



Iverson Spezani de Almeida

**A cidade além do mapa: Pós-utopia e a busca
por múltiplas escritas**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Comunicação Social do Departamento
de Comunicação da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Renato Cordeiro Gomes

Rio de Janeiro
Abril de 2019

Iverson Spezani de Almeida

**A cidade além do mapa: Pós-utopia e a busca
por múltiplas escritas**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação Social do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Renato Cordeiro Gomes

Orientador

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof^a. Tatiana Oliveira Siciliano

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof.^a Aline da Silva Novaes

Departamento de Comunicação Social – IBMEC

Prof^o. Eduardo Miranda Silva

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 17 de abril de 2019

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Iverson Spezani de Almeida

Especializou-se em Comunicação e Imagem pela PUC-Rio em 2017. Graduiu-se em Comunicação Social (Publicidade e Propaganda) pela Unesa (Universidade Estácio de Sá) em 2007. Atua na área de projetos de comunicação e captação de novos negócios nos diversos segmentos culturais, tais como espetáculos teatrais, shows, moda, exposições de arte e publicações editoriais.

Ficha Catalográfica

Almeida, Iverson Spezani de.

A cidade além do mapa: Pós-utopia e a busca por múltiplas escritas / Iverson Spezani de Almeida; orientadora: Tatiana Oliveira Siciliano. – Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Comunicação Social, 2019.

v., 93 f.: il. ; 30 cm

1. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social.

Inclui referências bibliográficas.

1. Comunicação Social – Dissertações. 2. Cidades. 3. Memória. 4. Utopia. 5. Mapas. 6. Rosângela Rennó. I. Almeida, Iverson S. de (Iverson Spezani de). II Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título

CDD: 302.23

Agradecimentos

Ao Renato, meu orientador, pelo estímulo e referência na minha busca por conhecimento.

Aos meus pais, pelo amor, incentivo e apoio incondicional em todas as jornadas da minha vida.

A todos os professores e funcionários do Departamento de Comunicação Social pelos ensinamentos e pela ajuda.

Ao Gabriel, por estar sempre ao meu lado e acompanhar toda a minha trajetória nos últimos anos.

A todos os amigos que de uma forma ou de outra me estimularam e torceram pela realização de mais um sonho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Resumo

Almeida, Ivison Spezani de; Siciliano, Tatiana Oliveira. **A cidade além do mapa: Pós-utopia e a busca por múltiplas escritas**. Rio de Janeiro, 2019. 93p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho pretende discutir o conceito de cartografia considerando-a não como a criação de imagens concretas da cidade, mas como um símbolo, um texto-imagem-representação de fragmentos da cidade, uma possível leitura dentre tantas outras que compõem o discurso-cidade, ou seja, uma tentativa de ler o ilegível. Para isso, analisarei a exposição da artista plástica Rosângela Rennó, *Rio Utópico*, que ao olhar o mapa do Rio de Janeiro e ler os nomes das localidades, percebeu que seus sentidos expressavam algum ideal imaginário, tais como Pedacinho do Céu, Vila Esperança, Final Feliz, Jardim Paraíso, e pensou em criar um grande Rio utópico a partir da fotografia destes lugares. Identificando no meio urbano resistências à imposição de nomenclaturas oficiais e estereotipadas, a exposição entra na luta simbólica por meio da linguagem artística, buscando construir um novo repertório de palavras que estabeleçam novas metáforas para o discurso sobre as cidades. O nomear é um ato de construir mundo, de dar contorno e cor ao mundo, uma tentativa através da linguagem, portadora de uma possível esperança, dar sentido a uma leitura outra de mundo.

Palavras-chave

Cidades; memória; utopia; mapas; Rosângela Rennó.

Abstract

Almeida, Ivison Spezani de; Siciliano, Tatiana Oliveira. (Advisor) **The city beyond the map: post-utopia and the search for multiple writings.** Rio de Janeiro, 2018. 93p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work intends to discuss the concept of cartography considering it not as the creation of concrete images of the city, but as a symbol, a text image representation of fragments of the city, a possible reading among many others that make up the discourse-city, that is, an attempt to read the illegible. In this regard, I will analyze the exhibition *Rio Utópico* by the plastic artist Rosângela Rennó, who, realizing that the names of the localities in the map of Rio such as *Pedacinho do Céu*, *Vila Esperança*, *Final Feliz* and *Jardim Paraíso*, express some imaginary ideal, thought of creating a great utopian Rio de Janeiro with the photography of these places. Identifying in the urban environment resistance to the imposition of official and stereotyped nomenclatures, the exhibition enters the symbolic struggle through artistic language, seeking to construct a new repertoire of words that establish new metaphors for the discourse on the cities. The act of naming is one of constructing the world, of giving color and contour to the world. Through language which bears a possible hope, it is an attempt of giving meaning to a different reading of the world.

Keywords

Cities; Memory; Utopia; Maps; Rosângela Rennó..

Sumário

1. Introdução	10
2. A Cidade e a Cartografia	16
2.1. O texto-cidade e a cidade-texto	16
2.2. Em busca de um novo cosmopolitismo	28
3. Arte e Utopia	33
3.1. Utopia e a representação imaginária do não-lugar.....	33
3.2. Um outro lugar para a utopia.....	39
4. O Atlas de Rennó	71
5. Conclusão	81
6. Referências bibliográficas	87

Lista de figuras

Figura 1 - Visão panorâmica da exposição. Foto de Leonardo Wen Magalhães.....	21
Figura 2 - Vila União de Curicica, Produtora AMaréVê. Imagem retirada do catálogo da exposição.....	42
Figura 3 - Takuma Nakahira's photographs from "Circulation: Date, Place, Events," at Yossi Milo Takuma Nakahira, Yossi Milo Gallery, New York.....	50
Figura 4 - Foto da entrada da exposição por Leonardo Wen / Instituto Moreira Salles	51
Figura 5 - Exemplo da página que apresenta cada comunidade no catálogo impresso	52
Figura 6 - Danilo Verpa / Folhapress. Imagem retirada do catálogo da exposição.	53
Figura 7 - Sra. Teresa Reis. Foto: Guilherme Roberto. Imagem retirada do catálogo da exposição.....	60
Figura 8 - Conjunto habitacional Jardim Paraíso, Campo Grande. Foto: Lucas Ururah. Imagem retirada do catálogo da exposição.	62
Figura 9 - Vila Aliança, Bangu. Foto: Leonardo Lopes dos Santos. Imagem retirada do catálogo da exposição.....	63
Figura 11 - Rua Ary Leão, Produtora AMaréVê. Imagem retirada do catálogo da exposição.....	69
Figura 12 - Aby Warburg, Bilderatlas Mnemosyne, 1927-1929. Prancha 37. Londres: Arquivo do Instituto Warburg: Foto: Instituto Warburg.....	72
Figura 13 - Visão do Projeto Instalativo da exposição #RioUtópico, iniciativa colaborativa idealizada por Rosangela Rennó.....	74
Figura 14 - Montagem das imagens na parede. Foto de Leonardo Wen Magalhães.....	75

Chácara do Céu, Chave de Ouro, Cidade de Deus, Conjunto Novo Mundo, Final Feliz, Ilha Pura, Jardim do Amanhã, Jardim da Vitória, Jardim Frutuoso, Jardim Maravilha, Jardim Novo Mundo, Jardim Paraíso, Jardim Progresso, Jardim Shangrilá, Luz Divina, Morada dos Sonhos, Morro da Boa Esperança, Morro da Fé, Morro da Liberdade, Morro do Amor, Morro dos Prazeres, Mundo Novo, Nova Conquista, Novo Horizonte, Novo Jardim Maravilha, Novo Lar, Parque Alegria, Parque Esperança, Parque União, Parque Vitória, Pedacinho do Céu Praça Miami, Recanto Feliz, Renascer, Shangrilá, Sossego – Alegria, Suíça Carioca, Vale do Paraíso, Vale Encantado, Vida Nova, Vila Amizade, Vila Arco-Íris, Vila da Paz, Vila do Céu, Vila Esperança, Vila Paraíso, Vila Progresso Vila União, Vila Universal, Vitória da Conquista.

1. Introdução

*Ceguei ao nome da cidade
Não à cidade mesma, espessa
Rio que não é Rio: imagens
Essa cidade me atravessa
Ôôôô êh boi êh bus
Será que tudo me interessa?
Cada coisa é demais e tantas
Quais eram minhas esperanças?
O que é ameaça e o que é promessa?
Ruas voando sobre ruas
Letras demais, tudo mentindo
O Redentor, que horror! Que lindo!
Meninos maus, mulheres nuas
Ôôôôôô êh boi! êh bus!
A gente chega sem chegar
Não há meada, é só o fio
Será que pra meu próprio rio
Este rio é mais mar que o mar?
êh boi êh bus
Sertão é mar*

Caetano Veloso

Esta canção de Caetano Veloso interpretada por Adriana Calcanhoto no disco *Senhas* (1995) serve muito bem como epígrafe deste trabalho. Indo além, considero-a uma espécie de epígrafe visual da cidade, um jeito de percorrer o caminho entre a superfície textual e sua figuratividade mais profunda, revelando o caráter polifônico e paradoxal do espaço urbano. Neste sentido, o Rio de Janeiro apresenta-se como uma cidade não definida, “fragmentos de cartas, poemas” para trazer mais uma canção, desta vez de Chico Buarque¹, uma movência e entrelaçamento de imagens.

O imaginário dos últimos séculos sobre a vida urbana revela, segundo Carl Emil Schorske (2000), imagens da “cidade como virtude”, “a cidade como vício” e “a cidade para além do bem e do mal”. Neste sentido, a “cidade como virtude”, visão formulada sobretudo pelos iluministas Voltaire, Adam Smith e Fichte,

¹ BUARQUE, Chico. “Futuros Amantes”. In: *Chico e as Cidades* (1999).

aparece como o lócus do progresso, a cidade como aquele espaço de desenvolvimento, prosperidade e riqueza, um pensamento otimista sobre a influência da cidade sobre a civilização.

Entretanto, com a industrialização do começo do século XIX, esta cidade como símbolo de esperança ressurgiu por uma concepção oposta, a cidade como vício. Lidas principalmente por Marx e Engels, o espaço urbano revela a expressão máxima da miséria, desumanização e alienação, tornando-se símbolo estigmatizado desses males sociais.

Por fim, no contexto da metade do século XIX nasce uma “nova cultura subjetivista”, revelando uma atitude intelectual que colocava a cidade para além do bem e do mal. Uma nova ideia passou a ser defendida por Baudelaire, juntamente com os Impressionistas, que se lançaram contra o pensamento social e a arte burguesa, questionando a partir de experiências comuns e pessoais a razão, o modelo racional de natureza e o próprio sentido de história.

Neste sentido, a cidade “não aceita a memória e nem a esperança, da mesma forma como rejeita o passado e o futuro, confundindo os sentidos, promovendo uma ilegibilidade povoada de ‘neblinas e sombras’” (Cunha e Rocha, 1998, p. 19), revelando seu caráter paradoxal, não linear e de complexa narratividade.

Schorske chama a atenção que nesta história da ideia da cidade, nenhuma fase nova destruiu a sua predecessora, “o novo frutifica a partir do velho com mais frequência do que destrói”:

Cada uma delas sobreviveu dentro das fases que a sucederam, mas com sua vitalidade enfraquecida, seu brilho empanado. As diferenças no desenvolvimento nacional, tanto social como intelectual, embaçam a claridade dos temas. Além disso, à medida que as décadas passam, linhas de pensamento que eram vistas como antitéticas se fundem para formar novos pontos de partida para o pensamento sobre a cidade. (Schorske, 2000, p. 54).

Neste sentido, através desta breve análise, entende-se que os símbolos, imagens e representações da cidade variam no tempo e no espaço, respondendo às necessidades e inquietações humanas, como podemos destacar nas palavras de Italo Calvino (1990, p.44): “de uma cidade não aproveitamos as suas sete ou setenta maravilhas, mas as respostas que dá às nossas perguntas”.

Neste viés de análise a cidade apresenta-se como um livro aberto e seu espaço uma espécie de linguagem ou de escrita, portanto, um livro de registros, apreendido como um conjunto de fragmentos, pedaços, rasuras, rasgos e colagens de textos que dialogam entre si, ora agrupando-se ora repelindo-se mutuamente ou ainda remetendo a outros, que por sua vez conduzem a um terceiro. Deste modo, a cidade, enquanto texto, conforme destaca Roland Barthes, é feita de “escritas múltiplas saídas de várias culturas e que entram uma com as outras em diálogo, em paródia, em contestação”, multiplicidade esta que encontra seu ponto de convergência na leitura ou tentativa de ler por parte do leitor “espaço onde todas as palavras do texto são inscritas” (Barthes, 2004, p.64). Este raciocínio também se completa com o pensamento de Renato Cordeiro Gomes (2008, p.53), ressaltando que apreender a cidade é “detectar o fio condutor de seu discurso, o seu código interno”, reforçando a cidade como um quebra-cabeça ilegível e afirmando seu caráter fragmentado e retrato mutante.

Assim, nas próximas páginas veremos tentativas de possíveis leituras da cidade contemporânea que vão contra as representações que consideram a cidade como demarcada por cercas, definindo o lugar de cada coisa e de cada morador. Este contra-argumento terá como objeto central de análise a exposição *#RioUtópico [em construção]* da artista plástica Rosângela Rennó, exibida na sede do Instituto Moreira Salles (IMS) do Rio de Janeiro entre dezembro de 2017 e abril de 2018. Este foi um projeto que se despiu da pretensão de abarcar a cidade em toda a sua complexidade, mas que revelou seus lampejos e rastros.

Assim, para esta análise lança-se mão de uma série de conceitos, destacando o de cartografia, que, preliminarmente, pode ser tomado como técnica de representação de realidades espaciais. Esta necessidade de organizar e representar de forma simbólica os lugares e as paisagens foi a forma encontrada pelo ser humano para tentar apreender melhor o mundo em que existe. Deste modo, o homem ao longo do tempo registra por meio de desenhos e elementos gráficos os espaços em que vive, os rios, as matas e as maneiras como organizam-se e é este conjunto de recursos utilizados para representar dimensões que chamamos de mapas.

Sendo assim, o primeiro capítulo deste trabalho será dedicado às concepções de mapa tendo em vista que a própria exposição em análise começa com um grande mapa desenhado no chão. Um mapa que se pisa, uma simbologia, como se estivéssemos com os pés no chão e o olhar para cima, nas paredes, onde encontram-se as imagens desta cidade. Entretanto, é necessário perceber que este mapa não tem como objetivo “reproduzir as realidades, nos termos borgianos, ou seja, coincidir “ponto por ponto”. Ao contrário, ele nos mostra, em vez de uma imagem concreta da cidade, apenas um símbolo, um texto-imagem-representação de fragmentos da cidade. Uma possível leitura dentre tantas outras que compõem o discurso-cidade, ou seja, uma tentativa de ler o ilegível, podendo também ser percebido como um produto social e por isso, se apresentar como forma de conhecimento e poder nos termos de Michael Foucault (2012).

Já no capítulo 2 será desenvolvida uma análise propriamente dita em torno da exposição *Rio Utópico* de Rennó. Para esta empreitada foram realizadas visitas em diferentes dias e horários ao espaço expositivo seguidas de conversas informais com o público. Houve um acompanhamento em eventos mediados cujos participantes eram convidados a explorar juntos as localidades presentes na exposição por meio de jogos. Também durante o período de exibição algumas conversas abertas ao público foram realizadas com Rosângela Rennó e cinco jovens selecionados para o projeto.

Através destas observações e complementadas por vídeos e conteúdos divulgados pelo Instituto Moreira Salles e do próprio catálogo da exposição foi possível criar um diálogo com autores que conversassem diretamente com o projeto de Rennó e consequentemente gerar um repertório que embasasse teoricamente esta pesquisa. Também com o objetivo de auxiliar o leitor na costura das ideias aqui abordadas utilizou-se fotografias da própria exposição ilustrando imagetivamente os conceitos discutidos.

Os trabalhos de Rennó como fotógrafa na arte contemporânea raramente são realizados com fotografias autorais, têm este caráter de apropriação de imagens já existentes, álbuns e arquivos fotográficos de família, de jornais, revistas, arquivos

oficiais e fotografias de autores desconhecidos ganham novos sentidos². Neste também não foi diferente, Rennó ao olhar o mapa do Rio de Janeiro e ler os nomes das localidades cujos sentidos expressavam algum ideal não plenamente alcançável, tais como Pedacinho do Céu, Vila Esperança, Final Feliz e Jardim Paraíso, pensou em criar uma grande cidade utópica a partir destes mesmos nomes utópicos. Tal pretexto foi então utilizado para pensar a construção de um “grande mapa fotográfico, um mapa humano, através da fotografia das pessoas”, enviadas pelos próprios moradores das localidades selecionadas.

Portanto, Rennó constrói um “atlas” que busca a representação dos espaços invisibilizados da cidade, propondo através da montagem de diferentes fotografias direcionar-se no sentido de uma utopia pós-moderna, uma tentativa de saber reconhecer “quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço” nas palavras de Italo Calvino.

Ao identificar no meio urbano nomenclaturas que resistem à contaminação do real, a exposição entra na luta simbólica por meio da linguagem artística, buscando construir um novo repertório de palavras que estabeleçam novas metáforas para o discurso sobre as cidades. Esta ação de nomear é um ato de construir mundo, de dar contorno e cor ao mundo, uma tentativa de através da linguagem, portadora de uma possível esperança, nomear e dar certo sentido a uma leitura outra de mundo. Assim, nesta tentativa busca-se através do caminhar, ou da simulação deste, modificar lugares e significados, superando o problema fundamental da nomenclatura, que aos moldes historicistas, reproduzem e calcam

² Rosângela Rennó Gomes (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1962). Artista intermídia, fotógrafa. Formou-se em arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, em 1986, e em artes plásticas pela Escola Guignard, em 1987. No final da década de 1980, criou suas primeiras obras, que têm como base fotografias de álbuns de família. Entre 1991 e 1993, integrou o Visorama, grupo de estudos de arte contemporânea. Em suas fotografias, objetos, vídeos e instalações, a artista aborda discussões acerca da natureza da imagem. Realizou trabalhos com base em fotos 3 x 4, produzidas em estúdios populares. Em 1992, iniciou o projeto *Arquivo Universal*, um banco de dados virtual, composto por trechos de textos jornalísticos, que contêm referências a imagens fotográficas. Em paralelo, trabalhou com fotografias obtidas em arquivos públicos e privados, como as imagens de presos do extinto Departamento de Medicina e Criminologia, pertencentes ao Museu Penitenciário Paulista. Titulou-se doutora em artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP, em 1997. Recebeu bolsas da Civitella Ranieri Foundation, de Umbertide, Itália, em 1995; da Fundação Vitae, em 1998; e da John Simon Guggenheim Memorial Foundation, de Nova York, em 1999. Em 2003, é publicado o livro *Rosângela Rennó: [O Arquivo Universal e Outros Arquivos]*, pela Cosac & Naify. (Rosângela, 2019)

a terminologia do passado, muitas vezes estereotipadas, palavras de estigmatização.

Por este prisma podemos perceber que atualmente narrar é saber que já não é possível a experiência da ordem que o *flâneur* esperava estabelecer ao perambular pela cidade. Agora a metrópole contemporânea é como um videoclipe: montagem efervescente de imagens descontínuas e a questão que se coloca, através das palavras de Canclini (1999, p. 131-133), é se em nossas cidades dominadas pela desconexão, atomização e falta de sentido podem existir histórias? O que percebemos hoje é que já não é mais possível imaginar uma grande narrativa que constitua um relato organizado a partir de um centro, nem histórico, nem moderno, do qual originaria um único mapa de uma cidade compacta que deixou de existir e talvez só tenha existido em discursos.

2. A Cidade e a Cartografia

2.1. O texto-cidade e a cidade-texto

*Como é realmente a cidade sob esse
carregado invólucro de símbolos, o que contém e
o que esconde, (...) é impossível de saber.*

Italo Calvino, *As cidades invisíveis*

Estações comerciais, galerias, exposições universais, grandes avenidas, bairros industriais, anéis periféricos e subúrbios, assim foi configurando-se a urbe oitocentista. O intenso crescimento da cidade moderna aos poucos vai apresentando uma faceta cada vez mais diversa, múltipla e desordenada do espaço urbano, tornando-a uma babel de vozes. A cidade vai revelando-se polifônica e labiríntica, fruto de uma sedimentação movediça de camadas físicas e simbólicas, de tijolos e imaginários que se fundem em um organismo vivo, mutante e ágil. Deste modo, a cidade é um “símbolo complexo capaz de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas”, como revela Italo Calvino (1990, p. 89) em *Seis propostas para o próximo milênio*.

Assim, construir cidades é agrupar tijolos definindo formas geométricas que acomodam moradia e trabalho, mas também e sobretudo, é produzir uma escrita. Esta ideia é defendida pela arquiteta e urbanista Raquel Rolnik que evidencia o paralelismo existente entre a possibilidade de empilhar tijolos e agrupar letras formando palavras que representem sons e ideias. Portanto, “além de continente das experiências humanas, a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história” (Rolnik, 1995, p. 9). A autora também ressalta que esta “cidade-escrita” se fixa na memória de maneira contrária à lembrança, ou seja, os textos que a cidade produz e contém (documentos, ordens, inventários) juntamente com a própria arquitetura urbana são os responsáveis por fixá-la e não deixar dissipar-se com a morte. (Rolnik, 1995, p. 16).

Neste sentido, ao descrever a experiência urbana na literatura, Renato Cordeiro Gomes pensa a cidade como esse entrecruzamento de discursos variados, assim:

A cidade escrita é, então, resultado da leitura, construção do sujeito que a lê, enquanto espaço físico e mito cultural, pensando-a como condensação simbólica e material e cenário de mudança, em busca de significação. Escrever, portanto, a cidade é também lê-la, mesmo que ela se mostre ilegível à primeira vista; e engendrar uma forma para essa realidade sempre móvel. Mapear seus sentidos múltiplos e suas múltiplas vozes e grafias é uma operação poética que procura apreender a escrita da cidade e a cidade como escrita, num jogo aberto à complexidade (Gomes, 1999, p. 24).

Nesta perspectiva, a cidade vista como um livro de registros é apreendida como um conjunto de fragmentos, pedaços, rasuras, rasgos e colagens de textos que dialogam entre si, ora agrupando-se ora repelindo-se mutuamente, ou ainda remetendo a outros, que por sua vez conduzem a um terceiro. Deste modo, a cidade, enquanto texto, conforme destaca Roland Barthes, é feita de “escritas múltiplas saídas de várias culturas e que entram uma com as outras em diálogo, em paródia, em contestação”, multiplicidade esta que encontra seu ponto de convergência na leitura ou tentativa de ler por parte do leitor “espaço onde todas as palavras do texto são inscritas” (Barthes, 2004, p. 64). Assim, Gomes (2008, p.53) conclui que apreender a cidade é “detectar o fio condutor de seu discurso, o seu código interno”, é tentar ler este quebra-cabeça ilegível, semelhante ao sonho, conforme apresentado pelo narrador Marco Polo de *Cidades Invisíveis* ao discorrer sobre a construção das cidades imagináveis:

É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras seja, absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra. (Calvino, 1990, p.44).

E é nesta tentativa de decifrar o sonho que a ação do Estado na cidade, por exemplo, busca tornar estas escritas múltiplas legíveis, produzindo ou gerindo segregações, pois ao separar e categorizar a cidade tem-se a impressão de que mais visível ela se torna. É como se “a cidade fosse demarcada por cercas, fronteiras imaginárias, que definem o lugar de cada coisa e de cada um dos moradores”, afirma Rolnik (1995, p. 41), em um movimento de separação das

classes sociais e funções no espaço urbano que considera a cidade como “um imenso quebra-cabeças, feito de peças diferenciadas, onde cada qual conhece seu lugar e se sente estrangeiro nos demais”. A autora compara ainda que por detrás desta prática de planejamento urbano está uma “visão da cidade como algo que possa funcionar como um mecanismo de relojoaria, mecanicamente”.

Portanto esta necessidade de organizar e representar de maneira simbólica os lugares e as paisagens foi a forma encontrada pelo ser humano para tentar apreender melhor o mundo em que existe, revelando o desejo intrínseco de ordenação, valorização de posições, classificações e categorização de coisas, fenômenos e pessoas, gerando, conseqüentemente, um esquadramento dos sujeitos. Sobre esta questão escreveu Lucy Lippard:

O mapa, assim como a arte que dele deriva, é em si fundamentalmente uma estratificação (overlay) – ele é simultaneamente um lugar, uma viagem e um conceito mental; abstrato e figurativo, distante e íntimo. Os mapas são como instantâneos de viagem, uma paralisação da imagem. A fascinação que experimentamos por eles deve ter relação com nossa necessidade de adquirir uma visão de conjunto, de situarmo-nos e de compreender onde estamos. (Lippard, 1983, p.122)

O criador de mapas quer, portanto, fazer com que o leitor acredite que o mosaico de elementos gráficos dispostos em um papel é “equivalente a um mundo multidimensional no espaço e no tempo” (Muehrcke & Muehrcke, 1974, p.319), pressupondo um espaço homogêneo. Este pensamento assemelha-se com o difundido através da invenção da técnica da perspectiva linear no século XV em Florença. Esta nova forma de representar na arte ocidental acabou gerando profundas modificações na percepção visual e no modo como se relaciona com o espaço. Originária de uma vontade de racionalização do espaço para diferenciar-se do ambiente pictórico medieval esta técnica criou um espaço de representação pictórico racionalizado, de acordo com as leis geométrico-ópticas da visão, mas, por outro lado, também ilusório, pois é preciso uma aprendizagem de leitura. Neste sentido, Samuel Edgerton considera que mais do que uma descoberta, as leis geométricas da representação pictórica da perspectiva linear, resgatadas no Renascimento, são uma invenção, entendida como “apenas uma convenção, e que a sua compreensão ou adoção depende das necessidades antropológicas e psicológicas de uma dada cultura” (Edgerton, 1975, p.6).

Assim também o mapa pode ser compreendido como um texto-imagem-representação e que não é apenas desenhado, mas “construído como na gramática se constrói frases” (Bertin e Gimeno, 1982, p. 36). Neste sentido, mapa não é uma reprodução de um dado terreno, não tem como objetivo “reproduzir as realidades”, *ponto por ponto*, contrariamente nos termos desenhados na “cartografia borgiana” que revela a irracionalidade dos projetos que buscam o rigor extremado, conforme o trecho em destaque:

Naquele império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava uma cidade inteira, e o mapa do Império uma Província inteira. Com o tempo, estes Mapas Desmedidos não bastaram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o Tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto. Menos Dedicadas ao Estudo da Cartografia, as gerações seguintes decidiram que esse dilatado Mapa era inútil e não sem impiedade entregaram-no às Inclemências do sol e dos Invernos. Nos Desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas. (Borges, 1989, p. 71)

Portanto, constata-se que o sucesso absoluto da representação, ou seja, a representação levada ao seu limite, paradoxalmente significaria o seu fim, condenada a desmoronar-se em um tempo privado de representações. Isso quer dizer que a realização completa da representação, o ponto em que esta e o real coincidem-se é o momento em que se configura a negação da sua própria natureza representacional, e conseqüentemente, o seu fim.

Assim, os mapas não podem ser o reflexo fiel da realidade, mas apenas uma materialização de uma representação, ou seja, as representações cartográficas apresentam-se de “modo sintético por meio de símbolo, à maneira de um sistema de sinalização”, conforme destaca Dreyer-Eimbcke (1992, p. 15), o “mapa nos mostra, em vez de uma imagem concreta de cada cidade, apenas um símbolo que é válido para todas as cidades.”

Este conceito de representação vem sendo desenvolvido nas fronteiras da sociologia, psicologia, linguística e semiótica, podendo ser tomado como sinônimo de signo, imagem, formas de se pensar ou ideias desenvolvidas em uma sociedade. Para esta análise considerar-se-á representação como a produção de sentidos através da linguagem, ou seja, por meio da representação é que se conectam o sentido e a linguagem à cultura.

Desta forma, a representação se torna essencial na produção de significados e o compartilhamento destes entre os membros de uma determinada sociedade. Neste sentido, destaca-se a importância da linguagem como mecanismo de produção de significado dos conceitos disponíveis em nossa mente, permitindo fazer referências ao mundo ‘real’ dos objetos, sujeitos ou acontecimentos, assim como ao mundo imaginário. (Hall, 2016, p. 31-32).

E é neste sentido que a artista plástica Rosângela Rennó entende que não há uma relação natural entre signo e conceito, conforme defende Saussure (2012), ou seja, todos os signos são arbitrários, sendo responsabilidade do código fixar este sentido, resultados de convenções sociais, e, portanto, de mapas de sentidos compartilhados. Assim, Rennó propôs através da exposição *#RioUtópico [em construção]* um grande mapa da cidade do Rio de Janeiro em que passa a combinar um significante a um outro significado, gerando com isso novos sentidos.

Rennó apresentou um desenho de um grande mapa no chão do Instituto Moreira Salles (IMS-Rio). Um mapa que se pisa, uma simbologia, como se estivéssemos com os pés no chão e o olhar para cima, nas paredes, encontram-se imagens-fotografias que representam a cidade. Mesmo através desta representação, a artista deixa claro que não pretende com este mapa reproduzir as realidades objetivamente, ao contrário, ela nos mostra, em vez de uma imagem concreta da cidade, apenas um símbolo, um texto-imagem-representação de fragmentos da cidade, uma possível leitura dentre tantas outras que compõem o discurso-cidade, ou seja, uma tentativa de ler o ilegível.



Figura 1 - Visão panorâmica da exposição. Foto de Leonardo Wen Magalhães.

Esta obra destaca, portanto, o caráter representativo dos mapas, revelando que sua produção se dá no cerne dos processos sociais, espelhando diferenças e movimentos da sociedade. Eles, em cada época, ganham feições próprias, recebendo maior ou menor ênfase, transformando-se em forças atuantes, ou desaparecendo. Variam dentro das diferentes épocas e culturas e também espelham vivências específicas dentro de determinada sociedade (França, 2004, p. 16). Tal fato pode ser ilustrado no diálogo abaixo:

“É o mesmo mapa?” perguntou Jincey. Ela mostrou o grande mapa do mundo que pendia, enrolado para o verão, acima do quadro negro, atrás de Miss Dove. “A China ainda é laranja?” “É um novo mapa”, disse Miss Dove. “A China é púrpura”. “Eu gostava do antigo mapa”, disse Jincey. “Eu amo o mundo antigo”. “A cartografia é uma arte fluida” respondeu Miss Dove.³

Esta citação revela a essência da linguagem, no qual as interpretações passam pelos signos complexos, evidenciando-se o caráter “geral, global e difuso”, para usar as palavras de Roland Barthes, ou seja, “um fragmento de ideologia”, comunicando-se “estritamente com a cultura, o saber, a História”. Em suma, a ideologia, seria a “forma dos significados de conotação” (Barthes, 2006, p.97). Assim, o autor revela que sua preocupação reside em analisar o “jogo” de sentido e desejo entre os textos presente num dado contexto.

³ Frances Patton, Good Moring, Miss Dove (New York: Dodd Mead, 1954).

Indo um pouco mais além, Michael Foucault traz também uma contribuição para essa abordagem da representação, ao considerá-la sobre um sentido novo: o do discurso. O autor propõe que não é o modelo de língua e dos signos que deve ser considerado, e sim a guerra e a batalha. "A historicidade que nos domina e nos determina é belicosa e não linguística. Relação de poder, não relação de sentido" (Foucault, 1984, p. 6).

Nota-se neste ponto que o estudo do discurso se dá como "uma forma de representar o conhecimento" sobre um tópico particular ou um momento histórico, uma "produção do sentido pela linguagem", portanto, "uma vez que todas as práticas sociais implicam sentido, e sentidos definem e influenciam o que fazemos – nossa conduta – todas as práticas têm um aspecto discursivo" (Hall, 1992, p. 291).

E é nos termos de Foucault que o *Rio Utópico* reconhece o discurso como construtor de assunto e ferramenta de poder, definindo e produzindo outras formas de conhecimento, colocando novas falas no debate, entrando na batalha de influências de ideias na configuração das práticas da conduta dos outros. A exposição age sobre o reconhecimento de que o discurso rege certas formas de falar sobre um assunto, e que "definindo um modo de falar, escrever ou se dirigir a esse tema de forma aceitável e inteligível, então também, por definição, ele 'exclui', limita e restringe outros modos" (Hall, 2016, p. 80).

Este reconhecimento também identifica igualmente o sujeito como produtor e produto deste discurso o que significa que "o próprio discurso produz 'sujeitos' – figuras que personificam formas particulares de conhecimento que o discurso produz" e é também onde se produz "um lugar para o sujeito" (ou seja, o leitor ou expectador, que também está 'sujeito ao' discurso) onde seus significados e entendimentos específicos fazem sentidos. (Hall, 2016, p. 100).

Deste modo, o *Rio Utópico*, surge como uma forma de identificação dos mapas como pertencentes a esta gama de imagens carregada de juízo de valor, conforme enfatizam cartógrafos como Brian Harley, que os consideram como "imagens que contribuem para o diálogo num mundo socialmente construído". O autor destaca ainda que:

Os mapas nunca são isentos de juízo de valor e, salvo no sentido euclidiano mais estrito, eles não são por eles mesmos nem verdadeiro nem falsos. Pela seletividade de seu conteúdo e por seus símbolos e estilos de representação, os mapas são um meio de imaginar, articular e estruturar o mundo dos homens. ” (Harley, 2009, p. 2).

Assim, o grande mapa exposto no IMS, enquanto objeto representativo, apresenta-se como um mecanismo que visa chamar a atenção para a infinidade de situações que compõem a cidade, misturando e reconfigurando, nos termos proposto por Milton Santos (2008), os "espaços luminosos" — áreas com grande contingente de informação — e os “espaços opacos” — áreas praticamente vazias, dando luz a novas informações, tornando-as visíveis, esclarecendo aspectos que até então não seriam percebidos.

Neste sentido, pode-se entender a cartografia como este produto social, originado de uma disputa de sentidos, e por isso, também se apresenta como forma de conhecimento e poder nos termos de Michael Foucault (1984). Em entrevista realizada em 1976, para o jornal Heródote, cujo título é *Sobre a Geografia*, o autor ampliou o seu conceito de poder às estratégias de compreensão e organização do espaço no decorrer da história ocidental. Assim, Foucault concebe o território como “aquilo que é controlado por um certo tipo de poder”, no sentido de como o espaço e a geografia se colocam como terreno de práticas políticas.

Cada vez mais me parece que a formação dos discursos e a genealogia do saber devem ser analisadas a partir não dos tipos de consciência, das modalidades de percepção ou das formas de ideologia, mas das táticas e estratégias de poder. Táticas e estratégias que se desdobram através das implantações, das distribuições, dos recortes, dos controles de territórios, das organizações de domínios que poderiam constituir uma espécie de geopolítica, por onde minhas preocupações encontrariam os métodos de vocês. (Foucault, 2008, p.94)

Deste modo, mapas podem omitir ou potencializar informações de acordo com os interesses de seus criadores. Daí a necessidade de se afirmar e reafirmar o lugar do “eles” – os outros, os indesejáveis, os inadequados, os diferentes – e do “nós” – os mesmos, adequados, iguais, refletidos, principalmente nas construções de mapas. Assim, conforme mostrou Zygmunt Bauman, “há sempre um número demasiado deles. ‘Eles’ são os sujeitos dos quais devia haver menos – ou, melhor ainda, nenhum. E nunca há um número suficiente de nós. ‘Nós’ são pessoas das quais devia haver mais (Bauman, 2005, p. 47). Este autor ainda acrescenta:

Não há nenhum meio de pensar sobre a pureza sem ter uma imagem da “ordem”, sem atribuir às coisas seus lugares “justos” e “convenientes” – que ocorre serem aqueles lugares que elas não preencheriam “naturalmente”, por sua livre vontade. O oposto da “pureza” – o sujo, o imundo, os “agentes poluidores” – são coisas “fora do lugar”. Não são as características intrínsecas das coisas que as transformam em “sujas”, mas tão-somente sua localização e, mais precisamente, sua localização na ordem de coisas idealizada pelos que procuram a pureza. (Bauman, 1999, p.14)

Assim, para esta empreitada é necessário um conjunto de ações de discriminações radicais em que o periférico, o contingente, o ilegítimo é varrido para o “caixote do lixo epistemológico, teórico, político ou ideológico-cultural”, nas palavras de Boaventura de Souza Santos, que complementa:

O que se não vê não se vê porque não se pode ou quer ver, mas sim porque não existe. Os limites do olhar são, assim, exteriores ao olhar. Levado ao extremo, este sistema de representação é tanto mais transparente quanto mais vasta for a opacidade ativamente produzida. (Santos, 2001, p. 192)

Com este objetivo, o "olho totalizador" do administrador, do urbanista ou cartógrafo cria uma cidade-panorama, ou seja, "um simulacro 'teórico' (ou seja, visual), em suma um quadro que tem a condição de possibilitar um esquecimento e um desconhecimento das práticas" nos termos de Michel de Certeau, excluindo desta forma os praticantes ordinários da cidade. Portanto, são eles caminhanes, pedestres com suas poesias ignoradas "cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um 'texto' urbano que escrevem sem poder lê-lo". (Certeau, 2009, p.171).

Assim, pessoas e espaços vêm sendo considerados perfeitamente “matáveis”, para trazer o conceito de *Homo Sacer* (homem sacro) recuperado pelo filósofo Giorgio Agamben. Este conceito refere-se à figura obscura do direito romano arcaico e que define a vida de um determinado grupo incluindo-o no ordenamento unicamente sob a forma de sua exclusão (Agamben, 2007, p. 178).

Homo Sacer é aquele que foi excluído da comunidade religiosa e de toda vida política: não pode participar dos ritos de sua gens, nem (se foi declarado infamis et instabilis) cumprir qualquer ato jurídico válido. Além disto, visto que qualquer um pode matá-lo sem cometer homicídio, a sua inteira existência é reduzida a uma vida nua despojada de todo direito, que ele pode somente salvar em uma perpétua fuga ou evadindo-se em um país estrangeiro. Contudo, justamente por ser exposto a todo instante a uma incondicionada ameaça de morte, ele encontra-se em perene relação com o poder que o banuiu.

Um mecanismo de controle pela morte, tema amplamente discutido por Mbembe (2014) que veio atualizar a crítica social foucaultiana para fenômenos da periferia do capitalismo, especificamente sobre o biopoder, culminando na elaboração do conceito de necropolítica.

Demonstrei que a noção de biopoder é insuficiente para dar conta das formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder de morte. Além disso, utilizei a noção de necropolítica e necropoder para dar sentido aos vários modos pelos quais em nosso mundo atual as armas são usadas para a máxima destruição de pessoas e para a criação de mundos de morte, novas e singulares formas de existência social nas quais populações são submetidas a condições de vida que confere a elas o status de mortos vivos. (Mbembe, 2003, p. 39)

O auge da soberania está, portanto, em poder decidir quem pode viver e quem deve morrer. Para o autor, este poder não necessariamente é estatal, é algo contínuo e invoca a exceção e a noção ficcional de inimigo. Assim, "este controle pressupõe a distribuição da espécie humana em diferentes grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma ruptura biológica entre uns e outros" (Mbembe, 2014, p. 22). O poder ainda depende do controle sobre os corpos, mas segundo Mbembe, "as novas tecnologias de destruição estão menos preocupadas em conformar os corpos em aparatos disciplinares que, quando chegar a hora, conformá-los à ordem da máxima economia representada pelo massacre" (Mbemb, 2003, p.34).

Em um artigo publicado no número 240 da *Revista Cult* em novembro de 2018, o professor de Filosofia da PUC-SP Peter Pál Pelbart, ao situar o pensamento de Mbembe em diferentes momentos de sua produção, destaca que a política da morte, ou seja, a *necropolítica*, não é apenas uma condição subalterna reservada aos negros, "já que é o lote de sofrimento que pouco a pouco se estende para além dos negros – é o devir-negro do mundo, que abarca desempregados, descartáveis, favelados, imigrantes". (Pelbart, 2018, p. 10). Portanto, é o transbordamento da dimensão da racialização, na medida em que a condição subalterna reservada aos negros amplia e se esparrama nas outras dimensões sociais, revelando a "sobrevivência da matriz colonial no contexto contemporâneo", conforme conclui o autor. Essa nova governabilidade, cuja característica é a sujeição da vida ao poder máximo da morte, gera uma

"topografia da crueldade" e extratos sociais marcados como passíveis de serem mortos, revelando uma política do fazer morrer.

Neste sentido, conclui-se que quase sempre se vê o mundo a partir de parâmetros definidos por aqueles grupos sociais de maior poder econômico e influência, e dessa forma, caracterizada pelo que elas não têm em comum, em termos materiais e/ou culturais com a metrópole. Esta é uma definição de espaços populares pela negação que acompanha todos os espaços habitados pelas populações de baixa renda nas cidades do Brasil, por exemplo (Perlman, 2013, p.3).

Trata-se de um conjunto bem urdido de discriminações radicais em que o lado errado do exercício (o periférico, o contingente, o inverossímil, o irrelevante, o ilegítimo) é varrido, segundo os casos, para o caixote do lixo epistemológico, teórico, político ou ideológico-cultural. O que se não vê não se vê porque não se pode ou quer ver, mas sim porque não existe. Os limites do olhar são, assim, exteriores ao olhar. Levado ao extremo, este sistema de representação é tanto mais transparente quanto mais vasta for a opacidade ativamente produzida. (Santos, 2001, p. 192)

Assim, percebe-se que em geral, são os pobres, os desprivilegiados e marginalizados do poder político que sofrem mais que quaisquer outros com esse processo. Este tipo de ação, como afirmou Friedrich Engels, apresenta sempre os mesmos resultados, ou seja, “os becos imundos desaparecem, para a grande alegria da burguesia, que se autocongratula por ter contribuído para o enorme sucesso das transformações, mas tudo reaparece imediatamente em outro lugar” (Engels, 1935, p.74).

É diante dessas "territorialidades excludentes" que Rosângela Rennó insere o seu grande mapa, apresentando uma cidade repleta de particularidade e desejo que contrasta com aquela moldada pelas mãos de uma pequena elite política e econômica, repleta de imagens autoritárias que reforçam e legitimam o *status quo*. Este mapa revela o desejo de ir contra a não-cidade e a favor do direito à cidade como um direito fundamental constitucionalmente garantido, em que se define a não exclusão da sociedade urbana das qualidades e benefícios da vida urbana,

conforme destaca o filósofo Henri Lefebvre (1969), em seu livro, *O direito à cidade*⁴.

Assim, o direito à cidade é, portanto, muito mais do que apenas o direito de acesso individual ou grupal aos recursos que a cidade incorpora, segundo David Harvey, “é um direito de mudar e reinventar a cidade mais de acordo com nossos mais profundos desejos”. O mesmo autor considera ainda que é um direito mais coletivo que individual, “uma vez que reinventar a cidade depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo sobre o processo de urbanização”. Segundo Harvey, esse direito à cidade é a liberdade de fazer e refazer-se a nós mesmo e a nossas cidades e entende-lo não como um direito ao que já existe, mas como um direito de “reconstruir e recriar a cidade como um corpo político socialista com uma imagem totalmente distinta: que erradique a pobreza e a desigualdade social e cure as feridas da desastrosa degradação ambiental.” (Harvey, 2014, p.247).

Assim, um indivíduo ou um grupo social para ser reconhecido como tal necessita ser percebido pelo outro no tempo e no espaço, e, portanto, para os marginalizados, excluídos, “invisíveis”, “ser visto não basta, é preciso ser notado, reconhecido em meio a outros, à massa dos outros, não cair nos limbos da literatura insípida, dos não vendidos, desconhecidos, rejeitados” (Barus-Michel, 2013, p,39). Portanto:

O que é visível está, com efeito, diretamente relacionado ao espaço e ao tempo: determinado fenômeno se produz num determinado lugar, num determinado momento, pode-se situá-lo no espaço e no tempo. O que é da ordem do invisível, do mundo invisível, em compensação, não pode sê-lo. Ele aparece desconectado do espaço e do tempo, não possui ancoragem nem em um nem no outro, ele é como pano de fundo, o pano de fundo do visível. (Aubert, 2013, p. 111)

Portanto, percebe-se uma pretensa anomia que caracteriza alguns espaços da cidade como fora da ordem urbana e que é expressa nas representações hegemônicas, promovendo uma "hierarquização territorial preconceituosa e discriminante ". Ou seja, esse processo de distinção no espaço urbano apresenta-se como distanciamento ontológico (corpóreo e territorial) entre o mesmo

⁴ LEFEBVRE, H. O direito à cidade. São Paulo: Moraes, 1991

hegemônico e o outro subalternizado (De Souza & Barbosa, 2013, p.122) e é nessa disputa de representação que se lança o *Rio Utópico*.

2.2. Em busca de um novo cosmopolitismo

A vida arraigada a que estava acostumado se dissolve, é arrastada pelo movimento transformador que não cessa e sem dúvida perde pé; só pode se recuperar, só pode encontrar raízes analógicas, no mundo vicário que os signos constroem

Angel Rama, *A cidade das letras*

Na modernidade, os mapas tornaram-se peças essenciais para a ascensão do Estado-Nação, uma forma de legitimar as conquistas territoriais e a construção do nacionalismo crescente. A constituição do Estado-Nação pressupõe o isomorfismo entre povo, território e soberania legítima, tendo sido os mapas grandes facilitadores deste processo moderno. Entretanto, hoje este mecanismo encontra-se ameaçado com as novas formas de circulação de pessoas e com a transformação das cidades em translocalidades substantivamente divorciadas de seus contextos nacionais, para citar o termo do antropólogo indiano Arjun Appadurai (1997, p.35), colocando em xeque a questão da nação.

O autor citado defende que este problema se agravou porque as concepções modernas de cidadania, que ligadas a várias formas de universalismo democrático, "tendem a demandar um povo homogêneo com conjuntos padronizados de direitos" (Appadurai, 1997, p.36). Nesse sentido, considera-se o conceito de nação como aquele que caminha junto ao de "imaginação", conforme defendido por Benedict Anderson em seu livro *Comunidades Imaginadas*. Este historiador e cientista político propõe que uma nação pode ser definida como "uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada, e ao mesmo tempo, soberana". (2008, p.32).

Ela é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. [...] Imagina-se a nação limitada porque mesmo a maior delas, que agregue, digamos, um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas.

Nenhuma delas imagina ter a mesma extensão da humanidade. (Anderson, 2008, p. 32-33)

O mesmo autor afirma ainda que a nação é imaginada como soberana pois o nascimento de seu próprio conceito se deu em uma época cujo Iluminismo e a Revolução Industrial estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina.

Amadurecendo numa fase da história humana em que mesmo os adeptos mais fervorosos de qualquer religião universal se defrontavam inevitavelmente com o pluralismo vivo dessas religiões e com o amorfismo entre as pretensões ontológicas e a extensão territorial de cada credo, as nações sonham em ser livres – e, quando sob dominação divina, estão diretamente sob sua égide. A garantia e o emblema dessa liberdade é o Estado Soberano. (Anderson, 2008, p. 34)

Assim, no prefácio do citado livro de Anderson, Lilia Moritz Schwarcz ressalta que “mais que inventadas, nações são ‘imaginadas’, no sentido de que fazem sentido para a ‘alma’ e constituem objetos de desejos e projeções”. (2008, p.10). Neste raciocínio, Vera Follain de Figueiredo acrescenta que “a nação é uma invenção, não porque seja mentira, mas porque depende para sua existência de atos coletivos de imaginação, expressos através dos meios de comunicação: livros, jornais, panfletos, etc.”. A mesma autora crê ainda que os rumos tomados pela economia capitalista no final do século XX tendem a tornar a nação, tal como concebida pela modernidade, uma “ficção desnecessária” (Figueiredo, 1999, p. 73-74).

Chega-se portanto, a crise do “Estado-nação moderno como uma organização compacta e isomórfica de território, etnia e aparato governamental” (Appadurai, 1997, p.34). Isso também é corroborado pelas novas formas de circulação de pessoas, características do mundo contemporâneo, do turismo à imigração e às diásporas por causas diversas.

Assim, a questão do território acabou tornando-se um problema crucial na crise contemporânea do Estado-Nação, ou melhor, como reforça Appadurai, crise da relação entre Estado e Nação. Neste sentido, o autor ressalta que:

Na medida em que os Estados-nações existentes apoiam-se em alguma ideia implícita de coerência étnica como base da soberania estatal, tendem certamente a transformar em minoria, degradar, penalizar, assassinar ou expulsar aqueles que são vistos como minoria étnica. Na medida em que estas minorias (como

trabalhadores imigrantes, refugiados ou estrangeiros ilegais) participam de uma nova forma de organização política, exigem reterritorialização dentro de uma nova ordem cívica, abalando as referências ideológicas de coerência étnica e direitos de cidadania, dado que toda ideologia moderna de direitos depende em última instância de um grupo fechado (enumerado, estável e imóvel) de merecedores da proteção e do amparo do estado. (Appadurai, 1997, p.44)

Neste atual contexto, a ressignificação da concepção de cosmopolitismo, que diferente daquele outrora eurocêntrico, hegemônico, que se queria universal, o atual, “pluralidade e falibilidade encaminham e balizam a ‘conversação cosmopolita’, que passa entre barreiras culturais, políticas, sociais, econômicas e religiosas, como sustenta Silviano Santiago. Assim, o escritor busca possíveis ressemantizações do termo no contexto contemporâneo, marcado pela globalização, multiculturalismo e pelo fluxo de redes digitais.

Neste viés, o filósofo inglês-ganense Kwame Anthony Appiah também tece algumas considerações sobre como definir este cosmopolitismo, ao defender o diálogo entre culturas:

Um diálogo intercultural cosmopolita é aquele em que nos tratamos como cidadãos de um mundo compartilhado, e, portanto, dignos de respeito mútuo. Isso não significa que não podemos discordar. Por um lado, não podemos ser apenas relativistas generalizadores e achar que tudo que acontece na Humanidade é correto e bom. Por outro, não podemos achar que nós temos todas as respostas, seja lá quem seja esse “nós”. Temos de nos colocar em um diálogo no qual imaginemos que podemos aprender com o outro. (Appiah, 2013, p.3)

Assim, Appiah destaca ainda que o cosmopolitismo nesta acepção não é homogeneização dos valores e ações, conforme a ideia anterior do termo, mas, ao contrário, é extremamente relevante considerar as diferenças. (Appiah, 2007, p. 19). E avalia que é através deste processo que dialogam dois aspectos:

Um deles é a ideia de que temos obrigações que se estendem para mais além daqueles a quem nos vinculam laços de parentesco, inclusive os laços mais formais da cidadania compartilhada. O outro consiste em levar em conta seriamente o valor, não só da vida humana, mas também das vidas humanas particulares, o que implica interessar-nos pelas práticas e crenças que lhes outorgam significado. (Appiah, 2007, p.18)

Deste modo, o espaço-tempo homogêneo e vazio, defendido por Benedict Anderson (2008, p.55), aquele que linearmente conecta o passado, o presente e o futuro, e se converte em possibilidade para as imaginações históricas da identidade, da nacionalidade é de caráter utópico, e, portanto, não existindo em

nenhuma parte do mundo real. Estamos, neste sentido, diante de “uma nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população”, conforme assinalou Homi Bhabha que considera a nação como “um espaço liminar de significação, que é marcado internamente pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputas, por autoridade antagônicas e por locais tensos de diferença cultural. (Bhabha, 1998, p. 209).

Bhabha (1998, p. 210), dessa maneira, define a nação como este lugar não puro, no qual, “a fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza o significado do povo como homogêneo”, conforme apresenta Renato Cordeiro Gomes:

Um pé lá, outro cá, num entre-lugar, lugar diferido, pensa-se uma cultura e uma literatura do ponto de vista de uma província ultramarina ou dos subúrbios da periferia (para usar a imagem de Piglia), repensando conceitos etnocêntricos, debilitando esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade. (Gomes, 2017, p. 139)

E é revelando um outro mapa não hegemônico cujo tempo se apresenta heterogêneo, *Rio Utópico* dialoga com este conceito que se aproxima também ao que Bhabha chama de “terceiro espaço”, em que convivem momentos históricos diferentes ou em outros termos, “a temporalidade não-sincrônica das culturas nacional e global abre um espaço cultural – um terceiro espaço – onde a negociação das diferenças incomensuráveis cria uma tensão peculiar às existências fronteiriças”. (Bhabha, 1998, p.300).

Ao localizar no mapa um outro Rio de Janeiro mais em conformidade com os conceitos de cosmopolitismos aqui enfatizados, Rosângela Rennó repensa as culturas nacionais a partir também das minorias destituídas, cujo efeito mais significativo é o fortalecimento de uma base para o estabelecimento de conexões internacionais (Bhabha, 1998, p.25). Através da criação de narrativas dos “excluídos”, e considerando a nação como uma experiência narrada, transforma-se a “noção do que significa viver, do que significa ser, em outros tempos e espaços diferentes” (Bhabha, 1998, p.352), entendendo que a visibilidade é a condição necessária para a conquista da igualdade.

Portanto, a exposição reforça a necessidade de um caminho que se direcione a uma nova cultura transnacional no qual o “outro nunca está fora ou além de nós; ele força sua emergência dentro do discurso cultural, quando *achamos* que estamos falando ‘entre nós’ de maneira mais íntima e mais regional”, em um movimento “que vai da unidade problemática da nação rumo à articulação da diferença cultural no processo de construção de uma perspectiva *internacional*” (Bhabha, 1997, p.58).

Neste contexto, fica nítido o grito que faz reverberar o *Rio Utópico* sobre a necessidade em buscar também reconhecer as outras partes da cidade, mas não no sentido de explica-las à luz do já sabido, mas para compreendê-las e interpretá-las em sua própria experiência e historicidade. E para isso, faz-se urgente pensar as imagens e, portanto, os mapas, que são elementos estruturadores e estruturantes do pensamento e imaginações humanos, como construção e apenas parte de um todo, revelando a cidade como um emaranhado de histórias e narrativas a serem lidas e representadas.

3. Arte e Utopia

3.1. Utopia e a representação imaginária do não-lugar

*“A utopia é, na sua forma concreta, a vontade testada
rumo ao ser do tudo”.*

Ernst Bloch, *O Princípio Esperança*

O conceito de utopia como uma narrativa sobre uma sociedade perfeita e feliz tem sua primeira aparição no Renascimento sob forma literária na obra do humanista inglês Thomas Morus. O livro narra o projeto político da ilha de Utopia, onde os habitantes gozavam de um sistema jurídico igualitário, liberal e justo. O prefixo *u* (empregado como negação) e o radical *topos*, do grego lugar, empresta ao termo um significado de “não lugar” ou “lugar nenhum”, ou seja, a reconstrução de um lugar inexistente e indefinido física e geograficamente, mas existente como lugar literário, no campo do imaginário.

O historiador polonês Bronislaw Baczko (1978, p. 405) considera utopia como a perfeição do que é outro e, portanto, requer a ruptura com a totalidade da sociedade existente. Assim o autor define utopia como uma representação imaginada de uma sociedade que se opõe à existente seja pela organização, pela alteridade das instituições e relações sociais ou pelo modo como o cotidiano é vivido. Essa representação, ressalta Baczko, pode ser encarada como uma das possibilidades da sociedade real e é responsável pela valorização positiva ou negativa desta sociedade.

Utopia é, nesta leitura, uma narrativa criada a partir de materiais disponíveis na sociedade real, um mecanismo criador de um jogo imaginário de aproximação e de repulsa, colocando o real e o imaginário em processo dialógico, fazendo emergir novas leituras e reelaborando a sociedade enquanto um lugar literário, passível de existência ou permanecendo apenas no campo das ideias.

Ao falar em utopia, torna-se imprescindível a contribuição da obra de Ernst Bloch, *O princípio esperança*. Para este filósofo marxista alemão a esperança

utópica faz parte da estrutura histórica do homem; isso significa dizer que a humanidade traz em si sonhos de emancipação, algo que está em potência em todos. Neste sentido, Arno Münster, ao escrever sobre esta “obra mestra” de Bloch, ressalta que este princípio esperança é um imenso “inventário das imagens do desejo, dos sonhos e das figuras de antecipação utópica” como viu-se surgir na “na história da filosofia, da literatura, da arquitetura e da música, nas utopias dos contos de fadas e nas utopias arquitetônicas modernas.” (Münster, 1993, p. 20).

Assim, a utopia para Bloch apresenta-se como uma dimensão objetivamente concreta, com uma forte carga crítica e força construtiva, deixando de ser algo abstrato ligado à fantasia, ao devaneio ou ao sonho desinteressado. Diferentemente da utopia de Morus, centrada no não-lugar, para Bloch é a possibilidade de concretização. Assim, este filósofo confere à esperança, esse princípio que se volta ao que ainda não é, um espaço que jamais fora concedido ao longo de toda história da filosofia, apresentando-se constantemente, ao menos em potência, em todos nós.

Imaginar-se rumando para o melhor sucede, num primeiro momento, apenas interiormente. É um indicativo de quanta juventude reside no ser humano, quanta coisa há nele a esperar. Esse esperar não quer adormecer, por mais que tenha sido enterrado: nem mesmo no caso do desesperado ele tem os olhos fixados no nada.(...) Inclusive a esperança frustrada vagueia por aí atormentando, qual fantasma que não encontra o caminho de volta para o cemitério, e anda atrás de imagens refutadas. Ela não desaparece por si mesma, mas somente dando-se uma nova forma. (Bloch, 2005, p. 194)

O autor, neste contexto, considera a esperança como aquele impulso ligado aos sonhos diurnos, no qual “a pessoa desfruta da imaginação de como seria se algo viesse da mesma forma como foi sonhado, ou seja, se viesse a se tornar realidade” (2005, p.185). Esses sonhos acordados alicerçam-se em carências e na expectativa de dias melhores, sonhar consciente da realidade, mas insatisfeito com ela, é, portanto, como escreve o próprio Bloch (2005, p.97) ter os desejos como ponto de partida e ir com eles até o fim, pois se quer chegar ao lugar da realização.

O autor faz questão de reforçar que essa esperança se apresenta de forma militante, o que significa dizer que não é um sonhar fantasioso que se desvincula do real, mas é o ponto exato em que se tocam o sonho e a vida, “sem o qual o sonho produz apenas a utopia abstrata e a vida, por seu turno, apenas trivialidade,

apresenta-se na capacidade utópica colocada sobre os próprios pés, a qual está associada ao possível” (Bloch, 2005, p. 145).

Com pode-se observar o termo utopia é parte de uma discussão conceitual e semântica que ultrapassa as fronteiras temporais, sofrendo distorções que o fizeram ora ser visto como positivo, ora sua simples existência era vista como algo negativo. Neste sentido, Raymond Trousson, filólogo, historiador e ensaísta belga reitera:

Em Thomas Morus [...] Utopia é homófono ao mesmo tempo de ou-topia (país de lugar nenhum) e de eu-topia (país da felicidade), desta forma a palavra contém simultaneamente, no plano semântico, o caráter de irrealidade e a descrição da felicidade do Estado modelo, e é precisamente neste duplo sentido que o entendem os humanistas como Budé ou Bodin. Entretanto, a partir de Rabelais ou do Dictionnaire de Cotgrave, o termo não designa mais, como [...] o livro de Morus, mas uma metáfora pseudo-geográfica remetendo a um país imaginário. Substituído no século XVII por “viagem imaginária”, a palavra reaparece no século XVIII conservando o sentido de metáfora pseudo-geográfica. Le Dictionnaire de l’Académie française, em 1762, registra: “Diz-se algumas vezes de maneira figurada do plano de um governo imaginário” – o que prova que o nome já recobre a acepção de um gênero literário (“plano de governo imaginário”), mas com um deslocamento de sentido pseudo-geográfico em direção da dimensão institucional (“felicidade comunitária”), com um subentendido político que se confirma desde a segunda metade do século XVIII, acentuando frequentemente o caráter negativo de irrealidade, de impossibilidade. (Trousson, 2005, p. 125-126)

Entretanto, é no século XX que a utopia ganha novos contornos positivos, impulsionada pelas revoluções e “torna-se necessariamente dinâmica e progressista, ela é uma esperança, um sinal de mutação nascido do diagnóstico colocado pela situação social e econômica” (Trousson, 2005, p. 126-127). Tal configuração se deve às manifestações modernistas borbulhantes ligadas ao progresso e as apostas no projeto da modernidade que queria se ver cumprida.

No campo das artes, foram os artistas de vanguardas que mais se apoiaram na arte utópica como pretexto para questionar a instituição artística burguesa, discutindo, portanto, a própria categoria de obra de arte. Segundo Lucia Santaella (2009, p. 136) “o espírito das vanguardas, seu dínamo, era utópico por natureza. As vanguardas eram alimentadas pela impetuosidade indômita e heroica do desejo de transformar o mundo, marcá-lo com a insígnia do poder da arte”.

Já para Oswald de Andrade a utopia é pólvora que faz despertar dos sonhos coletivos e invadir a realidade comum, é o “sinal de inconformação e um

prelúdio de revolta” e, portanto, um “fenômeno social que faz marchar para frente a própria sociedade”. Segundo ainda o autor:

No fundo de cada Utopia não há somente um sonho, há também um protesto. Não é outro o sentido do grande estudo de Karl Mannheim intitulado *Ideologia e Utopia*, esse de que ao contrário da ideologia que procura manter a ordem estabelecida, toda Utopia se torna subversiva, pois é o anseio de romper com a ordem vigente. (Andrade, 1972, p. 195-196)

O pensamento utópico de Oswald revela, portanto, sinal de inconformação e prelúdio de revolta. Esta ideia é defendida em *A Marcha das utopias* (1953) no qual o autor tematiza a utopia como forma de experiência humana reorientando nossa imaginação para o possível, contra a ordem estabelecida. Oswald de Andrade lê a primeira fase da modernidade sob o viés que chama de “Ciclo das Utopias” correspondente ao período histórico que vai do século XVI, com a divulgação das cartas de Américo Vespúcio e culmina com o Manifesto Comunista de Marx e Engels, no século XIX. Assim, a modernidade passa a ser vista como a insatisfação com o presente, que encontra apoio na confirmação da existência de outras sociedades organizadas segundo princípios que não o da sociedade europeia. Sendo este, portanto, o movimento expresso através do pensamento utópico.

Sobre este conceito, Benedito Nunes, na introdução ao volume *A Utopia Antropofágica*, das obras completas de Oswald de Andrade, destaca:

Princípio e fim, a utopia, no pensamento oswaldiano, formam espaço transhistórico, onde se projetam “todas as revoltas eficazes na direção do homem” - também ontológico, entre o que somos e o que seremos, entre, diria Oswald, a “economia do ver” e a “economia do Ser”. Transformando-se nesse espaço, de impulso biopsíquico em impulso espiritual, o instinto antropofágico tende à sua própria negação como vontade de poder, na medida em que ele próprio conduz à utopia, e na medida em que utopia significa a absolvição, na liberdade e na igualdade, da violência geradora dos antagonismos sociais. (Nunes, 1972, p.38)

Portanto, é a modernidade e seu pensamento de progresso da humanidade o período de fertilidade das mais variadas utopias. Este foi o momento em que a razão passa a ser ferramenta indispensável para a projeção de futuros melhores, e, portanto, uma forma de colonizar o futuro, nos termos de Octavio Paz.

A crença na história como uma marcha contínua, ainda que com tropeções e quedas, adotou muitas formas. Às vezes, foi uma aplicação do ‘darwinismo’ no

plano da história e da sociedade; outras vezes, uma visão do processo histórico como realização progressiva da liberdade, da justiça, da razão ou qualquer outro valor semelhante. Em outros casos a história se identificou com o desenvolvimento da ciência e da técnica ou com o domínio do homem sobre a natureza ou com a universalização da cultura. Todas estas ideias têm algo em comum: o destino do homem é a colonização do futuro. (Paz, 1984, p. 191)

É neste sentido que o jornalista e escritor uruguaio Eduardo Galeano revela em *O direito ao delírio*⁵ a utilidade da utopia para o movimento do caminhar, sugerindo “fixarmos nossos olhos mais além da infância, para imaginar outro mundo possível” e assim:

A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar. (Galeano, 1994, p.310).

Neste contexto, podemos evidenciar o caráter privilegiado do futuro como a dimensão temporal das sociedades modernas e o progresso sendo a força motora da história. Entretanto alguns fatores aos poucos foram minando o otimismo moderno tais como o nazismo e regimes totalitaristas tanto de direita quanto de esquerda, que foram viabilizados pelo desenvolvimento tecnológico, científico, político, econômico. Os homens, segundo Octavio Paz (1984, p. 91), começaram a ver o futuro com terror, “o que parecia ontem as maravilhas do progresso são hoje seus fracassos”, ou seja, o “futuro já não é o depositário da perfeição”.

Assim, observa-se um declínio na confiança que os ocidentais tinham experimentado no princípio do progresso geral da humanidade, tendo em vista que este, segundo Jean-François Lyotard, amparava-se na “certeza de que o desenvolvimento das artes, tecnologias, do conhecimento e das liberdades seria benéfico para um conjunto da humanidade”, ou seja, todas essas iniciativas só encontrariam legitimidade na medida em que “contribuíam para a emancipação da humanidade.” (1987, p. 91).

Deste ponto de vista, a própria noção de progresso e dos meios de assegurá-lo, como a ciência e a técnica, passaram a ser questionados juntos com a percepção de que o destino do sujeito histórico não está mais assegurado,

⁵ GALEANO, Eduardo. **El Derecho al Delirio**. Vídeo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Z3A9NybYZj8>> Acessado em 28/02/2019

conforme revelaram as grandes catástrofes do século XX. Este panorama, segundo Octavio Paz (1984, p.191), mostra a inconsistência da “concepção da história como um processo linear progressivo”, ou seja, a crença que nasceu com a idade moderna e foi a sua justificação, parece ter quebrado, revelando “uma fratura no próprio centro da consciência contemporânea: a modernidade começa a perder a fé em si mesma”.

Esta consequência também é efeito da própria estrutura intrínseca da modernidade que se caracterizava pela cisão e negação, sendo por excelência o tempo da crítica. Neste sentido, a arte moderna estendeu a sua crítica em duas direções contraditórias, conforme define Paz, uma é a “negação do tempo linear da modernidade” e a outra a “negação de si mesma”, assim, “cada movimento artístico negava o precedente” e assim a arte se perpetuava. Porém, a negação só consegue se perpetuar dentro de um tempo linear, logo a “arte moderna começa a perder seus poderes de negação”. (Paz, 1984, p. 189-193). Este autor ainda considera que as negações foram tornando-se repetições rituais, ou seja, “a rebeldia convertida em procedimento, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia. A negação deixou de ser criadora. Não quero dizer que vivemos o fim da arte: vivemos o fim da ideia de arte moderna.” (1984, p. 90).

No que se refere também à estética começa a surgir no âmbito das discussões artísticas a ideia de “pós-utopia” conforme apresenta Rancière em seu ensaio “Estética como política”:

Uma mesma afirmação corre por todos os lugares hoje: rompemos definitivamente, diz-se, com a utopia estética, isto é, com a ideia de uma radicalidade da arte e de sua capacidade de operar uma transformação absoluta das condições da existência coletiva. Essa ideia nutre as grandes polêmicas que acusam o desastre da arte, surgido de seu comprometimento com as promessas mentirosas do absoluto filosófico e da revolução social. (2010b, p. 17)

O autor, entretanto, ressalta que já não se trata de discutir a validade da arte heterogênea, mas questionar e perceber como estas novas misturas estão se configurando tendo em vista o declínio das ideias de emancipação do homem e consequentemente o da utopia estética. Como ressalta Vera Figueiredo (2016, p. 8), “trata-se de pensar os rumos da arte contemporânea, tendo em vista o frágil

equilíbrio entre resistência e negociação num cenário em que o choque também se banalizou”.

E é neste ambiente que as cidades contemporâneas revelando-se produtos de um tempo pós-utópico em que o futuro, ou seja, a “terra prometida” pela Modernidade, é expulso pelo presente e impera um tempo cujas certezas foram subtraídas. Este é o momento em que, assim como foi para as vanguardas, a cidade torna-se um problema e, portanto, um elemento forte da pauta das questões “pós-modernas”.

Este cenário impõe-se, conforme reforça Renato Gomes, quando se constata que no momento em que o mundo foi se tornando cada vez mais urbano, a “era das cidades ideais caiu por terra”, ou seja, é período em que o conceito de Nação e de identidade nacional entra em crise com o aprofundamento das tensões entre o local e o global, em que “se desestabilizam as marcas identitárias unas, frente aos clamores pela diferença, pelas singularidades”. Este é o período em que, reforça ainda Gomes, “o fato social se mistura com o estético”. (Gomes, 2000, p. 01)

Assim, ao considerar esta crise no conceito de Nação e de identidade nacional fica-se diante de um mundo dominado pela descrença contemporânea nas chamadas “grandes narrativas totalizadoras” e descortina-se um novo cenário no qual a utopia parece não tem mais espaço.

3.2. Um outro lugar para a utopia

*“Al principio, los sueños eran caóticos; poco después,
fueran de naturaliza dialéctica”.*

Jorge Luis Borges

Conforme visto anteriormente, as utopias são compreendidas, comumente, conforme destaca Cassio Hissa (2007, p.9) através da “representação imaginária de sociedades idealizadas” e que “caminhariam sempre na direção da conquista do bem-estar coletivo”. Assim, neste sentido as utopias seriam como “ilhas desgarradas da cartografia do mundo dito real”, articuladas “àquilo que é produto da imaginação, da fantasia, do idealismo”, afastando-se do mundo da realidade e aproximando-se de sonhos quiméricos. Entretanto, Hissa destaca o potencial da

utopia ao ressaltar sua proximidade aos saberes comuns, da existência, na ordem local e na escala do cotidiano. Portanto, o autor sugere que as arquiteturas do pensamento utópico deverão estar fundamentadas “muito mais na existência do que na sua falta” e muito mais no “saber do que na tecnociência e, sobretudo, especialmente, no povoamento dialógico das fronteiras”, encontrando no próprio mundo histórico as possibilidades de existência.

Mais do que irreal ou impossível a utopia carrega consigo uma carga crítica em relação à civilização, conforme argumenta Denise Falcão Pessoa e acrescenta que “a utopia procura desvendar potencialidades que as instituições ignoram ou escondem sob o manto dos comportamentos e subculturas” (2006, p.12).

Neste sentido a grande missão da utopia na cidade seria abrir espaço para o possível, o que significa dizer que é o “pensamento simbólico que supera a inércia natural do homem e lhe confere uma nova capacidade, a capacidade de reformular constantemente o seu universo humano” (Cassirer, 1994, p.104). É, portanto, uma tentativa de reconhecer “quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço” nas palavras de Italo Calvino (2003, p. 156), ou seja, reconhecer no próprio mundo histórico as possibilidades de existência.

Essa valorização dos lugares implica, segundo Hissa a valorização das cidades nas cidades, tendo em vista que “a cidade é feita de cidades, metáfora de lugar, de um lado, e, de outro, extensão coerente de bordados periféricos que atravessam espaços nodais” e não uma “tessitura socioespacial monolítica” construída de “linhas mestras e de bordados macroestruturais que anulam a vida de esquinas, de ruelas e becos, de quintais que assombram modernidades, de vilas, bairros e subterrâneos”. (Hissa, 2007). Portanto, a ênfase agora recai, segundo os termos de Vera Figueiredo (1997), na “semiotização da história” onde se recolhe material a ser processado e reciclado gerando novas e infinitas versões particulares.

E é nesta busca que encontramos reverberação na exposição *#RioUtópico [em construção]*, da artista plástica Rosângela Rennó exibida na sede do Instituto Moreira Salles (IMS) do Rio de Janeiro entre dezembro de 2017 e abril de 2018. Com curadoria de Thyago Nogueira, editor da revista ZUM e coordenador de

fotografia contemporânea do Instituto Moreira Salles, esta mostra fez um mapeamento fotográfica de comunidades do Rio de Janeiro cujos nomes sugerem uma situação utópica como Pedacinho do Céu (Cordovil), Vila Esperança (Acari), Morro dos Prazeres (Santa Teresa), Final Feliz (Anchieta), Jardim Paraíso (Taquara), Parque Alegria (Caju), Morro do Amor (Lins de Vasconcelos) ou Cidade de Deus. Ao expandir os limites de compreensão da cidade para além dos cartões-postais mais óbvios do Centro e da Zona Sul, vemos, então, um Rio de Janeiro banal, simples, cotidiano, vida que escorre revelando-se no micro.

A existência desses nomes destaca-se pelo paradoxo com os próprios lugares, seu cotidiano e com a representação que se fazem destes. A canção *Nome de Favela* de Paulo César Pinheiro ilustra este caráter ao expressar que “ninguém faz mais jura de amor no Juramento / Ninguém vai-se embora do Morro do Adeus / Prazer se acabou lá no Morro dos Prazeres / E a vida é um inferno na Cidade de Deus. Assim, as localidades selecionadas por Rennó carregam a linguagem da exclusão social, uma conotação negativa que segue em paralelo com a degradação dos espaços físicos que correspondem.

Em depoimentos colhidos para a exposição, identificamos este caráter paradoxal dos nomes, por exemplo, os moradores de Sossego-Alegria na Pavuna revelam que vivem cercado pelos confrontos entre policiais e traficantes, tendo o sossego e alegria apenas existentes no nome. Já a Vila Progresso, paradoxalmente, não conta com agências bancárias ou posto dos Correios e vive sob constante intervenção policial e militar, o que atrapalha inclusive a rotina dos estabelecimentos locais.

Outro exemplo que revela esta dissonância entre o nome e a própria localidade é o conjunto habitacional Jardim Paraíso, em Campo Grande. Imerso em condições completamente insalubres, sem água, com esgoto a céu aberto, várias famílias vivem em moradia coletiva sob uma estrutura de concreto destruída. Inclusive, algumas crianças chegaram a ser retiradas das famílias pelo Conselho Tutelar.



Figura 2 - Vila União de Curicica, Produtora AMaréVê. Imagem retirada do catálogo da exposição.

No decurso do tempo histórico, pode-se identificar um repertório de palavras que marcam o vocabulário de especialistas da cidade e a maneira como as metáforas se apresentam nos discursos sobre estas. As analogias biológicas nas representações da cidade e o uso de nomes de partes dos corpos vivos na denominação de seus lugares tornaram-se usuais no século XIX para decifrar e descrever o meio urbano. Em um segundo momento, também as abstrações mecânicas e geométricas passaram a tornar-se estratégias para entender a cidade e uma forma alternativa de representar e intervir sobre ela.

Assim, nas representações das cidades era frequente as analogias com corpos e suas partes, doenças e anomalias. Principalmente no Renascimento, conforme afirma Telma de Barros Correia e Philip Gunn e (2001, p.230), “as metáforas orgânicas no campo da arquitetura foram estendidas à cidade”. E assim, “o corpo – sua estrutura, funcionamento e distúrbios – converteu-se em modelo de ordem ou desordem urbana”.

Este conceito é visível nas palavras do engenheiro Frederico Liberalli, no Congresso de Engenharia e Indústria ao considerar que “ruas e praças de uma povoação tem funções semelhantes às artérias e pulmões do corpo humano: são canais de circulação e órgão de respiração”. (Liberalli, 1900, p.113). Este uso de analogias vinculadas à biologia nas representações e no vocabulário sobre a

cidade seguiram crescendo nos séculos posteriores, marcando fortemente as ciências sociais.

A partir do século XIX, as intensificações dessas metáforas orgânicas também foram utilizadas para remeter à cidade e seus corpos doentes ou anômalos, conforme destaca Correia e Gunn (2001, p.236):

As representações negativas da grande cidade – vista como ambiente perigoso do ponto de vista sanitário, social, moral e político – que se difundem no século XIX vão recorrer com frequência a analogias médicas para definir os problemas atribuídos à cidade – suas “doenças” e “taras” – e explicitar como devem ser investigados – “diagnosticados” –, prevenidos e equacionados – os “remédios” e “cirurgias”.

Isto fica evidente, ao analisar a própria história das favelas cariocas. A “descoberta” da favela vem acompanhada logo por sua designação como problema a ser resolvido. Os primeiros relatos, quando se busca sobre a cena urbana e os seus personagens populares, remetem aos cortiços, que eram considerados locais de pobreza, definidos, segundo Valladares, como um verdadeiro “inferno social”.

Durante os anos 1920 os médicos higienistas, em seus estudos sobre os agentes desencadeadores de epidemias, ao atribuírem tais efeitos à própria estrutura das cidades, retificavam a ideia da favela como lugar de doença, mal contagioso, patologia social a ser combatida. Acabar com ela seria, portanto, uma consequência racional e até mesmo “natural”, segundo os engenheiros e médicos da época. “A cidade como manifestação visível do todo social, era recorrentemente concebida como uma máquina, um mecanismo cujas engrenagens deveriam ser dispostas e manipuladas devidamente sob a mesma direção” (Kropf, 1996, p.108). Percebemos aqui a colocação da favela como aquele espaço que se opõe ao projeto racional e técnico de desenvolvimento, de modernização e a regulação do conjunto da cidade.

Nesta perspectiva, percebe-se que a leitura da favela que perdurou no imaginário popular ao longo de décadas foi resultado de um diagnóstico, segundo Licia Valladares (2000), feito por médicos e engenheiros que tratavam a cidade como um “corpo urbano” e apontavam as deficiências nas quais era necessário intervir. Uma construção de representações sociais que passa pelos mais variados

atores sociais e seus respectivos interesses e interfere diretamente na evolução das categorias de “favela” e “favelado”, revelando como as metáforas se insinuam nos discursos sobre a cidade.

É através de uma literatura produzida sobre as favelas por jornalistas, cronistas, engenheiros, médicos, arquitetos, administradores públicos e assistentes sociais desde a primeira metade do século XX, que as fizeram predominância como “território da violência, como lugar de todas as ilegalidades, como bolsão da pobreza e da exclusão social”, fazendo circular as imagens da fratura social e de uma “cidade partida” (Valladares, 2005, p.20), ou seja, a favela como a distopia da cidade. Portanto, espaços abandonados e desmembrados, espécie de “zonas fantasmas”, nas quais “os pesadelos substituem os sonhos, e perigo e violência são mais comuns que em outros lugares” (Scwarzer, 1998, p.16).

Neste sentido, vemos que na maioria das vezes as favelas, em suas complexidades, acabam sendo ofuscadas e por outro lado, sobre suas mazelas, são lançados holofotes. Desta forma, as representações que se fazem delas, tanto subexpondo, quanto sobre-expondo carregam consigo a questão proposta por Didi-Huberman de como os povos estão expostos a desaparecer justamente por estarem ameaçados na sua representação política e estética:

A subexposição priva-nos dos meios para ver, pura e simplesmente, aquilo que poderia estar em causa (...) Mas a sobre-exposição vale pouco mais: demasiada luz cega. Os povos expostos à ruminância estereotipada de imagens são, também eles, povos expostos a desaparecer." (Didi-Uberman, 2011, p.42)

Por este prisma, constata-se que as áreas menos favorecidas da cidade tem esses holofotes, seja concedendo mais luz ou privando-as, nas mãos daqueles grupos sociais de maior poder econômico, e dessa forma, caracterizam-nas pelo que elas não têm em comum, em termos materiais e/ou culturais com a metrópole. Esta é uma definição de espaços populares pela negação que acompanha todos os espaços habitados pelas populações de baixa renda nas cidades do Brasil (Perlman, 2013, p.3).

Neste sentido, tem-se no discurso uma ferramenta de poder utilizado para rupturas e segregação. “Assim como o discurso ‘rege’ certas formas de falar sobre um assunto, definindo um modo de falar, escrever ou se dirigir a esse tema de

forma aceitável e inteligível, então também, por definição, ele ‘exclui’, limita e restringe outros modos” (Hall, 2016, p.80).

Trata-se de um conjunto bem urdido de discriminações radicais em que o lado errado do exercício (o periférico, o contingente, o inverossímil, o irrelevante, o ilegítimo) é varrido, segundo os casos, para o caixote do lixo epistemológico, teórico, político ou ideológico-cultural. O que se não vê não se vê porque não se pode ou quer ver, mas sim porque não existe. Os limites do olhar são, assim, exteriores ao olhar. Levado ao extremo, este sistema de representação é tanto mais transparente quanto mais vasta for a opacidade ativamente produzida. (Santos, 2001, p. 192)

Este fenômeno foi identificado também por Zygmunt Bauman, ao expor no comportamento burguês das cidades, o desejo de isolar-se corpórea e materialmente em áreas de moradia das elites, construindo para si, espaços proibidos na tentativa da ruptura com a vida urbana (Bauman, 1999, p.27-28). Trata-se de uma “divisão simbólica” que classifica socialmente as pessoas segundo sua ocupação no espaço em uma espécie de fragmentação do tecido sociopolítico espacial.

Observa-se neste mecanismo que se alimenta através do uso de analogias e metáforas como justificativas e leituras da cidade, duas posturas, conforme destaca Correia e Gunn (2001, p.256):

Uma primeira – meramente descritiva – mostra-se extremamente simplificadora da realidade. Revela uma atitude de fuga diante da complexidade e das contradições da cidade, mantendo o entendimento contido nos limites da analogia em si. Numa segunda postura, a metáfora biológica é mobilizada no delineamento de um modelo ideal de cidade e de ordem, que mesmo impossível, serve de horizonte para ação sobre a cidade real.

Portanto, as metáforas e o processo de dar nomes ou apelidos tornam-se ferramentas úteis para essa marcação e divisão de lugares, servindo de referências para si próprio e como uma maneira de tornar um ambiente diferente do outro, e, portanto, impondo a própria identidade. Esta institucionalização das denominações de territórios, ruas e logradouros “destroem os liames de identificação dos habitantes com seu ‘lugar’ na cidade, descaracterizando bairros e ruas, desfazendo os suportes subjetivos da memória da população local e da identidade coletiva de um determinado território” (Bresciani, 2001, p.13)

Entretanto, existem lugares cuja nomeação resiste ao progressivo desaparecimento dessas subjetivações que comumente são substituídas por representações abstratas e esquemáticas que apagam de forma definitiva a imagem sensível da cidade. Os lugares selecionados para a exposição *Rio Utópico* revelam estes cantos da cidade cuja memória da população local e sua respectiva identidade apresentam timidamente uma resistência ao apagamento e à institucionalização das denominações de territórios, uma nomeação que também passa pelo desejo. Este fato fica evidente em algumas comunidades retratadas na exposição, como Vila do Céu, em que as ruas receberam nomes de benfeitores da comunidade como Bernardino Amaro, assistente social; Oswaldo Aranha, presidente da Light quando as comunidades receberam energia elétrica; Maria da Penha, que ajudou a implantar o fornecimento de água. Esta nomeação se destaca pelo fato de revelar uma ligação muito mais íntima com a própria história da localidade resistindo à imposição de nomenclaturas arbitrária por parte dos órgãos públicos.

Esta característica pode ser destacada também na própria nomeação das localidades, por exemplo, o bairro do Encantado teria o rio Faria, que corre nas redondezas, como inspiração para o nome. Diz a lenda que suas águas, quando revoltas, tragavam tudo, inclusive, persiste a história de que um condutor de charrete desapareceu em uma torrente deste rio encantado. Já em Final Feliz, uma pesquisa realizada pela ONG Viva Favela constatou que esta localidade era inicialmente chamada de Morro do Chifrudo nos anos 1970, devido a uma suposta história de adultério coletivo. Ao tomarem conhecimento deste episódio, homens teriam espancado suas mulheres em uma rua que ficou conhecida como rua do Pau Rolou. A troca do nome para Final Feliz teria ocorrido depois que as mulheres foram expulsas da comunidade. Existe também uma versão de que o nome teria sido inspirado por uma telenovela homônima, de Ivani Ribeiro, exibida em 1982.

Em Luz divina, o nome teria sido sugerido por uma moradora e votado pela comunidade em 2009. Curiosamente, em 2011, ainda não havia luz elétrica formal, tubulação de esgoto ou água no local. Com relação à Vila da Paz diz-se que os primeiros a ocupar este assentamento, em sua grande maioria nordestinos,

zelaram para que o lugar fosse conhecido pela tranquilidade, talvez o nome venha daí. Entretanto há também locais, como o Novo Horizonte, em que as ruas e avenidas ainda não foram nomeadas e até hoje são identificadas apenas por letras.

Vê-se, portanto, o papel da imaginação popular encarregando-se de batizar cada canto da cidade e não de forma estática, mas que pode alterar-se com o transcurso do tempo e de acordo com narrativas próprias. Trata-se de uma iniciativa dos “usuários” (habitantes) ligando-se à memória coletiva e a ideia que se pretende construir dela.

Uma curiosidade tão intermitente deixa claro que os nomes de ruas em si são de um interesse limitado. O seu estudo só tem sentido na condição de interrogar, para além, sobre as sociedades que os produziram, usaram - e ignoraram. Para quem se interessa pela criação de lugares de memórias, os nomes de ruas talvez pudessem servir de indícios, e isso com duplo título: como manifestações da memória coletiva de uma comunidade, e como signos exteriores de notoriedade. Essa notoriedade é, por sua vez, perpetuada pelo fato de que os nomes a endossam. (Milo, 1997, p. 1889 *Tradução minha*)⁶

Neste sentido esta relação que se estabelece entre nomes de localidades com a memória coletiva, ou seja, a nomenclatura urbana, tem como objetivo a criação de uma imagem de si e a possibilidade de sua transmissão para a sociedade.

Deste modo, ao ligar-se inquestionavelmente ao simbólico, o ato de nomear acaba sendo parte das relações de poder e de disputas por este. Portanto, mudanças políticas significativas “podem alterar denominações de longa permanência e de uso corrente, substituindo palavras de raiz vernacular por nomes de personagens políticas do momento” (Bresciani, 2001, p.14-15). Nesta arena trava-se conflitos entre a memória da comunidade local frente a uma comunidade abstrata que o Estado precisa criar, ou seja, uma disputa entre os que viam os nomes como uma história, uma tradição e os que os qualificavam de obscenos e que nada significavam. Uma guerra às lembranças poéticas do povo contidas nos nomes com a justificativa para criar um plano ordenado de cidade.

⁶ Une curiosité aussi intermittente fait bien voir que les noms de rues sont eux-mêmes d'un intérêt limité. Leur étude n'a de sens qu'à condition de s'interroger, au-delà, sur les sociétés qui les ont produits, utilisés – et ignores. Pour qui s'intéresse à la constitution des lieux de mémoire, les noms de rues pourraient peut-être servir d'indices, et ce à un double titre: comme manifestations de la mémoire collective d'une communauté, et comme signes extérieures de notoriété. Cette notoriété est à son tour perpétuée par le fait que des noms de rues la cautionnent.

Os novos nomes impostos, na lógica de cima para baixo, acabam distanciando-se do imaginário da população, alterando a própria história da cidade e a identidade de cada um, conforme este trecho da crônica de um jornalista, “a prática de nomear ruas e passeios em homenagem a homens e mulheres ilustres em seu tempo, muitas vezes deixa para posteridade não heróis mas mistérios” (Moreira, 1999, p.36), ou seja, nomes completamente estranhos que em nada ligam-se às práticas cotidianas, particularidades, seus tipos e valores.

Indo ao encontro destas questões, Rosângela Rennó, ao identificar no meio urbano resistências à imposição de nomenclaturas, entra na luta simbólica por meio de linguagem artística, buscando construir um novo repertório de palavras que estabeleçam novas metáforas para o discurso sobre as cidades. O ato de nomear é um ato de construir mundo, de dar contorno e cor ao mundo, uma tentativa de através da linguagem, portadora de uma possível esperança, nomear e dar certo sentido a uma leitura outra de mundo,

E para esta tarefa, segundo Thyago Nogueira em seu texto disponível no catálogo da exposição, Rennó dispôs-se a pensar “como a fotografia pode representar o intrincado tecido social e urbano que dá forma e caráter a uma cidade; como os moradores enxergam e nomeiam os lugares onde vivem” e como ainda, abarcar uma extensa parte do Rio de Janeiro que não desfruta da “cidade pitoresca e fotogênica”. Segundo Rennó⁷, ao olhar o mapa do Rio e ler os nomes das localidades cujos sentidos expressavam algum ideal não plenamente alcançável, a artista pensou em criar um grande Rio utópico a partir destes mesmos nomes utópicos encontrado. Tal pretexto foi então utilizado para pensar um “grande mapa fotográfico, um mapa humano, através da fotografia das pessoas”.

A artista trabalhou inicialmente com jovens moradores dessas comunidades selecionados após uma oficina em parceria com a Agência de Redes para Juventude⁸ e os orientou a fotografarem e pesquisarem o local onde vivem,

⁷ Vídeo de divulgação disponível no canal do youtube do IMS <https://bit.ly/2CmYUHW> Acessado em 14/01/2019

⁸ Em ação desde 2011, a Agência de Redes para Juventude é uma metodologia que potencializa jovens com idade entre 15 e 29 anos, moradores de favelas e periferias, a transformarem ideias em projetos de intervenção em seus territórios. Idealizada por Marcus Vinicius Faustini, a Agência é o estímulo para a invenção de um novo lugar na cidade, onde estes jovens sejam potentes, e não só

formando um grupo de comunicadores e fotógrafos. Esta colaboração dos jovens após o início do processo começou a deparar-se com alguns entraves. Rosângela Rennó, em uma sessão de debates no IMS, revelou a dificuldade encontrada por este grupo para circular nas comunidades. Muitos colaboradores eram impedidos de fotografarem e a coleta de dados não era autorizada por conta de as áreas serem dominadas pelas milícias ou pelo tráfico de drogas.

A saída encontrada para este conflito foi uma convocatória aberta para que qualquer frequentador das comunidades do Rio de Janeiro enviasse imagens para a mostra através das redes sociais. Os colaboradores do projeto eram livres para interpretar o sentido de utopia e as fotos poderiam ser enviadas por e-mail, para a ferramenta de comunicação *Whatsapp* ou ainda utilizando a *hashtag* #rioutopico no *Instagram*. Curiosamente, Rennó destaca que ao contrário do que imaginava, quase não recebeu selfie, ou seja, apenas poucas pessoas enviaram fotos tiradas de si mesmo (autorretratos), em sua grande maioria foram fotos dos lugares, becos, casas ou pessoas em suas atividades costumeiras.

A artista, assim como em seus projetos anteriores, buscou criar uma produção visual compartilhada e menos determinada pelo seu olhar e personalidade. Podemos encontrar este tipo de pensamento no trabalho do japonês Takuma Nakahira, que durante a Bienal de Arte de Paris em 1971, revelou o corpo das cidades e lutou contra o idealismo modernista que submetia o mundo à visão do artista. Segundo Thyago Nogueira (2018), o artista apresentou um “retrato mutante e fragmentado da cidade, despindo-se da pretensão de abarca-la em toda a complexidade”. O trabalho dele consistia em fotografar incessantemente, algumas vezes, sem mesmo olhar pelo visor da câmera e ao final do dia ampliava as imagens e as fixava em um painel erguido no espaço expositivo da bienal.

Assim durante os dias, as imagens se acumulavam, se sobrepunham, outras caíam, deste modo, segundo Nogueira, “em vez de buscar um retrato sintético, Nakahira registrava a circulação frenética e a incapacidade, muitas vezes frustrante, de experimentar a totalidade” (2018).

representados como carentes. Onde eles sejam reconhecidos como sujeitos criadores, não só como objetos de ação social.



Figura 3 - Takuma Nakahira's photographs from "Circulation: Date, Place, Events," at Yossi Milo. Takuma Nakahira, Yossi Milo Gallery, New York

Assim, como Nakahira, Rosângela Rennó buscou representar este intrincado projeto que é a cidade através do uso das novas possibilidades da fotografia digital e a facilidade de seu compartilhamento, ampliando e potencializando o nível da comunicação e permitindo a construção de outros olhares sobre os fragmentos dispersos. O papel da artista aqui foi o de apenas organizar os múltiplos olhares, deslocando o ponto de vista, alterando os pressupostos de autoria e autoridade e provocando o estranhamento de um Rio "não visto".

Isso já fica nítido com a metáfora que na própria execução da exposição é percebida. Ainda de fora da instalação vemos adesivado nas portas de vidro um grande mapa cujas localidades expressas ali referem-se ao Rio de Janeiro visto, ou seja, ao Rio da vitrine, a beleza icônica de seus cartões-postais que empresta nome e significado à cidade. São os bairros da zona centro-sul com suas belezas naturais que formam um belo *showroom* de uma área que corresponde a apenas 10% de todo o território da cidade.



Figura 4 - Foto da entrada da exposição por Leonardo Wen / Instituto Moreira Salles

Ao entrar na sala de exposição, o grande mapa da cidade continuava e estendia-se por todo o chão da galeria convidando a transitar pelos locais “reais” e ainda não pisados. Os nomes desses lugares sobre o qual fomos convidados a caminhar repetia-se na parede seguidos por grupos de fotografias de cada localidade originadas do grupo de comunicadores, dos moradores e da própria Rosângela Rennó. As imagens recebidas eram impressas, emolduradas e penduradas de tempos em tempos numa organização espontânea, assemelhando-se a urbanização não planejada das favelas. Portanto, este projeto expositivo não tinha forma fixa, modificava-se com o tempo e de acordo com a mobilização das comunidades.

Além das imagens cada localidade era identificada por uma foto de satélite e um breve verbete com a história de sua formação, dados estatísticos, curiosidades e/ou relatos de moradores. Segundo o curador, a maior parte desses dados foi obtida com a colaboração do Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos (IPP) do Rio de Janeiro e complementada com informações oficiais. Esses dados e registros históricos também se encontravam dispersos e em sua maioria centrados na figura da igreja evangélica e postos de saúde. Entretanto, algumas localidades não possuíam qualquer dado referente, o que levou a equipe do projeto a integrar-

se às comunidades, realizando conversas e bate-papos com o objetivo de buscar histórias e fazer emergir narrativas de seus próprios moradores.

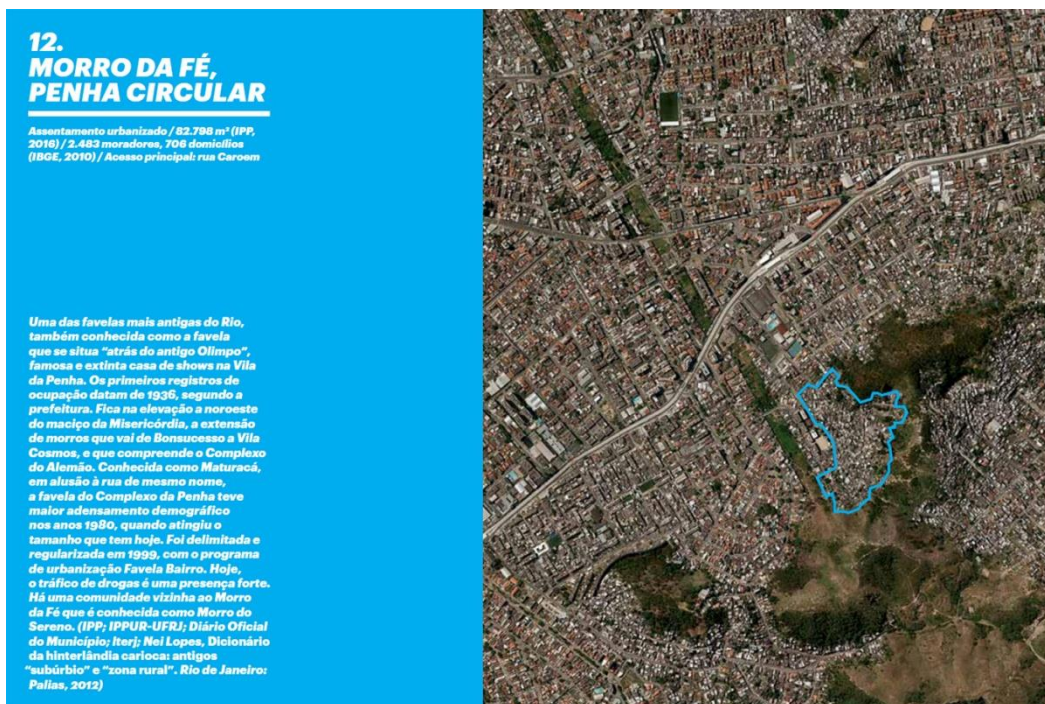


Figura 5 - Exemplo da página que apresenta cada comunidade no catálogo impresso

Em sua totalidade as histórias registradas e as narradas revelavam que o surgimento destes espaços quase sempre se deu através de mecanismos de resistências, tal como aqueles que fundaram suas casas em volta de uma caixa d'água, trazendo mais dez famílias ou ainda outros que se estabeleceram em prédios abandonados ou desocupados e ali começaram suas vidas.

As fotos da exposição juntamente com os verbetes e imagens aéreas das localidades foram organizados e deram origem a um catálogo impresso, um livro-guia de 480 páginas. Esse desdobramento da exposição revelou-se importante no sentido de inscrever estes lugares em algum tipo de registro, contar histórias que se encontravam fragmentadas em órgãos oficiais ou até mesmo inexistiam.

As fotos também por elas mesmas carregavam um caráter documental ao descrever momentos relevantes na história nacional como pode ser observado nas imagens de Vila Aliança, Bangu. As fotografias desta localidade relatam o momento em que se iniciou a intervenção federal no Rio de Janeiro, revelando a convivência dos moradores com as forças militares, conforme mostra a Figura 6.



Figura 6 - Danilo Verpa / Folhapress. Imagem retirada do catálogo da exposição.

Neste sentido, a exposição também exhibe seu caráter distópico ao apresentar fotos com realidades pouco sonhadoras, conforme revelaram as fotos de Danilo Verpa, que acompanhou a intervenção pela prefeitura da Vila Kennedy responsável pela derrubada, sem explicação ou aviso prévio, dos quiosques usados como fonte de renda pelos moradores locais. Outra imagem desta distopia velada é a foto em que um soldado fotografa um morador e seu documento de identidade, em um procedimento que se tornou corriqueiro para controlar o fluxo de pessoas durante a intervenção militar.

Entretanto, mais do que a relevância por seu aspecto documental e a elaboração de um registro de dados até então inexistentes, o catálogo do *Rio Utópico* ultrapassa este caráter ao revelar também retratos que não necessariamente são "verdades", frutos de narrativas distintas, revelados através da linguagem de corte, das aproximações e possíveis leituras em suas diferentes direções.

Assim, as fotos, segundo relato da própria Rennó, revelam mais que simples registros de Vilas da Paz ou Ruas da Alegria, mostram o desejo em apresentar uma visão de um lugar idílico, talvez não sendo um retrato fiel da realidade, mas apenas o desejo propriamente dito. A artista ainda acrescenta que percebeu que

algumas pessoas queriam mostrar um lado legal, bonito e bom de se ver do lugar onde moram, que pode não ser necessariamente assim, mas abraçaram o desafio de buscarem algum cantinho utópico que tivesse um nome especial e revelassem alguma esperança.

Neste panorama, cabe analisar esta proposta mediante dois conceitos trabalhados por Homi Bhabha: pedagógico e performático. Nestes termos, a exposição por um lado, tem todo o sentido de pedagógico ao nomear as partes e criar uma nomenclatura que se pretende ensinar. O autor utiliza o conceito de pedagógico para “significar o povo como uma presença histórica a priori” (Bhabha, 1998. p.207-227) e, portanto, requer o anonimato do povo em função do coletivo. Este conceito pertence ao tempo de escrita da nação, constituído por discursos dominantes cujo objetivo é reforçar um imaginário de tempo linear e homogêneo, não permitindo transparência nas fissuras do presente, das vozes da minoria, transformado a nação em uma representação horizontal do espaço. Desse modo, o tempo pedagógico é aquele marcado pela ideia de coesão social no presente, um discurso unificador, *muitos como um*.

O Instituto Moreira Salles, como parte da Exposição *Rio Utópico*, ofereceu atividades destinadas a professores de redes públicas e privadas de nível básico e superior, a fim de contribuir na preparação das visitas com seus alunos e seus desdobramentos em sala de aula. A partir do prisma das áreas de conhecimento e das categorias do campo da fotografia, mapeavam conteúdos que, de maneira simultânea, estavam presentes na exposição. Assim, era proposto aos participantes o desenvolvimento de ferramentas e abordagens pedagógicas que pudessem ativar processos de aprendizagem, revelando, portanto, o caráter também educativo do projeto.

Este viés pedagógico também fica visível nas visitas guiadas propostas para os alunos das instituições de ensino, revelando através do discurso dos mediadores o interesse em introduzir a premissa de que a vivência de cada um é muito particular e não representativa da cidade como um todo. Preocupados com este aspecto didático faziam com que os alunos olhassem a cidade e percebessem que eles conheciam muito pouco e que a Zona Sul correspondia a apenas a 10% de todo o território do Rio de Janeiro.

Neste ponto também surge um paradoxo que merece destaque. O programa de mediação foi pensado para o entendimento de que os frequentadores do Instituto Moreira Salles em sua maioria são originários da Zona Sul e, portanto, toda a construção do raciocínio pedagógico segue com o objetivo de realizar um deslocamento deste público, mostrando que eles não saem da Zona Sul. Assim, percebemos uma exposição que tenta abarcar um espaço mais amplo da cidade, mas que se volta somente para uma parcela deste público, cuja premissa é ensinar ao jovem da Zona Sul que o Rio é maior do que aquilo.

Ao acompanhar a visita de uma escola, que curiosamente continha alunos fora do eixo centro-sul, ficou clara esta premissa de que a formação dos mediadores se baseava na certeza de que o público frequentador seria invariavelmente de zonas mais privilegiadas da cidade. Neste sentido, durante esta visita, percebi dentre os alunos que uma menina não queria falar onde morava, seu professor insistiu, até que revelou ser moradora de Jardim Gramacho, um bairro do município de Duque de Caxias, e, portanto, fora da Zona Sul. Por um instante, houve um desconforto por parte dos mediadores, revelando um despreparo para lidar com este tipo de informação, mas que rapidamente conseguiram contornar e darem voz a esta menina, fazendo com que contasse sobre seu local de moradia, descrevesse o que via durante o trajeto para a escola, ou seja, permitindo que narrasse suas experiências. Esta situação surpresa exigiu que fossem geradas novas ações e intervenções em cima daquilo que fora previamente definido, revelando o cunho também dinâmico e ainda em construção do projeto, assim como a cidade, deixando em evidência também o caráter performático da exposição de Rennó.

Este caráter performático que domina a cena proposta por *Rio Utópico* pode também ser identificado no momento em que recolhe os retalhos descartados pela narrativa pedagógica, constituindo-se uma contra-narrativa, tematizando o particular e desorganizando as estratégias ideológicas que conferem à nação uma identidade essencialista e introduz a temporalidade do entre-lugar. Assim, revela um espaço-tempo entre o passado e o presente, acrescentando o que não fora mencionado no discurso de origem homogeneizante.

[...] é a partir dessa instabilidade de significação cultural que a cultura nacional vem a ser articulada como uma dialética de temporalidades diversas – moderna, colonial, pós-colonial, ‘nativa’ – que pode ser um conhecimento que se estabiliza em sua enunciação: ela é sempre contemporânea ao ato de recitação. É o ato presente que, a cada vez que ocorre, toma posição na temporalidade efêmera que habita o espaço entre o ‘eu vi’ e o ‘você ouvirá’. (Bhabha, 1998, p. 215)

Nesse sentido, Bhabha considera que o discurso do sujeito dessa diferença cultural é constituído a partir do lócus do outro, a constituição de identidade se dá em relação à alteridade. Ainda segundo este autor, o povo não está mais contido no discurso nacional “do progresso, do anonimato de indivíduos, da horizontalidade espacial da comunidade, do tempo homogêneo das narrativas sociais” (Bhabha, 1998, p. 213). Pensar a nação a partir de suas descontinuidades, recusando a narrativa monolítica da nação é considerar o tempo performativo.

O caráter performático também pode ser identificado no ato dos fotógrafos da exposição, moradores das localidades que se mobilizaram para a construção de um mapa fotográfico, buscando quebrar os princípios constantes da cultura nacional que tentam “voltar um passado nacional ‘verdadeiro’, frequentemente representado nas formas reificadas do realismo e do estereótipo” (Bhabha, 1998, p. 215).

Este ato performático não necessariamente significa que somente ocorreu enquanto estavam sendo tiradas as fotos nas comunidade, ele se dá também no próprio uso diário da exibição, explorando uma nomenclatura que não é a comum quando o tema é a cidade, uma metaforização que vai levar a construção de outros sentidos que estão no próprio nome das localidades. Também este ato se faz presente no uso dos discursos que Rosângela Rennó faz de seu trabalho em entrevistas, vídeos e publicações, e, igualmente através dos fotógrafos e comunicadores que fizeram parte do projeto e do público espectador desta exposição.

Neste sentido, os jovens inicialmente selecionados para o projeto revelaram através de vídeos e debates ocorridos durante toda a temporada, a maneira como se deu o processo de construção deste trabalho. Guilherme Roberto, um deles, relata que a relação com as localidades foi sendo construída foto por foto, indo a cada localidade, criando intimidade, pois até então era um corpo estranho dentro

de um ambiente que já estava construído. Já Lucas Ururahy destacou a pesquisa de campo como ponto principal, relatando a necessidade de chegar nos lugares devagar, ganhar a confiança das pessoas, e ao final, fazer amizade, conhecer histórias e pessoas que talvez nunca conheceria.

Na mesma visita guiada relatada anteriormente, outro fato curioso ocorreu. Um dos estudantes identificou alguns personagens das fotos do seu bairro. Reconhecendo um restaurante e seu proprietário, o menino compartilhou e revelou que devido à violência na região o proprietário fechou aquele estabelecimento e abriu em outro lugar. Desta forma, reafirmou o caráter em construção da exposição e conseqüentemente da cidade, revelando o expectador também como parte deste processo performático e gerador de conhecimento.

Desta maneira, percebe-se a construção de um novo perfil de sujeito em virtude do deslocamento do lócus enunciativo possibilitando assumir o lugar do sujeito do discurso, tomando a própria voz para compartilhar do enunciado em prol de suas questões subjetivas, por uma afirmação de identidade pessoal e também uma reafirmação por parte dos seus pares.

Assim, *Rio Utópico* propõe pensar de um lugar não puro, no qual, “a fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza o significado do povo como homogêneo” (Bhabha, 1998, p.209-210). Ou ainda, pensa uma cultura do ponto de vista de uma província ultramarina ou dos subúrbios da periferia, repensando conceitos etnocêntricos, debilitando esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade. (Gomes, 2017, p.139).

A artista propõe então repensar a cultura nacional a partir também dessas “minorias” destituídas, cujo efeito mais significativo é o fortalecimento de uma base para o estabelecimento de conexões internacionais (Bhabha, 1998, p.25). Através da criação de narrativas dos “excluídos”, e considerando a nação como uma experiência narrada, transforma-se a “noção do que significa viver, do que significa ser, em outros tempos e espaços diferentes” (idem, p.352). Portanto, é ocupando espaços para fins não previstos um começo para a conquista dos direitos de cidadania e da visibilidade, condição necessária para a conquista da igualdade.

Neste movimento de reconfiguração dos “âmbitos sensíveis”, rompendo com “a evidência sensível da ordem ‘natural’ que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou a obediência” esses atores sociais, segundo Rancière, passam também a fazer política. Política, portanto, como “a prática que rompe a ordem da polícia que antevê as relações de poder na própria evidência dos dados sensíveis”. Assim, a política começa quando há a *partilha do sensível*, ou seja:

Quando há ruptura na distribuição dos espaços e das competências – e incompetências. Começa quando seres destinados a permanecer no espaço invisível do trabalho que não deixa tempo para fazer outra coisa tomam o tempo que não têm para afirmar-se coparticipantes de um mundo comum, para mostrar o que não se via, ou fazer ouvir como palavra a discutir o comum daquilo que era ouvido apenas como ruído dos corpos. (Rancière, 2012, p.60)

Este conceito denominado por Rancière de regime estético da arte pode ser definido como aquele que “propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (Rancière, 2005, p. 33-34). Isso é evidenciado no conteúdo e na forma das imagens expostas em *Rio Utópico*. Ao invés dos ícones consagrados que definem a cidade, uma paisagem caleidoscópica vai se descortinando, fruto de câmeras com resoluções variadas, pontos de vistas mais, ou menos, sofisticados e colaboradores com maior ou menor grau de familiaridade com a linguagem fotográfica.

Assim, o filósofo reafirma que “a revolução estética é antes de tudo a glória do qualquer um – que é pictural e literária, antes de ser fotográfica ou cinematográfica”, e se realiza ao “passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos” identificando “os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária.” (Rancière, 2005, p. 47-49).

Neste sentido, os cidadãos-fotógrafos do mapa proposto por Rennó tentam capturar fragmentos do transitório e ao fazê-los, produzem uma arte política que se configura como atos de resistências, indo além das práticas que se propõem a transmitir mensagens, dar modelos de comportamento, mostrar estigmas da dominação, ou seja, não limita o político às manifestações, greves, passeatas. Esta arte política se dá através de um processo de compreensão de si mesmo, de

inserção deste no mundo, apresentando como se relaciona com o mundo, um mundo absolutamente precário. Assim,

a arte não se torna crítica ou política ao “mover-se além dela mesma” ou ao “sair de si mesma” e intervir no “mundo real”. Não há um “mundo real” que funciona como algo fora da arte. Em vez disso, há uma multiplicidade de dobras no tecido sensorial comum, dobras em que dentro e fora apresentam uma multiplicidade de formas mutáveis, nas quais a topografia do que é “dentro” e o que é “fora” é continuamente atravessada e deslocada pela estética da política e pela política da estética. Não existe o “mundo real”. O que há são configurações claras do que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções e o campo de nossas intervenções. O real é sempre uma questão de construção, uma questão de “ficção”. (Rancière, 2010a, p. 148, tradução minha)

Assim, a exposição busca resgatar histórias através de pequenas ações, pelos rastros deixados no dia-a-dia, permitindo assinalar, conforme afirmou Vera Figueiredo (2017, p.12) que a “primazia do cotidiano serve a diferentes tratamentos da temporalidade”, ou seja, ela retrabalha a dimensão histórica, explorando a potência de realismo da imaginação para desempenhar um papel político de resistência ao esquecimento.

A cidade então, vai revelando-se uma construção sobre construção e deixa ler-se também pelo que negligencia, pelas ruínas, destroços, rastros, conforme destaca Jaime Ginzburg no artigo *A interpretação do rastro em Walter Benjamin*:

Observar um rastro no chão, um bilhete de uma viagem feita no passado, uma fotografia, assim como contemplar um espaço em ruína, pode envolver o esforço de pensar na existência à luz das perdas: são situações em que um fragmento, um resto do que existiu pode ajudar a entender o passado de modo amplo e, mais do que isso, entender o tempo como processo, em que o resto é também imagem ambígua do que será o futuro. (Ginzburg, 2012, p. 109)

Neste sentido, também encontramos nas fotografias que se acumulam nas paredes da sala do IMS cópias de outras fotos antigas como a revelada no bairro do Encantado no qual se vê um time de futebol da rua Pompilio de Albuquerque tirada em 1964; ou ainda em uma foto da Creche Vila Amizade de 1995. Há também aquelas reproduções que utilizam a metalinguagem, conforme a Figura 7, em que uma mulher segura uma foto antiga, revelando um pedaço também da sua história e afirmando que aquilo que não existe mais também a constitui.



Figura 7 - Sra. Teresa Reis. Foto: Guilherme Roberto. Imagem retirada do catálogo da exposição.

Rio Utópico ao pensar também nesta “existência à luz das perdas”, busca encontrar nas novas fachadas, orifícios que revelam as construções do passado como quem recolhe restos e rastros, tomando para si a tarefa de lutar contra o esquecimento, assumindo a função de “transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados” (Gagnebin, 2006, p.47). A criação de um mapa fotográfico propõe-se, portanto, um espaço ocupado pela resistência, focalizando os vazios, o depois, as cumplicidades silenciosas, aquilo que ficou relegado com pano de fundo.

Sobre este conceito, Patrick Modiano em seu livro *Para você não se perder no bairro* debruçou-se sobre a narrativa do lembrar, sobre experiências de percepções atuais relacionadas com antigas. Ao narrar a saga íntima de um homem em busca da sua identidade, conduzindo o leitor por uma investigação que desenterra fantasmas do passado, Modiano se lança em uma investigação do enigma que é a nossa memória.

Esta obra revela uma história sobre o caminho, não apresentando qualquer resolução, é um terminar sem ter chegado ao fim, deixando a sensação de transbordamento, de que naquelas poucas páginas existem muito mais do que

coube nelas. Assim também é o mapa de Rennó, um fluxo contínuo de imagens que vão se aglomerando de tempos em tempos, expandindo-se para além da parede da sala de exposição, revelando-se nos olhares dos fotógrafos, nas redes sociais e na busca pelas memórias múltiplas.

Portanto, este projeto de Rennó, assim como o livro de Modiano, representa uma tentativa de encontrar um refúgio que seja capaz de lidar com a questão dos rastros deixados na cidade, uma tentativa de preservar este vestígio que resiste ao tempo, um edifício que atravessa o tempo, mesmo que o seu interior vazio signifique o esquecimento. A artista, tenta assim, reescrever a cidade para preservar os traços do apagamento.

Rosângela Rennó, neste sentido, busca formas de revelar a cidade na tentativa de não permitir que se perca por ela, e sua obra busca ser um ponto fixo em um ambiente onde tudo está sofrendo mudanças o tempo todo, revelando um jogo de representações no qual construção e reconstrução, memórias e experiências também somam-se a esse processo de formação de um palimpsesto que é a cidade. E nesta tentativa, a exposição percebe a cidade enquanto este arquivo de rastros, em um trabalho arqueológico de transformar o cenário urbano em um sítio arqueológico e descobrir vestígios das vidas de outrora, revelando diferentes épocas em um mesmo espaço.



Figura 8 - Conjunto habitacional Jardim Paraíso, Campo Grande. Foto: Lucas Ururah. Imagem retirada do catálogo da exposição.

Podemos perceber na Figura 8 evidências de um espaço em que os tempos se misturam e manifestam seu caráter heterogêneo e não linear. A charrete puxada por um cavalo, símbolo pré-moderno, mistura-se às construções, ruínas, carro, moto, grafites e ar condicionados, revelando na paisagem urbana “a acumulação de tempos desiguais”, para usar a definição de Milton Santos (2002, p. 21), que ainda acrescenta:

a cidade nos traz, através de sua materialidade, que é um dado fundamental da compreensão do espaço, essa presença dos tempos que se foram e que permanecem através das formas e objetos que são também representativos de técnicas. (Santos, 2002, p. 21)

Reconhecer o tempo expresso em objetos e formas, é também relevar memórias sobre as experiências em uma cidade, lugares de encontros, marcas de vidas, reivindicar o direito à cidade resistindo às transformações e ao apagamento das lembranças. Assim, desvendar histórias em pontos específicos do mapa urbano, é, portanto, deixar rastros, uma presença que aponta para um tempo já ausente e, sobretudo, localizar para onde convergem o tempo e espaço.

Assim, rastros descortinam-se tanto nos aspectos físicos da cidade, seus objetos, monumentos, ruas e prédios como também no valor simbólico a eles

atribuídos. É, portanto, através deles que há uma tentativa de legibilidade da cidade, admitindo que existem mais de um significado que a define e uma condição necessária para compreensão do tempo e o espaço como processos.

Esta busca pelos rastros também se faz necessária pois a cidade moderna é permanentemente marcada pelo movimento pendular de destruição/construção, e a esse processo soma-se o de subjetivação do espaço. Pode-se exemplificar, inclusive, com uma das localidades selecionadas para o projeto, o Morro dos Prazeres. Situada no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, o local recebeu este nome em homenagem à mãe Maria dos Prazeres, que realizava culto em uma casa no bairro. Neste espaço foi erguida, tempos depois, uma capela e que mais tarde foi derrubada e o terreno utilizado para outros fins.

Portanto, faz-se cada vez mais necessário, como propõe o projeto de Rennó, reconhecer nas imagens o que “ainda resta de idílico, de cidade compartilhada, de maneiras de viver a cidade que resiste à fúria expansionista” (Gomes, 2008, p. 104), como vemos na Figura 9, uma cidade das cadeiras na calçada, da cerveja para refrescar, da sombra de um guarda-sol e do chuveirinho portátil plugado na torneira do bar.



Figura 9 - Vila Aliança, Bangu. Foto: Leonardo Lopes dos Santos. Imagem retirada do catálogo da exposição.

Portanto, Rosângela Rennó reconstrói a partir de fragmentos e rastros, histórias com os mais variados personagens e lugares, seus afetos, amores, perdas, carências, revelando também misérias, ausência do poder público e violência. Assim, tornam-se visíveis os vestígios da cidade de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata. Neste sentido, a experiência é narrada, conforme argumenta Renato Gomes e Tatiana Siciliano (2018, p.7) “não pela ótica de um vencedor, mas de um *bricoleur* que junta fragmentos de livros, músicas, álbuns de retratos.” Portanto, é uma construção que revela imagens daquilo que foi fotografado e trazido para dentro da sala, mas também tudo aquilo que está fora dali. Fala do que está ali, mas também dos buracos que de alguma forma não foram preenchidos.

Ao propor um mapa espontâneo da cidade reconhece-se a tentativa de por detrás da desordem estética fazer emergir uma autenticidade organizativa, uma beleza que diverge das imagens pasteurizadas vigentes na cartografia clássica. Assim, nessa abordagem da cidade pela arte, Nelson Brissac Peixoto sugere uma estratégia de participação criativa:

A função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana. Quando parecíamos condenados às imagens uniformemente aceleradas e sem espessura, típica da mídia atual, reinventar a localização e a permanência. (Peixoto, 2003, p.15)

Segundo este pensamento de Peixoto quando parece que a fragmentação e o caos apresentam-se de maneira avassaladores, através da arte é possível criar uma nova experiência de tempo e distância, descobrindo novas paisagens, e, portanto, redescobrir também a própria cidade. E é neste sentido que Rennó se lança buscando em meio ao caos revelar em cada canto os sons e as cores da cidade.

Segundo a crítica de arte e curadora independente Luisa Duarte, em matéria publicada na ZUM – Revista de Fotografia⁹, Rosângela Rennó nas últimas duas décadas vem construindo uma das pesquisas “mais consistentes no campo da arte contemporânea brasileira”. A crítica considera sua obra detentora de uma “alta voltagem política, sem por isso ser panfletária; dialoga com a história, sem cair no

⁹ DUARTE, Luisa. O espírito de Rosângela Rennó. Zum – Revista de Fotografia. Publicado em 06 de Janeiro de 2017 em <https://revistazum.com.br/radar/espírito-de-tudo/> acessado em 14/01/2019

citacionismo; encontra-se dentro do circuito estabelecido e consegue, de dentro, inserir um ruído crítico em relação a este mesmo circuito”.

Os trabalhos de Rosângela Rennó na arte contemporânea raramente são realizados com fotografias autorais, têm este caráter de apropriação de imagens já existentes, álbuns e arquivos fotográficos de família, de jornais, revistas e arquivos oficiais que passam a ter novos sentido. Esta questão ficou evidente no início dos anos 90, quando a artista passa a investigar os processos identitários e de produção social da memória através da apropriação de fotos 3x4 de anônimos encontradas nos mais variados lugares, desde ateliers fotográficos até obituários e arquivos de identificação criminal.

Esta sua trajetória também revela a preocupação em pensar a fotografia, sua razão de ser, bem como questionar o que se convencionou na fotografia como seu mais importante papel, o de representação da realidade. Assim, busca trilhar novos caminhos na elaboração de imagens para os espectadores, optando por outras possibilidades de construção de novas narrativas e produção de subjetividades. A própria artista ainda destaca¹⁰:

Sempre me preocupei com o uso social da imagem. Interesse-me pela produção vernacular, desprovida da roupagem estética, que já é uma espécie de “margem” da fotografia. Gosto de lidar com esse material, porque me fala da vida cotidiana, do indivíduo e do ser humano. Acredito que esse tipo de imagem conta muito mais sobre a humanidade do que a chamada fotografia de autor.

Em *Rio Utópico*, Rennó mantém este caráter de operar na resignificação das imagens, paradoxalmente negando o papel mimético da fotografia, mas operando um retorno ao processo de descobrimento da imagem, traduzido em diversas significações e dimensionada por uma diversidade de ações e significações. Contudo, diferente dos seus últimos trabalhos, inverte o *modus operandi* e passa a usar a ausência de imagens como alibi para construir um arquivo, ou seja, não mais recolhe imagens disponíveis, mas incentiva a produção de novas fotografias sobre o fio narrativo da utopia e nomenclaturas utópicas.

¹⁰ Rosângela Rennó: depoimento. Coleção Circuito Atelier. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003, p. 14-15.

Neste sentido, a técnica de Rennó descentraliza a produção da imagem, mesmo que no caso específico de *Rio Utópico* ela também exponha algumas fotos de própria autoria. Esta mistura de imagens da artista com a dos sujeitos “comuns” apresenta-se de maneira proposital, revelando as possibilidades múltiplas de leituras da cidade, colocando a posição do artista em pé de igualdade com os demais integrantes do corpo social. O artista não como o único, mas apenas mais um dos inúmeros leitores e escritores da cidade.

Assim, a estrutura criada por Rennó inscreve a cidade como este espaço criativo e criado pelo próprio ser humano. Nesta resignificação do espaço a partir de suas próprias experiências e falas, apresenta-se um desejo de integrá-lo à cidade, ao mapa da cidade, buscar nos rastros as narrativas para o espaço urbano. Neste sentido, a artista entende que a cidade é uma história que se conta caminhando por ela, em uma abordagem definida pelo *solvitur ambulando* como no conto *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, de Rubem Fonseca. Este lema significa literalmente “resolve-se andando”, uma opção pela “enunciação pedestre caracterizada pela horizontalidade” (Gomes, 2004), abdicando a distância e a visão verticalizada, e deste modo apresentando a cidade como uma história que se conta por nós à medida que caminhamos por ela, ou seja, o caminhar também produz lugares, como o personagem do referido conto do Rubem Fonseca:

Em suas andanças pelo centro da cidade, desde que começou a escrever o livro, Augusto olha com atenção tudo o que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros comerciais luminosos ou não, buracos nas calçadas, latas de lixo, bueiros, o chão que pisa, passarinhos bebendo água nas poças, veículos e principalmente pessoas. (Fonseca, 1998, p. 12)

Vê-se, neste sentido a busca por participar também da cidade, entender seus sentidos e rejeitar “o panorama visto do alto dos morros, de onde o centro da cidade não pode ser vislumbrado da maneira desejada. O centro é percebido de perto, na geografia feita com os pés: ‘escreve’ a cidade com seus passos” (Gomes, 2008, p. 157). Portanto, o que se torna mais relevante, não é o fato em si, mas como se faz, como se dá esta andança pela cidade, ou seja, o caminhar como forma de ver a paisagem e, sobretudo, criar novas. E é neste caminho que se busca capturar a beleza do transitório revelando sua condição de caminhante e também elemento constitutivo desta sociedade.

Este “grande jogo do caminhar” é muito bem defendido por Francesco Careri (2013), que considera o caminhar como forma de arte, como uma prática estética e fonte que transforma os não lugares em meios-lugares, descobrindo a tão sonhada “Nova Babilônia”¹¹. Esta não se definiu como uma obra de arte no sentido tradicional do termo, nem um exemplo de estrutura arquitetônica, mas é um projeto de cidade onde se pode viver e viver significa também criar.

Entretanto, para Careri mais do que um modelo formal, não passível de ser construído, restringindo-se a uma “exploração da técnica e sua utilização para fins lúdicos superiores”¹² nos termos de Costant, essa Nova Babilônia seria o aqui e agora, bastando estar atento para encontrá-la nas margens, sombras e sobras. Ou seja, é “um modelo de reflexão e de jogo”, e por isso utópico em seu sentido original de crítica ao presente através da visão futura, mas que não está no campo do porvir. É portanto, reinventar relações e construir situações propondo uma arte diretamente ligada à vida, uma arte integral.

Ter uma vida significa criá-la e recriá-la sem parar. O homem não pode ter uma vida se não a criou para si mesmo. Quando a luta pela existência for apenas uma lembrança, ele poderá, pela primeira vez na história, dispor livremente de toda a duração de sua vida. Conseguirá, com plena liberdade, moldar na sua existência a forma de seus desejos. Em vez de ficar passivo diante de um mundo que não o satisfaz, ele vai criar um outro, onde poderá ser livre. Para poder criar a sua vida, precisa criar esse mundo. E essa criação, como a outra, são parte de uma mesma sucessão ininterrupta de recriações. Nova Babilônia só poderá ser obra de seus habitantes, os neobabilônios, unicamente o produto de sua cultura. Para nós, ela só é um modelo de reflexão e de jogo (Jacques, 2003, p. 13)

É, portanto, buscar situações lúdicas já existente nas cidades, “uma busca da cidade nômade escondida dentro da cidade sedentária”, ou seja, “um jogo de esconde-esconde”, segundo Paola Berenstein Jacques, na introdução de *Walkscapes* de Careri, “em que os jogadores caminhantes buscariam o próprio

¹¹ New Babylon foi o resultado da tentativa de Constant de traduzir em projeto a teoria do urbanismo unitário. São plantas, desenhos, fotomontagens, croquis, pinturas, fotografias e maquetes mostrando uma cidade cuja característica principal seria sua transformação constante. Tudo seria temporário, inconstante e espontâneo (como um jogo) contra a racionalidade e automatização das concepções modernas. [...] A sua ideia para New Babylon seria a de uma cidade tecnológica de nômades, cuja construção iria sendo feita à medida que a população se deslocasse sobre as cidades existentes, através da deriva, formando uma rede temporária e dinâmica. Para Constant, esta outra cidade [...] seria capaz de abrigar outra sociedade: o homo ludens (o que joga) substituiria o homo faber (o que faz).

CAÚLA, Adriana. Trilogia das Utopias Urbanas: Urbanismo, HQ's e Cinema. Tese de Doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008.

¹² Costant, O grande jogo do porvir, Potlatch 30, Julho de 1959, reproduzido em Apologia da deriva, escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro; Casa da Palavra, 2003.

princípio do jogo na cidade e o descobririam principalmente nas diferentes apropriações e nos usos diversos desses ‘vazios plenos’ urbanos.” (Jacques, 2013, p. 13).

Esta prática foi determinante na metodologia de construção artística proposta por Rosângela Rennó, revelando uma valorização dos processos de apropriação da topografia urbana pelos seus atores, enfatizando o caminhar como um ato de enunciação, conforme definiu Michel de Certeau, no qual se faz do lugar um espaço (faz da língua um som) e se relaciona com a cidade através de seus movimentos (relaciona com o outro através da língua). Essa operação de caminhar busca captar o que a cidade deseja transmitir e reordenar o espaço urbano. Neste sentido, o autor menciona que os jogos dos passos moldam espaços e tecem os lugares, formando um desses sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade (Certeau, 2009, p.164), e, por conseguinte, produz-se discursos fragmentários sobre essa cidade que se apresenta como uma coleção inumerável de singularidades.

Também chamada de retórica do passeio por Julio Ramos, este conceito foi amplamente difundido como a “narrativização” da cidade “em função de um sujeito que, ao caminhar pela cidade, traça o itinerário – um discurso – no discorrer do passeio” (Ramos, 2008, p.146). Assim, na exposição *Rio utópico* é possibilitada a experiência de todo o espaço íntimo do caminhante em um processo de difusão do conhecimento, revelando uma cidade que se deixa ler, reforçando, segundo Ramos, a função do passeio no qual o caminhante sai do seu interior para estabelecer relações na cidade ilegível.

Pode-se também considerar que a exposição *Rio Utópico* faz uma leitura do espaço urbano nos termos da cidade surrealista, revelando uma realidade não visível. Segundo Francesco Careri (2013, p.83), a cidade surrealista é “um organismo que produz e esconde no seu seio territórios a serem explorados, paisagens nas quais se perde e nas quais experimenta sem fim a sensação do maravilhoso cotidiano”. Assim, a vida cotidiana com suas placas, ruas, becos e trens, conforme mostra a Figura 11, entra nos textos surrealistas fazendo emergir uma poesia do mundo moderno.

Para este objetivo a qualidade profissional das fotografias expostas na galeria do Instituto Moreira Salles não é um pré-requisito, assim como as personagens e os cenários que são apenas pretextos. As imagens ali fixadas revelam mais do que simples registros com enquadramentos bem definidos e alta resolução da Vila Esperança ou do Morro da Fé, expõem uma visão individual de lugares idílicos, nem sempre retratos fiéis da realidade, mas o que conta de fato é a própria escrita. O interesse aqui recai sobre a revelação de uma arte que rejeita os lugares célebres para reconquistar o espaço urbano, um meio para reconhecer dentro do caos da periferia sua geografia e torná-la visível.



Figura 11 - Rua Ary Leão, Produtora AMaréVê. Imagem retirada do catálogo da exposição.

Essa revolução estética traz consigo um novo modelo de artista, aquele que recolhe os vestígios pintados nas coisas triviais, devolvendo-lhes a potência poética e significante. Ou seja, segundo Rancière, é forjada uma “nova racionalidade do banal e do obscuro que se contrapõe às grandes ordenações aristotélicas e se tornará a nova racionalidade da história da vida material oposta às histórias dos grandes feitos e dos grandes personagens”. (Rancière, 2005, p.56). O autor ainda aponta que para esses artistas,

Não existem temas nobres e temas vulgares, muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios. Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo. (Rancière, 2009, p. 36-37)

E assim, nesta escrita da cidade realizada pelo grande mapa do *Rio Utópico*, fica visível a malha textual na qual está inserido o urbano, “um todo inesgotável que se refaz após cada leitura, deixando sempre uma margem na qual outra leitura se inscreverá”, pode-se dizer, “uma cartografia imaginária, sobrepondo os tempos e os espaços num labirinto em que se buscam não um ponto de chegada, mas uma infinidade de percursos.” (Gomes, 2008, p.42-43)

Assim, a solução aconselhada por Marco Polo ao final de *As cidades Invisíveis* de Italo Calvino, seria, conforme destaca Gomes (2000, p.01), ler as representações da cidade contemporânea, “percebendo a utopia em ruína e os traços infernais das megalópoles em que vivemos, sem, entretanto, abrir mão da capacidade de indignação e das possibilidades do presente, ainda que precário.”

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. (Calvino, 2003, p. 157)

Portanto, Marco Polo sugere assim que nunca se deve parar de procurar a cidade, mesmo que seja uma viagem descontínua no tempo e no espaço, pois pode ser que ela esteja “aflorando dispersa dentro dos confins do seu império” e é nesta busca que se lança o projeto em construção de Rosângela Rennó.

4. O Atlas de Rennó

No curso de uma frase, pode uma palavra, uma imagem ou um movimento imprevisto assumir a força de uma aparição e iluminar subitamente toda a estrutura verbal.

Aníbal Machado, *O verbo no infinitivo*

As particularidades da imagem e, portanto, também da fotografia, deixam ver o que outras fontes não mostram. Segundo Didi-Huberman, “ficamos diante da imagem como diante de um tempo complexo, o tempo provisoriamente configurado, dinâmico, desses próprios movimentos” o resultado seria “uma desterritorialização da imagem e do tempo que exprime sua historicidade” (Didi-Huberman, 2013, p. 34).

É por meio dessa complexidade das imagens que nos revela um tempo próprio abarcando os lapsos e esquecimentos e fazendo reviver vestígios elegíveis aos modos verbais e lineares da escritura da história.

Na arte, a forma dos detalhes, o movimento dos adornos ou as nuances cromáticas são vestígios dos conflitos em ação no tempo, as formas são, portanto, vivas, portadoras de jogo de força em estado de latência. É nesse sentido que as imagens de que trata Didi-Huberman são “sobreviventes”, formas de sobrevivência de tensões já mortas, disponíveis para assombrar as periodizações e causalidades definidas pela história. Warburg definiria a história das imagens que praticava como uma “história de fantasmas para gente grande”, pois, desvelava em sua temporalidade específica, híbrida, a palpitação de conflitos que, apesar de enterrados, pareciam nunca encontrar repouso. (Di Giovanni, 2014, p.350).

Aby Warburg foi um historiador de arte alemão que em 1924 iniciou a construção do seu *Atlas Mnemosyne*, um projeto ambicioso de fazer um atlas de imagens fotográficas, onde estas poderiam ser confrontadas ou dialogadas entre si, independentemente do tempo e do espaço de cada uma.

“Mnemosyne é uma disposição fotográfica. [...] Tratava-se, pois, estritamente falando, de formar quadros com fotografias, no duplo sentido abarcado pela palavra “quadro”. No sentido pictórico, pois os tecidos estendidos sobre as armações tornavam-se o suporte de um material imagético extraordinariamente diversificado, tanto em seus temas quanto em sua cronologia. [...] O Atlas warburgiano forma um ‘quadro’ sobretudo no sentido combinatório – uma “série de séries”, como tão bem definiu Michel Foucault-, pois cria conjuntos de imagens, os quais, em seguida, relaciona entre si (Didi-Huberman, 2013, p. 385).

Considerado por Didi-Huberman como “um dispositivo complexo, destinado a oferecer – a abrir – as demarcações visuais de uma memória impensada da história”, o Atlas de Warburg rearticula a episteme da própria história da arte pelo que nela há de sensível através da montagem que não cessa em se desdobrar. Esta montagem – pelo menos no sentido que aqui nos interessa – não é a criação artificial de uma continuidade temporal a partir de “planos” descontínuos agenciados em sequências, é, pelo contrário, um modo de desdobrar visualmente as discontinuidades do tempo da obra em toda a sequência da história. (Didi-Huberman, 2013, p. 474).

Esta experiência de criar intertextualidade costurando trechos de histórias e de imagens que aparentemente não se reverenciam são um traço característico na obra de Rennó. Através de operações de "colagens" a artista altera a suposta transparência da imagem, resignificando-as e refazendo os modos de perceber a realidade e de produzir memória. Ao inserir as imagens fotográficas em uma nova rede sónica, seu trabalho traz sempre novos sentidos para as imagens recriando os modos de ver, em uma estratégia de produção de imagens que visa rerepresentar, ou seja, mostrar de um outro jeito.



Figura 12 - Aby Warburg, Bilderatlas Mnemosyne, 1927-1929. Prancha 37. Londres: Arquivo do Instituto Warburg: Foto: Instituto Warburg

Portanto, ao construir um atlas estruturado em painéis *in progress* que recebeu fotos novas até o final da sua exibição no IMS, Rennó dialoga com a obra de Warburg tentando organizar o conjunto de relações que governam o mundo,

mas não se pretendendo a um fim, como também não quer ter. Ambos os projetos, tanto de Warburg quanto de Rennó, continuam incompletos e abertos para quem quiser continuar a pensar a respeito. Refletir sobre eles é um esforço menos de decifração através de instruções de leituras e mais um convite para visualizar complexas reflexões sobre a imagem.

Um quadro do Atlas de Warburg, por exemplo, podia conter reproduções de obras de arte ou apenas detalhes dela, anúncios publicitários, recortes de jornais, fotografias pessoais e todos estes painéis juntos descreviam a forma como o tema é arrancado à sua subjetividade. Este modo dialógico e conflitante da obra pode ser encontrado na exposição de Rennó através da costura construída pelos próprios nomes das localidades, colocando em um mesmo plano aqueles espaços marcados pela ausência de serviços básicos com o seu oposto. Isso fica claro quando a artista insere em seu mapa o condomínio Mundo Novo, na Barra da Tijuca, por exemplo, um complexo de seis prédios residenciais, dois apart-hotéis e dois comerciais, somando 145 mil metros quadrados de área construída e uma vasta gama de serviços. Este caráter revela, portanto, a peculiaridade contemporânea da fotografia e os seus múltiplos sentidos inscrevendo-se na zona de cruzamento e fronteira, fazendo dialogar e divergir com o que está dentro e com o que está fora.

Neste sentido, o que está disposto nas paredes da exposição de Rosângela Rennó, ou seja, o Rio de Janeiro utópico revelado é formado por aquilo que pôde ser fotografado e trazido para dentro do espaço, mas também se constitui daquilo que não foi fotografado e que não o foi possível por alguma razão. Certas imagens não chegam, seja porque as pessoas não querem transmitir uma imagem ruim ou uma realidade mais dura, ou porque não podem, conforme revelou o presidente da Associação de Moradores do Jardim do Amanhã, que não forneceu dados para os pesquisadores do projeto e não autorizou fotos, pois a área é dominada pelo tráfico de drogas. Portanto, *Rio Utópico* revela um conjunto de imagens descentralizadas de um Rio de Janeiro que é tudo o que está ali e também tudo que não está, fala, portanto, dos buracos, do que não foi preenchido, ou seja, uma construção que poderia ser outra e poderia ser várias, revelando também mais uma

maneira de pensar a questão da utopia como uma imagem que falta e talvez precise ser revelada.



Figura 13 - Visão do Projeto Instalativo da exposição #RioUtópico, iniciativa colaborativa idealizada por Rosangela Rennó

Assim sendo, este projeto utópico de Rennó pode ser considerado uma “pesquisa de campo” e porque não dizer também, uma prática artista de “mapeamento cognitivo” conceito introduzido por Kevin Lynch em *A imagem da cidade*, posto que a cidade é o produto da percepção imediata e da memória da experiência passada e ela está habituada a interpretar informações e a comandar ações (Lynch, 2011). Logo, é uma forma de ler a cidade levando-se em conta as características dos usuários da cidade, buscando revelações expressas na sua composição de imagens e conseqüentemente, tornando o processo de leitura do mapa um instrumento para aquisição de novos conhecimentos sobre a realidade representada.

Através da construção deste imenso mapa visual a partir de imagens e rastros de variadas procedências, Rennó criou uma trama espessa e polifônica com imagens que aderem umas às outras através de suas nomenclaturas, projetando uma imagem/texto da cidade moderna. Desta maneira, o texto, segundo Gomes (2008, p.26) é “constituído, assim, por um conjunto desordenado em que

convivem em tensão no contexto para onde foram deslocados, citações de universos culturais não acopláveis”. Assim, a artista, através de uma linguagem plástica “parece mimetizar a montagem urbana em sua parte física e representa novas configurações da cidade, descentrando o fluxo comunicacional de seu referente”. Trata-se, portanto, de “experimentar em si um deslocamento do ponto de vista: deslocar as próprias posição de sujeito, a fim de poder oferecer meios para deslocar a definição do objeto” (Didi-Huberman, 2013, p. 37).

Assim, a exposição criou uma realidade produtora de imagens, representações e outras realidades que possuem como origem os “lugares reais” com suas ruas, casas, cores, silêncios perturbadores, desconhecidos que caminham para onde não sabemos. Portanto, representa a cidade com seu banal cotidiano, o miúdo, o simples, o micro, revela o caos arquitetônico, o imaginário, fazendo emergir destes recortes do espaço urbano de aparente insignificância, um outro mapeamento da cidade.



Figura 14 - Montagem das imagens na parede. Foto de Leonardo Wen Magalhães

Muito mais narrativo do que instrumentos provedor de um pretense saber universal e abstrato, *Rio Utópico*, desvenda uma "cidade subjetiva", ao subverter, a estrutura da imagem oficial dos mapas descritivos, lógicos e milimetricamente calculados. Assim, cada localidade ali mapeada tem uma atmosfera distinta que

esconde diferentes narrativas e sua exploração, para usar os termos de Debord (2003), se dá através da deriva, esse deixar-se ir através dos espaços da cidade recolhendo rastros de subjetividade nos indivíduos.

Neste sentido a cidade apresenta-se como uma experiência construída a partir das vidas que a percorrem e o mapa, portanto, revelaria uma rede intrincada de significados e relações entre as partes, ganhando relevância a partir do momento que podem ser recipientes de lembranças. Assim, ao recriar o Rio de Janeiro apresenta-se um mapa pessoal, construído a partir de uma experiência única, um recorte, com intervalos vazios e desenho próprio, refletindo em um mosaico, de forma que o Rio, será também montagem, sobreposição de incontáveis mapas, revelando uma cidade para cada um dos que a percorre, tanto os que enviaram as fotos quanto o próprio expectador que transita pelo grande mapa da sala de exposição. Desta forma, os lugares que evocam lembranças, não são as estátuas, os monumentos nem os prédios históricos, mas sim aqueles impregnados de valor afetivo que de alguma forma marcaram as histórias de vida dos personagens. Esta sentença pode ser confirmada por este trecho de Modiano:

A cidade grande, no caso Paris, minha cidade natal, está vinculada às minhas primeiras impressões de infância, e essas impressões eram tão fortes que, desde então, nunca mais parei de explorar os ‘mistérios de Paris’. (...) No começo da adolescência, eu me esforçava para lutar contra o meu medo e assim me aventurava à noite em bairros ainda mais distantes, de metrô. É desse modo que se faz o aprendizado da cidade... (Modiano, 2015, p. 139)

Assim, a construção deste novo conceito de mapa revela uma coleção de experiências diversas que se sobrepõem e, eventualmente, se tocam, uma infinidade de cidades vividas, todas diferentes, em um espaço que explode, sem centro e sem limite, em uma experiência tão desacordada que transita pelo sonho ou delírio. Uma cidade pós-moderna caracterizada pela fragmentação do tecido urbano, com um palimpsesto de formas que se sobrepõem umas às outras, tal qual uma colagem, quase sempre efêmera.

Assim, ler esta cidade é também um esforço individual e é o que nos convoca à instalação fotográfica realizada por Rosângela Rennó que reforça a necessidade de um olhar participativo do espectador recuperando imagens e registros que estariam dispersos com o intuito de um resgate coletivo de uma certa

alma da cidade. Para isso, a artista trabalha com vestígios do real, sem que para isso tenha necessariamente um ponto de vista documental, mas cria uma biblioteca de, revelando monumentos de uma existência humana efêmera, páginas onde registram-se muitos seres, coisas e mundos que podem já ter desaparecidos.

Nesta temática, em *Sobrevivência dos vagalumes* (2011), Georges Didi-Huberman ensaia algumas reflexões sobre a arte e a política fazendo dialogar a pequena luz dos vagalumes de Dante com a obra do cineasta Pier Paolo Pasolini. Este último, em um texto sobre vagalumes, indica que a arte e a poesia são como esses pequenos lampejos, como gestos de resistências em meio à escuridão dos tempos obscuros. Este mesmo escrito intitulado *O artigo dos vagalumes* trata sobretudo “da morte dos vagalumes” e, portanto, um “lamento fúnebre sobre o momento em que, na Itália, os vagalumes desapareceram, esses sinais humanos da inocência aniquilados pela noite – ou pela luz ‘feroz’ dos projetores – do fascismo triunfante.” (Didi-Huberman, 2011, p.25-26)

Como contraponto a este fatalismo desesperado, Didi-Huberman encontra no filósofo italiano Giorgio Agamben o argumento que ser contemporâneo é perceber “no escuro do presente essa luz que procura nos alcança e não pode fazê-lo” (Agamben, 2009, p.65). Neste sentido, Didi-Huberman completa que é preciso:

Dar-se os meios de *ver aparecerem os vagalumes* no espaço de superexposição, feroz, demasiado luminoso, de nossa história presente. Essa tarefa, acrescenta Agamben, pede ao mesmo tempo coragem – virtude política – e poesia, que é a arte de fraturar a linguagem, de quebrar as aparências, de desunir a unidade do tempo. (2011, p. 70)

Neste sentido, *Rio Utópico* apresenta-se como esta necessidade que descreve Didi-Huberman de “abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vagalumes” e que para conhecê-los é preciso “observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo”. (Didi-Huberman, 2011, p.50-52).

Neste sentido, a reunião de imagens na galeria do Instituto Moreira Salles é uma forma de organizar essas aparições relâmpagos indo contra o apagamento por

parte das grandes narrativas da cidade cartão-postal, propondo outras imagens e consequentemente outras leituras. Assim, a apreensão do sentido da cidade fica a cargo do olhar do espectador/leitor. É, como ressalta Gomes (2008, p.84), “o olhar que a compõe com os cacos captados no espaço”, portanto, “lê-se a cidade como um composto de camadas sucessivas de construções e ‘escritas’, onde estratos prévios de codificação cultural se acham ‘escondidos’ na superfície, e cada um espera ser ‘descoberto e lido’. Deste modo tentar ler a cidade consiste não em reproduzir o visível, mas torná-la visível, através dos mecanismos da linguagem e é isso que *Rio Utópico* se pretende.

E para que esta empreitada fosse bem-sucedida foi preciso a eleição do deslocamento como estratégia discursiva própria, essa condição significa “sair do centro, deixar a linguagem falar também das bordas” (Gomes, 2004, p. 14). Ao dar voz a outros membros da cidade Rennó descentralizou a produção de imagens da cidade, deixando florescer e conviverem momentos históricos diferentes, “a temporalidade não sincrônica das culturas nacional e global abre um espaço cultural – um terceiro espaço – onde a negociação das diferenças incomensuráveis cria uma tensão peculiar às existências fronteiriças”. (Bhabha, 1998, p.300).

Entretanto, paradoxalmente, para que esta obra dinâmica a partir de vozes excluídas pudesse ecoar e suas imagens reverberassem foi preciso que a instalação fosse realizada dentro de uma galeria de um espaço privilegiado na Zona Sul da cidade carioca, o Instituto Moreira Salles, um espaço que se apresenta como o mais tradicional na cadeia do processo artístico. Todavia, ele não se mostra de maneira democrática a todos os membros da sociedade, ou seja, um espaço onde provavelmente muitos daqueles envolvidos na geração dos conteúdos não conhecem e talvez não chegaram a conhecer até o final da exibição do projeto.

Tal fator reafirma um lugar de enunciação sobre cidade como prioritariamente centralizado em um espaço determinado, a partir do qual a apresentação da obra se constitui, reforçando a percepção de que a questão espacial é importante, o espaço físico ainda é parte da obra e este lugar determinará também o grau de importância e relevância que a discussão terá socialmente. Mesmo permitindo que se junte aquilo que não está junto, mostrando o que as pessoas não veem, a sala de exposição também expõe a tensão da forma

com o conteúdo e a disputa entre quem tem acesso ao conteúdo e quem o produziu.

Ao mesmo tempo, este movimento também contribui para o declínio do modelo cartográfico clássico e do mapa dos territórios vigentes até então como única forma de construção do imaginário da cidade. A arte neste sentido vem revelar a cidade como o grande palco de uma disputa de narrativas, repleta de relatos heterogêneos, polifônicos, contrastante, de temporalidades e territorialidades diversas tornando a realidade urbana um emaranhado complexo, coexistindo, mas não sem conflitos, diversas culturas urbanas.

É revelando essas cidades invisíveis, lugares feitos de vida cotidiana e da cidadania, mistura de passado e presente que se encontram significados outros para uma possível utopia. É neste sentido que Hissa (2007) defende o processo de revalorização dos lugares que “ao redesenhar as arquiteturas do pensamento utópico, concede voz e visibilidade — emergência — às cidades feitas de ruelas e de becos, de vilas e de quintais que, no interior das cidades de avenidas iluminadas, edificam espaços de esperança. ”

Portanto, este trabalho artístico criou uma coleção reveladora de um novo “rosto” de uma época, através da seleção de “detritos” descortinadores de toda uma cidade. Rosângela Rennó, aqui, na figura de um colecionador, acumula narrativas outras a partir de várias “ruínas”, emprestando novos contextos e leituras às fotos. Esta característica fica evidente ao dar vida a imagens de pessoas anônimas¹³ que, neste novo contexto criado são vistas de outra maneira, retiram-lhes a máscara mortuária tornando-lhes visíveis e inscritas no espaço e no tempo.

Assim, a artista cria uma lógica arquivista, lendo o mundo como biblioteca – segundo o pensamento de Jorge Luis Borges – um paraíso utópico, com suas galerias, livros, enciclopédias inscrevendo-se no tempo e mapeando os saberes do mundo. Lugar de confronto, sonhos e pesadelos, onde angústias e esperanças são inscritos, bem como suas contradições. Esses lugares são, portanto, segundo Pierre Nora (1993, p.22), “mistos, híbridos e mutantes, intimamente enlaçados de

¹³ Esta característica fica também visível em algumas outras obras da artista como *Immemorial*, *Série Vermelha* e *Série Vulgo*.

vida e de morte, de tempo e de eternidade; numa espiral do coletivo e do individual, do prosaico e do sagrado, do imóvel e do móvel. [...] enrolados sobre si mesmos.”

Neste âmbito, essa possibilidade de criar um arquivo através de uma reunião de imagens parece configurar na contemporaneidade “uma poética de arquivo interessada no acúmulo heterogêneo de discursos dimensionados temporalmente”, conforme destaca Luiz Cláudio da Costa (2012, p. 681), e acrescenta que “essa produção mostra a inclinação para a constituição de imagens de tempo e a reconfiguração constante da relação entre lembrança e esquecimento”. Esta constatação revela um caráter da arte contemporânea mais preocupado com os aspectos processuais e relacionais do que com a obra acabada, ou seja, a ênfase recai mais sobre o próprio processo de escrita do que propriamente no que está sendo dito. Portanto, este novo estilo artístico valoriza a enunciação em detrimento do enunciado em um processo que se caracteriza pela desestabilização por completa da unicidade do texto.

5. Conclusão

*A porta do barraco era sem trinco,
Mas a lua furando o nosso zinco,
Salpicava de estrelas nosso chão,
E tu pisavas nos astros distraída,
Sem saber que a ventura desta vida,
É a cabrocha, o luar, e o violão.*

Orestes Barbosa, Chão de estrelas

Ao debruçar-se sobre o conceito de mapa percebe-se que este pode ser usado para além de um simples guia de localização, mas também como material para fazer uma obra de arte repleta de camadas de informações, história, geografia, enfim, criar um novo lócus através de nova nomeação de lugares. Ao combinar artística e poeticamente a imagem e a linguagem, os mapas podem ser lidos de muitas maneiras diferentes, revelando-se como pertencentes aquela gama de imagens carregadas de juízo de valor, conforme enfatiza cartógrafos como Brian Harley, pois “são considerados imagens que contribuem para o diálogo num mundo socialmente construído”. O autor destaca ainda que os mapas nunca são isentos de juízo de valor e que não são por eles mesmos verdadeiros ou falsos. É através da seleção de seu conteúdo e por seus símbolos e estilos de representação que os mapas são um "meio de imaginar, articular e estruturar o mundo dos homens." (Harley, 2009, p. 2).

Percebe-se então, que mapas são representações produzidas no cerne dos processos sociais, espelhando diferenças e movimentos da sociedade. Elas, em cada época, ganham feições próprias, recebendo maior ou menor ênfase, transformando-se em forças atuantes ou desaparecendo. Neste sentido, Harley evidencia o caráter discursivo nos mapas e relaciona o fato de que a construção de um mapa envolve um autor e um patrono e originam por vezes "imagens autoritárias e que sem estarmos conscientes disso, um mapa pode reforçar e legitimar o status quo" (Harley, 1989, p.14). Entretanto, esse poder simbólico pode também potencializar outro sistema simbólico e cumprir uma função política de ir contra os instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação.

Ao analisar a exposição *Rio Utópico* reforcei a necessidade de perceber esta condição do mapa e de que forma ele é capaz de revelar a cidade contemporânea

como um espaço polifônico e entender que no urbano há uma multiplicidade de práticas prestes a transbordar de possibilidades alternativas, assim como possibilidades múltiplas de narrativas. Esta percepção traz consigo a urgência em criar uma cidade em que a voz seja dada também àqueles que constroem e mantêm a vida urbana, concedendo-lhes o direito de criar uma cidade mais em conformidade com seus desejos, entregando a um número cada vez maior de pessoas o protagonismo nas cidades.

Este pensamento, em um primeiro momento, traz cargas utópicas de outros tempos, podendo revelar, de acordo com Cassio Hissa (2007, p.9) “ilhas desgarradas da cartografia do mundo dito real”, articuladas “àquilo que é produto da imaginação, da fantasia, do idealismo” afastando-se do mundo da realidade e se aproximando de sonhos quiméricos. Entretanto, ao aproximarmos dessas manifestações é possível reconhecer também um forte potencial da utopia ao ressaltar sua adjacência aos saberes comuns, da existência, na ordem local e na escala do cotidiano. Revela, portanto, as arquiteturas do pensamento utópico mais fundamentadas na existência do que na sua falta e muito mais no saber do que na ciência e, sobretudo, especialmente, estimulando o diálogo das fronteiras, encontrando no próprio mundo histórico as possibilidades de existência compartilhada.

Vimos também como este princípio encontra verberação na obra de Ernst Bloch, *O princípio esperança*, no qual apresenta a esperança utópica como parte da estrutura histórica do homem, e, portanto, a humanidade como portadora do sonho de emancipação, algo que está em potência em todos. Assim, a utopia apresenta-se como uma dimensão objetivamente concreta, com uma forte carga crítica e força construtiva, deixando de ser algo abstrato, ligado à fantasia, ao devaneio ou ao sonho desinteressado, carrega consigo uma carga crítica em relação à civilização e procura desvendar potencialidades escondidas sob o manto dos comportamentos das "subculturas".

E como forma de buscar essa utopia no presente, a exposição utilizou como ferramenta norteadora a palavra, expressa em nomenclaturas e metáforas, revelando-se através de novas costuras um poderoso mecanismo para mapear espaços até então invisibilizados da cidade. Portanto, conclui-se que morar

também é narrar. A cidade revela-se campo de uma verdadeira guerra de narrativas e cada um de nós encontra-se munido de uma memória específica que se constituem a densidade de cada espaço urbano. Neste sentido, a exposição revela uma metrópole, com suas mazelas, mas também como e o que os moradores fazem para viver nela, suas memórias, um entrecruzamento do antigo e o moderno, o conhecido e novo, o tradicional e a vanguarda, a periferia e o centro. Desta forma, afirma caráter do fragmento como portador da marca da autenticidade.

Para isso, Rennó lança mão também de um sentido crítico ao não cantar estas localidades como espaços idílicos, detentores de uma aura imaculada, espaços privilegiados da natureza em oposição à cidade urbanizada. Uma utopia que não é como aquela encontrada no samba-exaltação, locais à parte da cidade, repleto de alegria e “pertinho do céu” – já citando a composição de Herivelto Martins, Ave Maria no morro, de 1942: “Lá não existe felicidade de arranha-céu / Pois quem mora lá no morro já vive pertinho do céu”. *Rio Utópico* reforça a necessidade em considerar as especificidades dos locais e fazer com que sejam vistos como constituintes da cidade, espaços com suas particularidades, mas pertencente ao âmbito urbano como um todo.

Percebemos, aqui, a arte contemporânea pondo-se na tentativa de leitura da cidade, identificando no meio urbano resistências à imposição de nomenclaturas estereotipadas, entrando na luta simbólica por meio de sua linguagem artística, buscando construir um novo repertório de palavras que estabeleçam novas metáforas para o discurso sobre as cidades. Entende-se que o ato de nomear é também uma possibilidade de construção de mundo, de dar contorno e cor à cidade, podendo, desta maneira, lançar-se na tentativa de por meio da linguagem, portadora de uma possível esperança, dar sentido a uma leitura outra de mundo.

Assim, a nomeação realizada por Rosângela Rennó originou-se de uma maneira subjetiva de seleção dos espaços que apoiada no uso da fotografia tentou expandir os limites de compreensão da cidade para além dos cartões-postais mais óbvios do Centro e da Zona Sul, configurando para isso uma outra forma de seleção gerando um novo mapeamento.

A artista relacionou seus recortes através de novas possibilidades, reorganizando de forma dinâmicas objetos que aparentemente não se reuniriam, criando uma nova analogia entre eles, estabelecendo um lócus que produz um mapa diferente que não se configura como o tradicional, na tentativa de salvar a nomenclatura e também estes espaços do domínio das narrativas oficiais, tornando-os “espaços luminosos” para utilizar o termo de Milton Santos.

Neste sentido, *Rio Utópico* causa impacto ao produzir novos sentidos através de experimentos estéticos com nomenclaturas que estão para além do mapa. Portanto, mais do que uma representação do espaço, realiza-se uma nomeação e uma outra forma de narrar os espaços urbanos. E desta maneira, apresenta como as expressões artísticas podem narrar a cidade através do acúmulo de experiências individuais e rastros deixados nos espaços e também por desejos e memórias, emergindo estilos de escritas particulares, revelando vínculos de sociabilidade e relacionamentos, criando modos e padrões culturais diferenciados.

Assim, a exposição construiu narrativas outras a partir de “ruínas”, “rastros”, emprestando novos contextos e leituras às fotografias, dando vida a imagens de pessoas anônimas que, neste novo contexto criado, são vistas de outra maneira, retiraram-lhes a máscara mortuária tornando-lhes visíveis e inscritas no espaço e no tempo.

Na tentativa de mudar a narrativa até então vigente, apresentando o diferente como aquele cujos critérios estéticos são apenas outros, Rennó reforça a ideia de Richard Long (apud CARERI, 2013, p. 150), de que “o mundo se tornou um imenso território estético”, não há mais “uma página branca, mas um complexo design de sedimentações histórias e geográficas, sobre o qual simplesmente adicionamos mais uma camada”. Assim, “olhar para as cidades pode dar um prazer especial”, pois a cada instante, há mais do que o olho pode ver, um cenário ou uma paisagem esperando para serem explorados, “nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação aos seus arredores, às sequências de elementos que a ele conduzem”. (Lynch, 2011, p. 01)

Esta façanha de Rosângela Rennó tornou-se possível ao considerar que esta ocupa um lugar de fala que a concede o poder da enunciação, que apesar de

amparado no coletivo, ancora-se na posição social ocupada pela artista. O que significa que Rennó reconhece que todos têm lugar de fala, mas o que não significa que todos têm igual acesso a espaços discursivos privilegiados. Assim, utiliza-se do seu lugar de artista de renome no cenário nacional para provocar uma reflexão, como defende Djamila Ribeiro em seu livro *O que é o lugar de fala?*, destacando que também é possível “romper com a lógica de que somente subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica sequer se pensem” (Ribeiro, 2017, p. 84). Portanto, o lugar de fala é uma postura ética no qual o mais importante é que “indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de lócus social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares dos grupos subalternizados” (Ribeiro, 2017, p. 86).

Rennó pensa, portanto, o discurso como manifestação do imaginário social que reflete poder e controle e que através da visibilidade do lugar de fala dos historicamente excluídos permite dar voz a quem nunca pode falar e que nunca ocupou lugares privilegiados em que a fala é efetivamente ouvida. Assim, utiliza o seu discurso como forma de impulsionar discursos emudecidos e dar visibilidade aos sub-representados. Assim, artista encontrou na exposição a possibilidade não de *falar por*, mas sim de *falar com*, reconhecendo sua importância relativa e aproximação da norma hegemônica sem deixar de lado a legitimidade da fala das pessoas que não estão inseridas neste cenário. Esta legitimidade só é possível se o reconhecimento do lugar de fala for feito nos termos propostos por Djamila Ribeiro, ou seja, de forma não essencializada, de que, por exemplo, somente o negro pode falar de racismo.

Deste modo, a exposição propõe ser contra hegemônico sem perder como norte aquilo que se impõe, desestabilizando e criando fissuras e tensionamentos. Isso significa dizer, nas palavras de Ribeiro (2017, p. 90) que a construção desses discursos “visam desestabilizar a norma, mas igualmente são discursos potentes e construídos a partir de outros referenciais e geografias; visam pensar outras possibilidades de existências para além das impostas pelo regime discursivo dominante.” Rosângela Rennó reconhece com este projeto a existência de milhões de histórias na cidade e que as expostas ali são apenas mais algumas delas,

revelando um trabalho que não se propõe à busca pela identidade perdida, mas compõe pela beleza do vulgar um mapa de experiências sensíveis e prontas para serem reinventadas e até substituídas.

A experiência artística possibilitada pelo *Rio Utópico* resulta de um olhar voltado "para baixo", para a presença da cidade diante de seu destino, e a artista faz disso sua política, produzindo um saber diferente, registrando uma cidade outra, quase sempre paradoxal, através do cruzamento de tempos e espaços, desenhando pontes entre a própria cidade e os indivíduos, colorindo os fragmentos de experiências cotidianas, onde os leitores/produtores da cidade fundem-se visualmente no processo de ver/ler a realidade urbana.

Assim, estes mapeamentos alternativos vêm questionar o cânone cartográfico, expandindo os limites da linguagem da cartografia na tentativa de evidenciar outra característica do espaço. Um gesto político de *partilha do sensível*, conforme defende Rancière, desafiando as estruturas de poder construídas pela ciência do mapa e pela imposição de nomenclaturas na lógica de cima para baixo. Revelam, assim, uma poética interessada mais nos aspectos simbólicos, subjetivos, imateriais, ou seja, em imagens do tempo, signos do presente e sua relação com memória, gerando um arquivo que desloca e transforma os símbolos da cultura, abandonando o lugar a se chegar, privilegiando o processo e lançando-se em um movimento que se quer contínuo, como uma imagem do devir, um *#RioUtópico [em construção]*.

6. Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua. Tradução Henrique Burigo. 2º reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo. Cia das Letras, 2008.

ANDRADE, Oswald de. **A marcha das utopias [1953]**. A Utopia Antropofágica, 1966.

_____. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**: Manifestos, Teses de Concursos e Ensaio, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972

APPADURAI, Arjun. Soberania sem Territorialidade: notas para uma geografia pós-nacional. In: **Novos Estudos CEBRAP** n° 49, novembro 1997, p. 33-46.

APPIAH, Kwame Anthony. **Cosmopolitismo**. La ética en un mundo de extraños. Buenos Aires: Madrid: Katz, 2007.

_____. Descolonizando os livros de História. Entrevista a Guilherme Freitas. **Prosa & Verso**, O Globo, 05/01/2013, p.3

ARAGON, Louis. **Le paysan de Paris**. Paris: Gallimard, 2002.

AUBERT, Nicole. A Visibilidade, um Substituto da Eternidade? In: AUBERT, Nicole; HAROCHE, Claudine. **Tiranias da visibilidade**. São Paulo: FAP-Unifesp, 2013.

BACZKO, Branislaw. **Lumières de l'utopie**. Paris: Payot, 1978

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Elementos de semiologia**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BARUS-MICHEL, Jacqueline. Uma Sociedade nas Telas. In: AUBERT, Nicole; HAROCHE, Claudine. **Tiranias da visibilidade**. São Paulo: FAP-Unifesp, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

_____. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BERTIN, Jacques; GIMENO, Roberto. A lição de cartografia na escola elementar. **Boletim Goiano de Geografia**, Goiânia, Universidade Federal de Goiás v.2, n.1. jan./jun. 1982.

BHABHA, Homi K. Narrando a nação. In: ROUANET, Maria Helena (org.). **Nacionalidade em questão**. Rio de Janeiro, UERJ/I.L., 1997.

_____. **O local da cultura**. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 1998

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. 3v. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005/2006.

BORGES, Jorge Luís. **História universal da infâmia**. 5 ed. São Paulo: Globo, 1989.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Palavras da cidade**. Editora da Universidade, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. De Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **As Cidades Invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São paulo: G. Gili, 2013.

CASSIRER, Erns. **Ensaio sobre o homem**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CERTEAU, Michel de. VII. Caminhadas pela Cidade; IX. Relatos de Espaço. In: **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

CONSTANT, Nieuwenhuys. Nouvelle Babylone. In: Ulrich Conrads (org), **Programmes et manifestes de l'architecture du XXème siècle**, Paris, éditions de La Villette, 1991.

CORREIA, Telma de Bastos; GUNN, Phillip. O Urbanismo: a Medicina e a Biologia nas palavras e imagens da cidade. In: BRESCIANI, Maria Stella. **As palavras da cidade**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2001.

CULLER, J. **Saussure**. Londres: Fontana, 1976.

CUNHA, Washington Dener dos Santos; ROCHA, André Campos da. Lisboa Setecentista: O espaço da Ilustração. **Estudos Ibero-Americanos**, v. 24, n. 1, p. 9-29, 1998.

DA COSTA, Luiz Cláudio. **Poéticas do Arquivo**: dispositivos de coleção na arte contemporânea. In: Apresentado no Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição. 2012.

DE SOUZA, Jailson. BARBOSA, Jorge Luiz. As favelas como territórios de reinvenção da cidade. **Cadernos do Desenvolvimento Fluminense**, n.1, p.115-126, 2013.

DEBORD, Guy. Teoria da Deriva. In: BERENSTEIN, Paola (Org.) **Apologia da deriva. Escritos Situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p.87-91.

DI GIOVANNI, Julia Ruiz. **Histórias de fantasmas para gente grande**. Topoi, v. 15. n. 28, jan,-jul 2014, p. 347-353

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-Lumes**. Belo-Horizonte: UFMG. 2011.

_____. **A Imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013

DREYER-EIMBCKE, Oswald. **O descobrimento da terra**: história e histórias da aventura cartográfica. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1992, p.15.

EDGERTON, Samuel Y. **The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective**, Basic Books, New York, 1975

ENGELS, Friedrich. **The Housing Question**. Nova York, International Publishers, 1935.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. O romance histórico contemporâneo na América Latina. **Revista Brasil de Literatura**. Rio de Janeiro, 1997.

_____. **Central do Brasil – Em busca da terra prometida**. Cinemais, n. 15, jan, / fev. 1999.

_____. **Ficção e Reistência na Cultura de Arquivo**. Compós. São Paulo, 2017.

_____. Arte, mercado e estetização do cotidiano. **Revista Z Cultural (UFRJ)**, v. 1, p. 2, 2016.

FONSECA, R. A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro. **Romance Negro e outras histórias**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 11-50.

FOUCAULT, Michael. **Microfísica do Poder**. Trad. e org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. Sobre a geografia. In: **Microfísica do Poder**, Rio de Janeiro: Graal, 2008

_____. **A Arqueologia do saber**. São Paulo: Grupo Gen, Forense Universitária, 2012.

FRANÇA, Vera. Representações, mediações e práticas comunicativas. In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Comunicação, representação e práticas sociais**. RJ: PUC Rio; Aparecida: Ideias & Letras, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar. Escrever. Esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006

GALEANO, Eduardo. As palavras andantes. 4.ed. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 1994.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do Rastro em Walter Benjamin. In: GINZBURG: Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (orgs). Walter Benjamin. **Rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GOMES, Renato Cordeiro. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. **IPOTESI – Revista de estudos literários**. Juiz de Fora, MG: EDUFJF, v. 3, n. 2, jul./dez. 1999.

_____. A cidade moderna e suas derivas pós-modernas. **Revista Semear**, v. 4, 2000.

_____. Cenas urbanas: identidades em fragmentos e crise da representação. In: **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2004.

_____. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. De uma província ultramarina à cosmópolis: uma aventura e um ideal para Silviano Santiago. **Cadernos de Estudos Culturais**, v. 6, n. 11, 2017.

GOMES, Renato Cordeiro; SICILIANO, Tatiana Oliveira. Rastros e imagens sobreviventes na era de Aquarius: corrosão e gentrificação na metrópole de Kléber Mendonça Filho. In: **E-Compós**. 2018.

HALL, Stuart. **The West and the Rest**. In HALL, S. e Gieben, Bram (Orgs.) *Formations of Modernity*. Cambridge: Polity Press / The Open University, 1992.

_____. **Cultura e Representação**. ITUASSU, A. (org.) Rio de Janeiro: Ed. PUC-RIO: Apicuri, 2016.

HARLEY, Brian. **Deconstructing of map**. *Cartographica The International Journal for Geographic Information and Geocisualization*1, p.1-20, 1989.

_____. Mapas, saber e poder. *Confins: Revista Franco-brasileira de Geografia*, n. 5, 2009.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins, 2014.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. Fronteiras entre ciência e saberes locais: arquiteturas do pensamento utópico. **IX Colóquio Internacional de Geocrítica**, Porto Alegre, v. 28, 2007.

JACQUES, Paola Berenstein. **Internacional Situacionista, Apologia da Deriva**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. O grande jogo do caminhar. CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**/Francesco Careri: prefácio de Paola Berenstein Jacques. Tradução: Frederico Bonaldo-São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

KROPF, Simone Petraglia. Sonho da razão, alegoria da ordem: o discurso dos engenheiros sobre a cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. In HERSCHMANN, Micael; KROPF, Simone; NUNES, C. **Missionários do progresso: médicos, engenheiros e educadores no Rio de Janeiro - 1870-1937**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996

LIBERALLI, Dr. F. A. Congresso de Engenharia e Industria. **Revista do Club de Engenharia**. Rio de Janeiro: IV Série, n.1, p.113-128, dez. 1900.

LIPPARD, Lucy. **Overlay: contemporary art and the art of prehistory**. Nova Iorque: Pantheon Books, 1983.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes,

LYOTARD, Jean-François. **La posmodernidad (explicada a los niños)**. Barcelona: Gedisa, 1987

MBEMBE, Achilles. **Necropolitics**. Public Culture, Duke, v. 15, n. 1, p. 11-40, 2003.

_____. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

_____. Necropolítica. **Biopoder, Soberania, Estado de exceção, política de morte**. n-1 edições, 2018

MILO, Daniel. Le nom de rues. IN: NORA, Pierre (org). **Les lieux de mémoire**. Paris: Éditions Gallimard, 1997, vol.2.

MODIANO, Patrick. **Flores da ruína**. Trad. Maria de Fátima Oliva do Coutto. Rio de Janeiro: Record, 2015

_____. **Para você não se perder no bairro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

MOREIRA, Carlos André. **Os desconhecidos donos das ruas**. Zero Hora, 28 mar. 1999

MORUS, Thomas. **A Utopia**. São Paulo: Nova Cultural, 1997

MUEHRCKE, Phillip C.; MUEHRCKE, Juliana O. **Maps in literature**. Geographical Review, v.64, n.3, p.317- 338, 1974.

MÜNSTER, Arno. **Ernst Bloch**: filosofia da práxis e utopia concreta. São Paulo, Universidade Estadual Paulista, 1993

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. (Trad. Yara Aun Houry). **Projeto História**, São Paulo, v.10, dez. 1993.

NUNES, Benedito. A Antropofagia ao Alcance de Todos (Introdução) in **Obras Completas de Oswald de Andrade**, vol. VI, Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. 2ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

PELBART, Pál Peter. O devir-negro no mundo. In: **Revista Cult**, São Paulo, Ed. 240, nov. 2018.

PERLMAN, J. E. Marginalidade: do mito a realidade nas favelas do Rio de Janeiro 1969-2002. **Anais: Encontros Nacionais da ANPUR**, v. 10, 2013.

PESSOA, Denise Falcão. **Utopia e cidades**: proposições. Annablume, 2006.

RAMOS, J. **Desencontros da modernidade na América latina**: literatura e política no século 19. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

_____. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. **Dissensus: on politics and aesthetics**. Londres/ Nova York: Continuum, 2010a.

_____. **A estética como política**. DEVIRES-Cinema e Humanidades. Belo Horizonte: UFMG, v. 7, n. 2, 2010b

_____. Paradoxo da arte política. In: **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RENNÓ, Rosângela. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10376/rosangela-renno>>. Acesso em: 21 de Fev. 2019. Verbete da Enciclopédia.

_____. **#RioUtópico [em construção]** Thyago Nogueira (curador e organizador). São Paulo: IMS, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SANTAELLA, Lucia. **O pluralismo pós-utópico da arte**. ARS (São Paulo), v. 7, n. 14, p. 130-151, 2009.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência**. 3ª ed., São Paulo: Cortez, 2001.

SANTOS, Milton. O território e o dinheiro. In: SANTOS, Milton; BECKER, Berta K. et al. **Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial**. Niterói: UFF, PPGeo/DP&A, 2002, p.13-21.

_____. **Técnica espaço tempo: Globalização e meio técnico-científico-informacional**. São Paulo: Edusp, 2008. 5.ed.

SAUSSURE, F. de. **Curso de linguística geral**. 28 ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SCHORSKE, Carl. A ideia de cidade no pensamento europeu: de Voltaire a Spengler. _____. **Pensando com a história: Indagações na passagem para o modernismo**. Companhia das Letras: São Paulo, p. 53-72, 2000.

SCHWARZER, Mitchell. Ghost wards: the flight of capital from history. *Thresholds*, p.10-19, 1998..

TROUSSON, Raymond. Utopia e Utopismo. **Morus: Utopia e Renascimento**. Campinas: Unicamp, 2005.

VALLADARES, Licia do Prado. A Gênese da Favela carioca. A produção anterior às Ciências sociais. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 15, n. 44, out. 2000.

_____. **A invenção da favela: do mito de origem à favela**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.