanha russa de ladeiras vertiginosas, o carrossel de raios formados por correntes, o globo da morte com motociclistas de cabeça para baixo, a cúpula de circo com os trapézios amarrados no meio. A segunda meia cidade é de pedra e de mármore e cimento, com o banco, as fábricas, os palácios, o matadouro, a escola e todo o resto. Uma das meias cidades é fixa, a outra é provisória e, quando se termina a sua temporada, é desparafusada, desmontada e levada embora, transferindo para os terrenos baldios de outra meia cidade”

Ítalo Calvino⁸⁵

Observando Belo Horizonte pela janela lateral do ônibus, procuro encontrar parques urbanos, nas praças revitalizadas, ao longo da grande Avenida Antônio Carlos, no Parque Municipal. Em seus interstícios, a cidade possui trapézios, rodas-gigantes, tobogãs de cimento. Belo Horizonte possui as suas meias cidades, entradas e saídas, em múltiplas configurações.

Em 2009, a partir do encontro entre pessoas com interesse em experimentar, pela dança, as possibilidades do espaço urbano, consolidou-se o coletivo Em Obras⁸⁶, formado em uma manhã de sábado, na Praça da Estação. O interesse do coletivo estava em construir outras paisagens na cidade, através do dispositivo corpo, abrindo espaços para novas formas de ocupação, diferentes das habituais. Pela formação de um círculo de pessoas no centro da praça de concreto, fez-se a primeira roda-gigante Em Obras, a

⁸⁵ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 61.

⁸⁶ Como eu dizia no capítulo I deste trabalho, o coletivo reunia aproximadamente 15 pessoas, em encontros semanais, para o exercício da improvisação em dança, nos espaços urbanos, tendo em vista a composição de paisagens intensivas.

movimentar desejos, confluindo na tentativa de habitar os parques urbanos existentes na cidade.

Na época em que ocupávamos a Praça da Estação, com propostas de dança, ainda não haviam se instituído os sistemas de controle⁸⁷, que viriam a dificultar a ocupação e a experimentação na praça. Buscando criar uma dramaturgia, a partir da improvisação em dança, experimentamos ocupar o grande espaço de concreto com corridas e, pausas, aliadas a pequenas variações de movimento, em sequências improvisadas. Experimentamos o corpo do outro em contato-improvisação, deitamos no chão da praça, abrindo-nos aos estímulos sonoros, como o barulho dos automóveis e a conversa de transeuntes.

A faixa de pedestres, pintada no chão, de listras brancas e vermelhas, foi estímulo visual para as composições, que se deram no instante presente. O semáforo, em frente à praça, proporcionou a criação de sequências de movimento que se repetiam nos intervalos de tempo entre os sinais verde e vermelho. O canteiro, do outro lado da praça, era medido com passos e pausas. Em meio a esse movimento, os transeuntes passavam de um lado a outro, na estrutura da praça. Algumas pessoas paravam e acompanhavam a experimentação, como leitores, outros prosseguiram rumo à Estação Central de Metrô, desviando o olhar, outros, ainda, aguardavam o ônibus na beirada da calçada, acompanhando a movimentação.

Cada pessoa, ali presente, naquele intervalo de tempo, experimentava, à sua maneira, a composição. A Praça da Estação era a mesma e, no entanto, passava a ser outra. Pelo exercício da improvisação, propusemos fazer de nosso corpo um lugar de divertimento, brincando com a gravidade, com a intenção, com o tempo, procurando diferentes composições estéticas.

⁸⁷ No que se refere a esses sistemas de controle, vale lembrar, mais uma vez, o decreto (09/12/2009) de número 13.798, que, como se viu anteriormente, proibia a ocupação de eventos de toda e qualquer natureza na Praça da Estação.

Da Praça da Estação, partimos para a Praça Floriano Peixoto, de lá, para a Praça Raul Soares e para o Parque Municipal. Cada espaço, com suas singularidades, produzia estímulos diferentes nos corpos. Em cada praça, o exercício da improvisação provocava reações nas pessoas, apresentando-lhes algo inusitado. Algumas arriscavam afirmações sobre a experimentação vista, falando que se tratava de atividades de ioga ou teatro de rua. Poucas, contudo, associavam a experimentação à dança. Em cada um desses locais, vivenciamos diferentes entrosamentos com o público, bem como pudemos testemunhar as diferentes reações das pessoas.

A cada prática de improvisação do Em Obras, alguma pessoa do grupo propunha um exercício, algum jogo corporal que integrasse o corpo ao espaço urbano. A experimentação visava o encontro entre a paisagem e os corpos, a partir da técnica de contato-improvisação, com a pesquisa de peso, espaço, volume, densidade, considerando o contato do corpo com outros corpos. Na Praça Floriano Peixoto, as diversas palmeiras, organizadas em um corredor, também se tornaram parceiras na improvisação, bem como o chão, o ar e a sonoridade urbana.

Nesta Praça, alguns moradores de rua, que viviam naquele espaço, participaram ativamente da experimentação, seja se arriscando em diálogos corporais, movimentando-se conosco, seja nos xingando por se sentirem incomodados com aquela ocupação tão diferente da habitual. Muitas crianças, que brincavam no parque da Praça, entraram na dança com tanta naturalidade, que, mesmo sem conhecerem conscientemente a proposta, compuseram paisagens intensivas nestes encontros. No ponto de ônibus, algumas pessoas insistiam em nos olhar, outras desviavam o olhar, quando miradas por nós. Do outro lado da rua, onde está localizado o Batalhão da Polícia Militar, policiais observavam o acontecimento, alguns com olhares curiosos, outros, atravessando a rua para assegurar que ali não havia nenhuma irregularidade.

Em cada praça, cada qual com suas cores, ritmos, sons, o Em Obras se colocava aberto para novas composições, soltando corpos no espaço, compondo a dramaturgia de um Corpopaisagem. O exercício semanal investia na exploração de lugares não mapeados, parques secretos, escondidos na seriedade do cotidiano. Embaixo de um banco de praça, na sombra de uma árvore de copas largas, nas buzinas dos automóveis, nas expressões das estátuas de pedra, havia verdadeiros espaços de divertimento. Nesse movimento, de dança e desejo, a alegria era componente fundamental.

Os corpos do coletivo foram se fortalecendo pela prática, pelo processo e pelo movimento da pesquisa. Ao longo dos meses, o Em Obras foi se atrevendo a propostas de experimentação mais ousadas, envolvendo o transeunte na composição, convidando-o a outras formas de relação com o espaço. Na Praça da Estação, aquecemo-nos pelo deslocamento, através de corridas e pausas, pela área de concreto. Na Praça Raul Soares, pudemos experimentar contatos com as pessoas sentadas nos bancos, com os cachorros em suas coleiras, com jovens passeando de bicicleta ou namorando. No Parque Municipal, arriscamos derivas cartográficas.

Em Obras se movimentou pelo Parque Municipal, experimentando o espaço através do exercício conhecido como cardume, em que todos se deslocam próximos um do outro, formando um bloco, caminhando em uma mesma direção, como um cardume de peixes. Alguém que estivesse em uma das bases do cardume dava a direção ao grupo, que poderia ser mudada se outra pessoa assumisse esta direção. A atenção, naturalmente, deveria estar aberta ao espaço e afinada com o grupo, para que o corpo pudesse assumir diferentes direções no espaço, ocupando-o efetivamente.

Foram meses de convívio e pesquisa, com o Em Obras. Durante esse período, pessoas diferentes experimentaram essa prática urbana em dança. Algumas das pessoas

que iniciaram a pesquisa e a configuração do coletivo deixaram de participar das experimentações, por motivos diversos, enquanto outras se juntavam ao grupo, algumas estando sempre presentes, outras não. Em 2010, buscando outras ilhas desconhecidas, resolvi não mais participar desses encontros. Acreditava que a minha saída daria mais autonomia ao coletivo, que trabalharia em uma perspectiva mais autogestora⁸⁸. O coletivo prosseguiu suas experimentações, arriscando ocupar outros espaços, como galerias, museus e o canteiro central da Avenida Afonso Pena, além de praças de outras cidades, como Contagem.

Nessa ocupação do espaço urbano, em parques de divertimento, é fato que corremos o risco de sermos taxados de iludidos, excessivamente românticos, sonhadores, loucos. Sabemos, entretanto, que, nessa aventura, a alegria é uma peça fundamental, componente por meio do qual todos os fantasmas, bruxas, princesas passam a ser percebidos como estímulo para a dramaturgia, pelo viés da improvisação, e não como obstáculos, sintomas, enquadrados por um sistema de representação. Nessas experimentações urbanas, na composição de um Corpopaisagem, sentimos a possível presença de uma cidade feita de pula-pulas, rodas-gigantes e carrosséis a girar. Esta é uma cidade construída por blocos de sensação, como uma das Sofônias, de Calvino:

Assim, todos os anos chega o dia em que os pedreiros destacam os frontões de mármore, desmoronam os muros de pedra, os pilares de cimento, desmontam o ministério, as docas, a refinaria de petróleo, o hospital, carregam os guinchos para seguir de praça em praça o itinerário de todos os anos. Permanece a meia Sofônia dos tira-ao-alvo e dos carrosséis, com o grito suspenso do trenzinho, da montanha russa de ponta cabeça, e começa a contar quantos meses, quantos dias se deverão esperar até que a caravana retome e a vida inteira recomece⁸⁹

⁸⁸ Cf. BAREMBLITT, Gregório. *Compêndios de Análise Institucional e outras correntes: teoria e prática*. Belo Horizonte: Instituto Félix Guattari, 2002. Questões relacionadas à autonomia e à autogestão, na minha concepção de trabalho, referem-se aos princípios do Movimento Institucionalista.

⁸⁹ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.61.



FIGURA 12 – Coletivo Em Obras pelas praças de Belo Horizonte.
Fonte: SEQUEIRA, Alexandre.

Zona 2 – Máquina de Dramaturgia

Corpolixopaisagem

O percurso diário de casa ao trabalho, e vice-versa, pela mesma linha de ônibus, às vezes, deixa-nos cegos às paisagens da cidade, que passam despercebidas pelos nossos olhos, como um borrão. Para distrair-me, procuro estar sempre com algum livro, papel, caneta na bolsa, nesses desgastantes trajetos cotidianos, por Belo Horizonte. De Santa Efigênia ao Barreiro, do Barreiro ao Santa Efigênia, bairros que se distanciam em aproximadamente, 25 quilômetros, ocupo o ônibus da linha 3050, em média, 3 horas por dia.

No início de dezembro de 2008, eu lia o livro *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino, quando me deparei com a cidade de Leônia, feita de lixos que se renovam a cada dia. Em um suspiro, levantei a cabeça para observar a cidade onde moro, pela janela lateral do ônibus. Em meus pensamentos passaram a habitar, quase que simultaneamente, a Leônia, de Calvino, e a minha Belo Horizonte, como se uma se sobrepusesse à outra, em determinado movimento. A cidade de Calvino é assim descrita:

A cidade de Leônia refaz a si própria todos os dias: a população acorda todas as manhãs em lençóis frescos, lava-se com sabonetes recém-tirados da embalagem, veste roupas novíssimos, extrai das mais avançadas geladeiras latas ainda intatas, escutando as últimas lengalengas do último modelo de rádio⁹⁰

Em uma breca do ônibus, a paisagem se congela em minha frente, no quadrado delimitado pelo outdoor, que anuncia as deliciosas salsichas. No trânsito congestionado, consigo visualizar diferentes anúncios, ofertas, promoções. Na Rua Curitiba, pequenas lojas anunciam o último modelo de

⁹⁰ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.105.

telefone celular, contendo rádio, câmera fotográfica, filmadora, diferentes recursos em alta tecnologia. Na esquina da Avenida Augusto de Lima com a Rua da Bahia, visualizo aglomerados de lixos na calçada, envolvidos por sacos pretos. Para transitar pelo passeio, é preciso desviar dos lixos, sair da calçada, ocupar a rua, suas margens, beiradas. Lembro-me de Leônia: “Nas calçadas, envoltos em límpidos sacos plásticos, os restos da Leônia de ontem aguardam a carroça do lixeiro”.⁹¹

Em Belo Horizonte, esses amontoados de sacos de lixos compõem paisagens urbanas, em diferentes lugares da cidade. Em cada freada, nas paradas do ônibus, vou avistando uma cidade tomada por essas paisagens. No desenvolvimento da primeira marcha para a segunda e para a terceira, juntamente com o ônibus, meus pensamentos se agitam. As paisagens de lixo da cidade tomam conta de mim. Calvino é quem diz: “Talvez o mundo inteiro, além dos confins de Leônia, seja recoberto por crateras de imundície, cada uma com uma metrópole no centro em ininterrupta erupção”.⁹²

A partir da leitura da cidade de Calvino e da paisagem oferecida pela cidade onde moro, meus pensamentos começam a criar imagens de monstros de lixo. A cada esquina, ao avistar sacos e mais sacos de lixos, papéis, plásticos, metais espalhados pelo chão, começo a construir, com meus pensamentos, um corpo de lixo monstruoso. Ele se desloca pela cidade, juntamente com os pedestres, automóveis, árvores, com o concreto da arquitetura, provocando-a.

Dessa imagem do pensamento, parti para a criação de estratégias para uma intervenção artística no espaço urbano. Através da parceria com uma pesquisadora do campo da moda, iniciei o processo de criação da intervenção Corpolixopaisagem⁹³, a

⁹¹ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 105.

⁹² *Ibidem*. P.106.

⁹³ Em parceria com Angélica Oliveira, investi na construção de uma vestimenta feita de sacos plásticos. A idéia era fazer uma contraposição às paisagens de lixo, pela criação de uma figura antisséptica, limpa, envolta por sacos plásticos, luvas e máscara cirúrgica, que transitasse pela cidade acoplando os lixos urbanos à sua vestimenta, a qual estaria em constante transformação. A vestimenta, mesmo sendo feita

partir da dramaturgia do Corpopaisagem. No processo de construção da intervenção, passei a ficar mais tempo observando a cidade, pela janela lateral do ônibus. Em conversas com outras pessoas, em pontos de ônibus ou quando me propunha a ficar parada em frente a amontoados de lixos, incitando alguns diálogos com os transeuntes, descobri que, em Belo Horizonte, na década de 1990, havia uma senhora que se vestia de lixos e perambulava pela cidade. De acordo com as pessoas que me contaram o fato, esta senhora era uma louca.

Às vésperas do Natal, após os últimos retoques da vestimenta, com um saco de lixo preto enorme contendo produtos de limpeza, espanadores de poeira, álcool em gel e naftalinas, saí pelas ruas da cidade, buscando compor paisagens com as paisagens de lixo pelo Corpopaisagem. Como estratégia para a intervenção, apropriei-me da prática da deriva, proposta pelo Movimento Internacional Situacionista, e muito praticada, em intervenções urbanas, na Europa, nas décadas de 1960 e 1970. Segundo o princípio da deriva, a intervenção se fez através do deslocamento pelo espaço público urbano.

O jogo criado, como estratégia para esse deslocamento, indicia sobre as mudanças de direção assumidas pelo meu corpo, conforme os lixos que encontrava pelo caminho. Os lixos esparramados pelo chão eram recolhidos por mim e colocados nas sacolas que faziam parte da minha vestimenta, de modo a transformá-la. Lixos maiores, como caixas, garrafas, eram amarrados em meu corpo. Desta forma, passei a trabalhar com o peso do lixo amarrado em minhas pernas, na minha cintura, nos braços, em uma espécie de contato-improvisação entre meu corpo e os lixos urbanos. Lugares muito sujos, bancos de praças e algumas estátuas, foram limpos com produtos de limpeza e

com sacos e sacolas plásticas, tinha uma aparência luxuosa, pelo corte moderno. Tinha-se em mente uma intervenção urbana que também dialogasse com a moda. Ao final da confecção da vestimenta, percebi que o que, para mim, a princípio, deveria combinar com feiúra e sujeira, tinha ficado moderno e luxuoso.

álcool. Esparramei naftalinas nas beiradas das calçadas. Em todo o percurso, as palavras e as imagens de Calvino continuavam me acompanhando:

Ninguém se pergunta para onde os lixeiros levam os seus carregamentos: para fora da cidade, sem dúvida; mas todos os anos a cidade se expande e os depósitos de lixo devem recuar para mais longe; a impotência dos tributos aumenta e os impostos elevam-se, estratificam-se, estendem-se por um perímetro mais amplo.⁹⁴

Em uma primeira experimentação, expus-me ao risco em improvisações na região centro-sul da cidade, no bairro Savassi. No dia 24 de dezembro, um dia chuvoso, havia muitas pessoas nas ruas e o trânsito estava intenso. Homens e mulheres transitavam de um lado a outro, com grandes embrulhos de presente. No trajeto, com um guarda-chuva, eu recolhia os lixos das ruas e os agregava à minha vestimenta, à própria improvisação, arriscando outras cartografias pelo espaço público urbano. Ao final da experimentação, a vestimenta, com aparência inicialmente luxuosa, ganhou outra configuração: do luxo se fez lixo.

Algumas pessoas que se deparavam comigo, naquela intervenção, rapidamente desviavam o olhar, outras, tiravam fotos com seus telefones celulares. Algumas questionavam o que estava acontecendo, perguntavam se se tratava de uma propaganda televisiva ou se era um protesto a favor do meio ambiente. De máscara cirúrgica cobrindo a boca, eu não respondia, através de palavras, nenhuma das perguntas direcionadas a mim, continuando o trajeto.

No percurso, deparei-me com um Papai Noel anunciando produtos em uma loja de tecidos. Este momento, para mim, foi o mais divertido, pois houve o encontro entre duas espécies de intervenção, com proposições bastante diferentes. Enquanto Papai Noel carregava seu saco vermelho contendo presentes, eu, com meu saco preto, recolhia as coisas jogadas fora, papéis de propaganda, canudos, guimbas de cigarro.

⁹⁴ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.106.

Ao me avistar, Papai Noel, que estava pousando para fotografias com os clientes da loja, caminhou em minha direção, e, ao se aproximar, tirou do bolso o seu telefone celular, pedindo para tirar uma foto comigo. Neste momento, toda a atenção da loja e do seu entorno se voltou para nós, que, juntos, arriscamos uma dramaturgia em tempo real. Não houve nenhuma troca de palavras. A relação se deu pelas vias da corporeidade. Uma das estratégias de atuação do Papai Noel era a sua típica gargalhada. Entre uma e outra, ele se propôs a rolar pelo chão, arriscando cambalhotas. Depois, deu-me as mãos, para que, juntos, girássemos e dançássemos. Quando resolvi continuar a caminhada, ele tirou do seu saco vermelho balas e chicletes, e me ofereceu. Eu, rapidamente, retirei de dentro do meu saco detergente e um pedaço de pano, oferecendo-os a ele. Com essas trocas singelas, despedimo-nos.

Após alguns meses, fui selecionada, via edital, para realizar a intervenção urbana Corporexopaisagem, na II Manifestação Internacional de Performance, em Belo Horizonte. Desta vez, todavia, propus-me a experimentar outra região da cidade, os arredores da rodoviária. De uma primeira experimentação na zona sul da cidade, a proposta se deslocava para o outro extremo, lugar que acolhe muitos moradores de rua e catadores de lixo. Nesta região, também se encontram muitos galpões de reciclagem de lixo, o que faz com que o trânsito de catadores, ali, seja bastante intenso.

No percurso, procurei me arriscar em outras experimentações, envolvendo, além da deriva, os limites do tempo, resistindo na intervenção artística por, aproximadamente, quatro horas. Meu principal interesse, nesse caso, estava em atuar no espaço-tempo da cidade, deslocando e conferindo a ele outra qualidade. Procurava um prolongamento deste Corporexopaisagem, provocando-me, provocando a cidade e seus habitantes.

Nessa experimentação, houve momentos de troca muito intensos, como quando compartilhei caixas de papelão com alguns catadores, desamarrando-as de meu corpo, sendo ajudada por eles. Aqui, a comunicação dispensou as palavras. Em outro momento, dividi pedaços de jornal com um morador de rua, com quem deitei, sob a sombra de uma árvore, na calçada, no centro da cidade. Quando o caminhão de lixo passou, um lixeiro acariciou minha cabeça, sorrindo. Em outro momento, passei engatinhando ao lado de um cachorro preso à coleira, que ficou latindo para mim, compulsivamente.

Da vivência urbana, em trajetos cotidianos, enfim, fez-se possível a criação de mais uma intervenção artística, efêmera, interagindo com paisagens em deslocamento. Pela dramaturgia do Corpopaisagem, improvisando pelo espaço urbano, fez-se presente um Corpolibopaisagem.



FIGURA 13: Corpolixopaisagem
Fonte: LOBO, Philippe.



FIGURA 14: Corpolixopaisagem
Fonte: LOBO, Philippe.

Zona 3 – Máquina de Leitura

Era uma vez...

Com uma câmera filmadora em mãos, instalo-me no corredor das barracas de artesanato, setor leste, do Mercado Central de Belo Horizonte. Procuo captar as subjetividades do entorno. Meus olhos buscam pela Bruxa, pelo Príncipe, pela Princesa que a qualquer momento atravessará qualquer ruela do Mercado, na intervenção artística *Fábulas do agora*⁹⁵. A partir desta intervenção e de conversas com os artistas, estrutura-se uma possível leitura, a criação de outra “fábula”, por intermédio das palavras. Nesta leitura, as questões relacionadas à cidade e aos seus modos de ocupação se mostram presentes. Belo Horizonte, cidade de fábulas urbanas, abre espaço para a experimentação, tendo como cenário o Mercado Central, localizado no centro da cidade.

Era uma vez uma cidade densa e desordenada, repleta de muros e cercas, grades e cadeados: espaços abertos e fechados. Esta cidade, de entradas e saídas, organiza-se segundo um conjunto de regras concretas, sustentando as suas premissas de acordo com o funcionamento de máquinas abstratas. Nessa dinâmica, os espaços urbanos são nomeados espaços públicos ou privados, a partir da base política que os sustenta. Por entre portas e janelas, cada espaço sugere uma maneira de ocupação, embasado em suas próprias regras.

Em tempo de “Capitalismo Mundial Integrado”⁹⁶, contudo, destaca-se a importância que a esfera do privado vem tomando no tecido citadino. O que é público vai passando, cada vez mais, por verdadeiros processos de privatização. Observando o funcionamento da cidade, percebe-se como a esfera do privado vem se alastrando de forma avassaladora, no tecido urbano, seja com a valorização do transporte individual,

⁹⁵ *Fábulas do agora* é uma intervenção do coletivo em dança Movasse. Sediado em Belo Horizonte, o coletivo é formado pelos artistas Andrea Anhaia, Carlos Arão, Ester França e Fábio Dornas. Esta intervenção foi produzida em 2008, através do Laboratório de Textualidades Cênicas, dentro da programação do Arte Expandida, promovido pela Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte.

⁹⁶ GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papyrus, 1990. p.31.

que se vê em carros carregando apenas um indivíduo, por exemplo, seja com a onipresença dos shoppings, que espelham uma cultura fetichizada e demarcada, como em um território de marcas – produtos, pessoas – famosas, às quais agregam valor. Nesse contexto, já não sabemos mais onde está o público, em meio a tantos privados. Mesmo a rua passa a ser vista como “residual”, como uma fissura da cidade, aquilo que não se pôde privatizar.

Esta cidade, Belo Horizonte, desde muito tem tido seus espaços públicos apropriados por interesses privados. Um caso exemplar é o do Mercado Central da cidade, fundado em 1929. Desde a sua inauguração, o Mercado, estabelecimento público que abastecia grande parte da população, organizado em espaço aberto, era caracterizado como lugar da diversidade, onde o encontro e a mistura entre pessoas se faziam presentes, em suas ruas labirínticas, marcadas por setores e zonas. Em 1964, porém, o Mercado foi anunciado à venda, alegando-se, por parte da Prefeitura Municipal, impossibilidade pública em administrá-lo. O espaço, marcado pelo caráter público, passou pelo processo de privatização, sendo comprado por uma cooperativa de comerciantes.

Exigiu-se que se fechasse o Mercado, em uma espécie de galpão. O local recebeu a pavimentação de ruas internas, cobertura metálica, reforma das barracas e edificação de outro pavimento, o estacionamento para automóveis. Transformou-se em espaço urbano fechado. Entretanto, o Mercado Central ainda é visto como um espaço cultural da cidade e é bastante frequentado pela população local e por turistas. Mesmo com o seu sistema de organização primitivo, se comparado aos dos shoppings que se edificaram ao seu redor, aquelas ruas labirínticas, com lojas amontoadas de artesanatos, animais, alimentos, temperos, são vistas como espaço de lazer e entretenimento.

Pelos corredores do Mercado Central, a Bruxa transita apressada. Olha para um lado, olha para o outro, tentando enxergar cada vitrine, como se estivesse à procura de algo bem específico. Estaciona em frente a uma loja abarrotada de bibelôs. Seus olhos brilham. Com passos descompassados, lança-se em meio às mercadorias, passando entre bailarinas rodopiando em caixinhas de música, porquinhos em formato de cofre, carrancas feitas de madeira e chapéus feitos de palha. “Quanto custa aquele ali?”, ela pergunta. Após a resposta, tira da bolsa uma nota de R\$20,00, com um sorriso largo. Cuidadosamente, deposita o novo adorno em seu carrinho de compras. Antes, porém, aperta o botão vermelho, localizado na base do produto, para vê-lo funcionar: um casal de passarinhos coloridos canta incansavelmente. Retira do carrinho uma garrafa de cachaça mineira, dá dois goles, solta uma gargalhada. Às vezes, cochila em pé, apoiada no carrinho ou mesmo em um caixa eletrônico.

Em seu carrinho de compras, exhibe variados tipos de produtos. Há temperos, doces, queijos, um pedaço de fumo goiano, incensos, adornos. Em tempos de cartões de crédito e facilidades nas prestações, comprar se torna uma atividade corriqueira. Ainda que insistindo em manter colado em seu rosto a mesma e velha imagem dos contos de fadas, a Bruxa, hoje, está adaptada ao cotidiano da grande cidade, sentindo-se mesmo confortável com as facilidades que esta vida lhe proporciona. Em um mundo globalizado, capitalizado, em constante mutação, faz-se necessário se adaptar às novas tendências.

Parece que a Bruxa se diverte, a cada virada de cabeça das pessoas para observá-la. De calça jeans e camiseta, a Bruxa é um homem narigudo com uma cara pálida, totalmente absorvido nas possibilidades de compras que o mercado oferece. Trata-se de um homem moderno, com carteira no bolso, RG, CPF, cartões de crédito,

talões de cheque, título eleitoral. O que faz esse homem ser a Bruxa é a sua estratégia de intervenção, por intermédio de uma proposição artística em espaço urbano.

Aquela cara identitária das bruxas dos contos de fadas, com o seu nariz pontudo e uma verruga na ponta, permanece como estratégia dramaturgicada da Bruxa do agora. Caminhando pelo Mercado, com o seu carrinho de compras, ela consome desenfreadamente, como qualquer outro cidadão. Entre uma compra e outra, solta a sua típica gargalhada.

Em outra parte do Mercado, uma misteriosa mulher, vestida de vermelho, agarra-se a um extintor de incêndio. Seria ela uma Princesa? Em uma esquina, as personagens se cruzam. A Bruxa, em uma de suas pausas, retira do seu carrinho um sapato vermelho e o coloca em cima de um telefone público. Ao se virar, a misteriosa mulher de vermelho troca o sapato por uma maçã, também vermelha. Seria esse o sapato da Cinderela? Estaria esta maçã envenenada? Ou essa mulher não seria, quem sabe, a Chapeuzinho Vermelho, adulta, à procura de algo novo no Mercado Central?

Algumas pessoas que transitam pelo Mercado se questionam, outras passam rapidamente, desviando o olhar. Se, por um lado, conseguem reconhecer a Bruxa ou até arriscarem alguns palpites sobre a mulher de vermelho, por outro, não conseguem captar o fio da meada, enquadrar os personagens nas histórias que habitam os seus imaginários. Buscam por sentidos, respostas, procuram pela razão, por uma representação. Afinal, nesta sociedade, torna-se urgente um enquadramento, segundo padrões de razão e desrazão, cuja função é fazer com que nada fuja ao controle.⁹⁷

⁹⁷ Cf. PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Iluminuras, 2009. p.49. O autor, ao dissertar sobre loucura e desrazão, não se prende a sistemas de representação ou a categorias especializadas. Sua intenção é abrir o pensamento a novos mundos, mostrando que há possibilidades de se colocar sob o signo da desrazão, sem, por isso, sucumbir à loucura. Chamando a atenção para o fato de que “uma desrazão não contraditória à razão é algo que nosso pensamento não está acostumado a conceber”, defende ser possível a criação de outra imagem do pensamento.

No andar de cima, alguém grita por socorro, em inglês. Os gritos ecoam por todo o Mercado Central, provocando arrepios. Parece mesmo um fantasma que está a gritar, uma alma penada, feminina, enclausurada há muito. Tem-se a sensação de que, para ela, não há mais saídas, portas, escadas. Ainda que possa transitar por todos os lugares, parece que o mundo a aprisionou para sempre. Em uma época de castelos, reis, rainhas, príncipes, princesas, o encarceramento se dava unicamente nos espaços fechados, em muitos casos, na torre localizada no topo do castelo. Hoje, cercas elétricas, portões eletrônicos, condomínios fechados e até monitoramento em espaço aberto, enfim, uma infinidade de recursos aponta as novas formas de carceragem. Os dispositivos de vigília e controle presentes nesse cotidiano assumem diferentes configurações. O tempo passou, mas a história da Princesa ainda está congelada em um ponto. Ela permanece presa, enclausurada, contida, observada, agora, pelos sistemas de vigilância contemporâneos, virtuais, contínuos. O novo cativo é a céu aberto: _ “Help-me!”.

Ao avistar a Bruxa, a Princesa enclausurada (seria ela a Rapunzel?), subitamente, desce de elevador. Os olhos se encontram. A Princesa percebe que aquele medo da Bruxa malvada se alastrou para todos os outros, para todos os sujeitos ali presentes. Nesta fábula contemporânea, de fato, desconfia-se de qualquer um, pois qualquer um pode ser o vilão (ou a vilã) da história. Sabemos que, na sociedade em que habitamos, o medo é um componente fundamental da produção de subjetividade.

Com um rabo enorme, que se arrasta por alguns metros no chão do Mercado, a Princesa, amedrontada, procura por algum príncipe. Percorre as vias do Mercado, apressada, abordando as pessoas, perguntando se alguém viu algum príncipe deambulando por lá. O medo da solidão também a assola. Procura, olha para um lado, para o outro. Aperta os dedos. Quer uma solução imediata. Para ela, um príncipe

poderia aplacar toda a sua angústia. Por isso, encara cada homem que encontra pelo caminho, e, ao aproximar-se dele, joga-se aos seus pés, como se estivesse implorando alguma chance. A Princesa está pronta, de “mala e cuia”, à espera de um príncipe encantado para resolver todos os seus problemas.

Entretanto, de repente, como se tivesse esquecido sua incessante busca, ou cansado de procurar, a Princesa se precipita a dançar. Solta o seu corpo no espaço, como se quisesse esburacá-lo, como se quisesse ser engolida, abocanhada pelo próprio mundo que a apavora. Cria uma dança desatinada, que não se prende a formas pré-estabelecidas. No Mercado, as formas já estão disponibilizadas, a granel. Nesta dança, entretanto, por contraste, o que a Princesa constrói são buracos, rupturas, formações caóticas, marcas que dilaceram os canais da razão, superpondo linhas. Através da improvisação de dança, provocam-se torções e distensões. A dança produzida é desarrazoada.⁹⁸

Em outra área do Mercado Central, a mulher de vermelho também se precipita a dançar, em frente à vitrine de carnes. Salta de um lado a outro, contrai o corpo para logo depois expandi-lo, como se quisesse rasgar-se ao meio. Seu parceiro nesta ação de dança é uma peça de fígado de boi, que desliza pelo seu corpo, passando pelos ombros, braços, pulsos, ventre, por toda a sua anatomia, em uma espécie de contato-improvisação. Enquanto dança, cantarola bem baixinho: “eu vou, eu vou, pra casa agora eu vou”. Agacha-se, ficando bem pequena, para, logo depois, esticar todo o corpo, torcendo-o para um lado, desarticulando suas articulações, procurando novos encaixes, nessa composição com o fígado de boi. A mulher de vermelho e o fígado de boi se

⁹⁸ Cf. PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Iluminuras, 2009. Acompanhando o pensamento de Pelbart, pode-se afirmar que a desrazão “consistiria numa modalidade de experiência da alteridade historicamente constituída, cujo traço maior residiria precisamente em contestar a história”. Pelo viés da dança e da improvisação, a Princesa rompe com qualquer padrão de sentido ou representação, típico das fábulas e contos de fadas, criando outra estratégia de atuação.

desfiguram, tornando-se um só corpo, em transformação contínua.⁹⁹ Mais do que a representação do vermelho, aquela mulher sugere toda a força do vermelho, ou seja, ela faz visível tal força.

Nesta operação, em que tudo se movimenta, ao mesmo tempo, atrás da vitrine das carnes, o Príncipe está a chorar. Parece lamentar algo, talvez o seu status de coadjuvante dos contos de fadas, onde ele se encontra sempre nas bordas, aparecendo apenas para se casar com a princesa, ou salvá-la, com um beijo. Ou seria uma crise de identidade, tendo em vista que, além de ser coadjuvante, em algumas fábulas, ele permanece na figura de um sapo até o momento do beijo? Seria saudade de um mundo que já se foi ou, quiçá, de um mundo nunca existiu? Ou, ainda, será que ele sofre daqueles famosos sintomas contemporâneos de ansiedade, depressão, angústia, pânico?

Embora esses personagens tenham características muito bem estabelecidas, o que acontece é que a experimentação escapa a um poder representativo. Não se trata de descobrir o porquê do pranto, ou o que faz o Príncipe chorar. Não se trata de interpretar um personagem. A questão, aqui, está na sensação que aquela ação provoca nos corpos, no entorno. Trata-se de evocar a desrazão, substituindo a interpretação pela experimentação. O convite é para o contágio, pela abertura inusitada de um novo possível. É desta forma que se cria uma zona de intensidade, onde o acontecimento é o improvável.

Percorrendo o Mercado Central, o que se percebe, quando se avista e se sente aquelas figuras, é um emaranhado de forças, no seio do qual o cotidiano se torna matéria-prima para a abertura de novos mundos, em um percurso que se faz através da

⁹⁹ PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Iluminuras, 2009. p.93. Segundo o autor, desfigurar-se significa “deixar de ser figurativo, de figurar, de representar um objeto, de narrar uma história, de ilustrar uma situação, para liberar uma Figura que seja um fato, a captação de uma força”. Neste sentido, não se trata de criar uma dramaturgia da representação, que seja o fundamento de uma forma expressiva ou dê um sentido para a intervenção. Trata-se de tensionar forças, no convite a experimentações.

dança. Bruxa, Princesa, Príncipe, Princesa se mesclam às mercadorias variadas, deambulando pelas ruas, setores, zonas do Mercado, a serviço da força que a arte urbana pode provocar nos corpos.

Quando todos se encontram, a Princesa de rabo comprido se precipita a cantar, em inglês, enquanto a mulher de vermelho passa esmalte vermelho em um pé de porco, ou melhor, de porca, a Bruxa toma mais dois goles de cachaça e o Príncipe se alaga em seu próprio pranto, às vezes rosnando feito lobo ou coaxando feito sapo. Para falar com Peter Pál Pelbart o que se faz visível, neste encontro, “é o mapa da mistura de forças, que desenha o percurso possível da matéria movimento; não um percurso, muito menos dois, mas a guerra dos possíveis”.¹⁰⁰

A Bruxa tira de sua bolsa o seu celular ultramoderno. Pede para um rapaz tirar uma foto daquele momento. À primeira vista, parece que aquela seria uma foto padrão, com foco bem centrado. Porém, antes mesmo que o rapaz apertasse o botão, todos os personagens roncaram: já estavam em sono profundo. Com a mesma velocidade de um clique da máquina, eles acordam, sorriem, desaparecem. O que fica é uma sensação desarrazoada, fruto de uma intervenção artística, baseada em experimentações de dança, que ousou arriscar novas possibilidades estéticas no espaço urbano, neste caso, no Mercado Central da cidade.

¹⁰⁰ PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Iluminuras, 2009. p. 95.



FIGURA 15 – Fábulas do agora – Movasse – coletivo de criação em dança
Fonte: TAVARES, Mônica



FIGURA 16 – Fábulas do agora – Movasse – coletivo de criação em dança
Fonte: CAMPREGHER, Glênio.

Língua de fuga

“Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir”.

Gilles Deleuze e Félix Guattari¹⁰¹

No percurso desta pesquisa, as palavras se fizeram presentes para estruturar o meu pensamento. Os obstáculos sinalizaram as dificuldades em transpor para a linguagem de palavras a linguagem de sensações. A palavra escrita foi se sustentando a partir de estudos, leituras, referenciais bibliográficos. O corpo foi sendo tomado por experimentações urbanas, em uma dramaturgia de dança. A fim de construir o Corpopaisagem da dissertação, busquei por inspirações de linguagem, nas palavras de Deleuze, Guattari, Calvino, Saramago. No caminho, deparei-me com outras poéticas urbanas.

Pausa: como saber se a língua soube dizer das experimentações sem voz? Através dos *Mil Platôs* a língua foi se mostrando maior e menor, esticando-se, comprimindo-se, tensionando-se, ramificando-se, sendo atravessada por múltiplas linhas. A palavra foi articulando um discurso cambiante, que se arriscava em experimentações de linguagem, criando conceitos, imagens, abrindo espaços para novas conexões de pensamento. Para Deleuze e Guattari, a linguagem é um mapa. Aqui, a palavra funciona como dispositivo de criação.¹⁰²

Os dois pensadores, ao anunciar os seus platôs, colocam o livro como dispositivo. O que lhes interessa é fazer com que este funcione como máquina de guerra, intensificando a vida, através das linhas que evoca. Neste sentido, a existência

¹⁰¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1995. v.1. p.13.

¹⁰² Cf. *Ibidem* p.14.

do livro se dá no seu exterior, nas suas ressonâncias com a vida. Segundo os autores, o livro é composto por diferentes linhas, que o colocam em funcionamento, linhas de organização e desenvolvimento, linhas de composição e ruptura. Através dessas linhas, vai-se estruturando uma língua. Ao livro, não cabe a compreensão ou a busca de significados, mas, sim, a “conexão com (...) intensidades”.¹⁰³ A palavra escrita, neste âmbito, traça uma cartografia da existência.

Seja na filosofia, seja na literatura, na poesia, na psicologia, na arte, o discurso se coloca em movimento através da língua que evoca. A linguagem de palavras e a linguagem de sensações podem estar envolvidas em uma mesma trama, que vai se tecendo pela língua, em um processo contínuo. São vários escritores que se arriscaram (e arriscam) na aventura de criar novos mundos, através da palavra, produzindo a sua língua especial, a escapar de representações previsíveis. Pela palavra, faz-se possível a invenção de línguas de fuga, que abrem espaços para outras composições, outros caminhos da linguagem. A língua de fuga põe em fuga a língua dominante, maior, cotidiana, arrastando consigo as previsibilidades da linguagem.

Em diversas paragens, viajo por outras leituras, as quais, aos poucos, revelaram-se presentes na pesquisa. Enquanto as experimentações urbanas iam me mostrando uma dramaturgia, tecida pela improvisação em dança, procurava encontrar, nos livros, outras dramaturgias, que tivessem como questão as relações entre corpo e linguagem. Entre uma leitura e outra, deparei-me com Antonin Artaud, poeta, dramaturgo, ator, louco, que dedicou sua vida e obra ao estudo da linguagem, criando um Teatro da Crueldade.¹⁰⁴ Aqui, a Crueldade se apresenta como potência de vida, a arte da própria vida.

¹⁰³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995. v.1, p.12

¹⁰⁴ Cf ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Artaud, com efeito, aproxima a linguagem da vida, tendo esta, para ele, forte elo com a criação. Em sua pesquisa dramaturgica, propõe uma total junção entre palavra e corpo, buscando a reinvenção de uma gramática da existência. A palavra, neste contexto, é concebida como grito, um grito do corpo. Nos termos do pensador Jacques Derrida, que escreveu sobre a vida e a obra de Artaud, o artista teria proposto a “elaborar uma rigorosa escritura do grito, e um sistema codificado das onomatopéias, das expressões e dos gestos, uma verdadeira pasigrafia teatral conduzindo para além das línguas empíricas, uma gramática universal da crueldade”.¹⁰⁵ Pelo Teatro da Crueldade, outra linguagem se faz viva, uma espécie de linguagem física, “a meio caminho entre o gesto e o pensamento”.¹⁰⁶ Nesta dramaturgia, o texto seria concebido como materialidade sonora, energia física e espacialidade vocal.

Através da dramaturgia da Crueldade, Artaud produziu a sua língua de fuga, fugindo das funções lógicas e binárias da linguagem. O Teatro da Crueldade seria uma possibilidade de criação de um corpo tomado pelo grito, pelo ritmo, pela voz, pela explosão de um “verbo vibrátil, espasmódico e metódico que coloca o teatro dentro do corpo e que faz do corpo humano o lugar privilegiado do ato teatral”.¹⁰⁷ Pensando na dramaturgia da Crueldade, lembro da dramaturgia do Corpopaisagem.

Ao longo de meses, no decorrer deste trabalho, textos foram se estruturando, a partir de conexões com leituras que se fizeram presentes e com dramaturgias que me impulsionaram a criar. Nas experimentações urbanas, o corpo foi movimentando o pensamento, em improvisações de dança. Entre a palavra e o movimento, como um cartógrafo, registrei a minha língua de fuga. Texto a texto fui organizando o

¹⁰⁵ DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p.143.

¹⁰⁶ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 101.

¹⁰⁷ LAGE, André. O teatro segundo Artaud ou a reinvenção do corpo. *FIT revista*. Belo Horizonte, n. 3. p.68, 2008.

Corpopaisagem da dissertação. Finalizada a pesquisa, percebi, entretanto, que esta continuava a se mostrar a mim como um processo.

Por mais que tentasse revisar página a página, não havia como fechar um processo que se mostrava contínuo, aberto, inacabado. A dramaturgia do Corpopaisagem, de fato, é a improvisação em ato, sem começo nem fim, como um platô. Condizente com esta realidade, a dissertação não poderia deixar de se mostrar como produto de um processo sem fim, uma espécie de resultado parcial de uma pesquisa acadêmica. Entre curvas e contornos, os mapas sinalizam uma etapa percorrida. No mesmo movimento, contudo, outros mapas vão se abrindo, a me indicar novas possibilidades. Mais uma pausa; novamente recorro à poética de Calvino.

Ouvindo a narrativa construída por Marco Polo, para dizer das cidades do seu império que o viajante visitara em missões diplomáticas, Kublai Khan, o imperador, coloca em questão a veracidade dos fatos narrados, interrogando o seu interlocutor sobre a legitimidade do relato. Os outros viajantes, embaixadores, mensageiros, arrecadadores de Khan, traziam informações precisas, concernentes às descobertas de novas minas, às riquezas dos lugares visitados, à inflação dos preços das mercadorias. Polo, por contraste, descrevia a sensação de habitar uma cidade, a brisa noturna na porta das casas, os sonhos, os sorrisos dos habitantes de determinado lugar.

O imperador acreditava que estes dados não lhe acrescentavam nada, mas continuava a ouvir o viajante, que parecia receber mesmo mais atenção do que todos os outros empregados. Se Khan o questionava, era tentando tirar de Polo algum novo segredo, algo revelador de sua vida e de sua cidade natal. Nas conversas entre os dois, com momentos de muita fala, outros de grande silêncio, novos mundos iam sendo criados, modificando a existência de ambos. Em um desses encontros, após uma grande pausa, o imperador pergunta a Polo: “__Quando conhecer todos os emblemas,

consegurei possuir o meu império, finalmente?¹⁰⁸. Ao que o outro responde: “__Não creio: nesse dia, Vossa Alteza será um emblema dentre todos os emblemas”.¹⁰⁹

Prossigo. Da janela lateral, um horizonte continua a me convidar, a me convocar a outras experimentações do Corpopaisagem, que possam, quem sabe, lançar-me para além de todos os emblemas. Suspiro.

¹⁰⁸ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.26.

¹⁰⁹ *Ibidem*. P.26.

Referências bibliográficas

Livros

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAREMBLITT, Gregório. *Compêndios de Análise Institucional e outras correntes-teoria e prática*. Belo Horizonte: Instituto Félix Guattari, 2002.
- BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva – história antiga e história média*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995. 2v.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995. v.1.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995. v.2.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1996. v.3.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997. v.5
- _____. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- _____. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d' água, 1997.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papyrus, 1990.

GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

LINS, Daniel. *Juízo e Verdade em Deleuze*. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. (org.) *Nietzsche/Deleuze: arte e resistência*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007. [Simpósio Internacional de Filosofia, Fortaleza 2004].

MANSANO, Sonia Regina Vargas. *Sorria, você está sendo controlado: resistência e poder na sociedade de controle*. São Paulo: Summus, 2009.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte*. São Paulo: Summus, 1993.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Saber de pedra: o livro das estátuas*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TEIXEIRA, Carlos M. *Em obras: história do vazio em Belo Horizonte*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

Dissertações e Teses

CAMPBELL, Brígida. *Canteiro de obras: deriva sobre uma cidade-pesquisa habitada por práticas artísticas no espaço público*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Faculdade de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

FARINA, Cynthia. *Arte, cuerpo y subjetividad: estética de la formación y pedagogia de las afecciones*. 2005. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de Barcelona, Barcelona, 2005.

GARROCHO, Luiz Carlos. *Cartografias de uma improvisação física e experimental*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

SILVA, Jardel Sander da. *Camelos também dançam – movimento corporal e processos de subjetivação contemporâneos: um olhar através da dança*. 2006. Tese (Doutorado em Psicologia) – Núcleo de Subjetividade, Pontifícia Universidade Católica, PUC São Paulo, 2006.

SOUZA, Maurício Leonard. *Veredas: o corpo habitante de paisagem artística*. 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

CD

NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô. *Clube da esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1994. 1 CD (original de 1972).

Catálogo

NEOVANGUARDAS. Belo Horizonte: [s.n.]. 2008. Catálogo de exposição, 22 de dezembro de 2007 – 16 de março de 2008, Museu de Arte da Pampulha.

Filme

MEDOS privados em lugares públicos. Direção: Alan Resnais. São Paulo: Imagem Filmes, 2009. 1 DVD (120 min.), widescreen, color., legendado.

Documento em formato eletrônico

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. Decreto número 13.798 de 09 de dezembro de 2009. Proíbe a realização de eventos de qualquer natureza na Praça da Estação, nesta Capital. *Diário Oficial do Município – DOM*. Ano XV. Edição número 3.481. Poder Executivo, Belo Horizonte, MG, 10 dez.2009. Disponível em: <http://portal6.pbh.gov.br/dom/inciaEdicao.domethod=DetalheArtigo&pk=1017732>. Acesso em 09/01/2010.

Sites

CMI Brasil – Centro de mídia independente. Disponível em: www.midiaindependente.org.br Acesso em: 06/01/2010.

Praça livre BH: postagens de “qualquer natureza” sobre a Praça da Estação. Disponível em: <http://pracalivrebh.wordpress.com> Acesso em 10/01/2010.

Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Disponível em: <http://portalpbh.pbh.gov.br> Acesso em 16/01/2009.

Belo Horizonte nos cartões postais – visão panorâmica. Disponível em <http://www.panoramio.com/photo> Acesso em 16/01/2009.

Conjunto vazio. Disponível em: <http://comjuntovazio.wordpress.com> Acesso em: 12/02/2010.

Dois na SOPA. Disponível em: <http://doisnasopa.blogspot.com> Acesso em 23/02/2010.

Grupo Creuza. Disponível em: <http://grupocreuza.blogspot.com> Acesso em 13/08/2010.

Intervenções: coletivo para arte, cultura e manifestos. Disponível em: <http://intervencoes.com.br> Acesso em: 13/08/2010.

Mercado Central BH. Disponível em: <http://www.mercadocentral.com.br> Acesso em 02/09/2010.

Vermelho. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br> Acesso em 02/03/2009.

Corporepaisagem. Disponível em: <http://marcelle-louzada.blogspot.com> Acesso em 08/03/2009.

Em obras – dança em paisagens urbanas. Disponível em: <http://emobras-coletivo.blogspot.com> Acesso em 12/10/2009.

Improvisions. Disponível em: <http://improvisions.blogspot.com> Acesso em: 08/08/2008

Vagabundagem Dance Uncia. Disponível em: <http://www.paularetto.com> Acesso em: 12/11/2008.