



Claudia de Azevedo Miranda

A cidade de muitos olhos na ficção contemporânea

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientadora: Vera Lucia Follain de Figueiredo

Rio de Janeiro
Setembro de 2020



Claudia de Azevedo Miranda

A cidade de muitos olhos na ficção contemporânea

Tese de Doutorado apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof^a. Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Departamento de Letras –PUC-Rio

Prof. Alexandre Montaury Baptista Coutinho

Departamento de Letras –PUC-Rio

Prof. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

Departamento Letras-Libras- UFRJ

Profa. Claudete Daflon dos Santos

Departamento de Letras –UFF

Rio de Janeiro, 24 de setembro de 2020

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

Claudia de Azevedo Miranda

Diretora e produtora de audiovisual. Coordena o MBA em Comunicação e Marketing em Mídias Digitais da Univ. Estácio de Sá. Formada em Comunicação Social pela PUC-RJ, foi também coordenadora de Publicidade e Propaganda do Departamento de Comunicação Social da PUC-RJ de 1982/86. Pós-graduada em Marketing pela Universidade Cândido Mendes. Autora de *Madressilvas em Pucon*, livro de ficção / Editora Sete Letras, 2011.

Ficha Catalográfica

Miranda, Claudia de Azevedo

A cidade de muitos olhos na ficção contemporânea / Claudia de Azevedo Miranda ; orientadora: Vera Lucia Follain de Figueiredo. – 2020.
200 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2020.
Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Literatura contemporânea. 3. Experiência urbana. 4. Indivíduo encapsulado. 5. Ocupação urbana. 6. Pandemia. I. Figueiredo, Vera Lucia Follain de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Aos meus filhos Pedro, João e Ana Carolina
À memória de Renato Cordeiro Gomes

Agradecimentos

Em especial, à orientadora Vera Lúcia Follain, por sua amizade, pela contribuição para o resultado final da tese e por ser para mim, uma referência.

Aos professores Júlio César Diniz e Paulo Roberto Tonani, pela participação na banca e por terem feito diferença na minha vida acadêmica.

Ao professor Alexandre Montauray, por integrar a banca e pelo seu apoio fraterno como diretor do departamento durante todos estes anos.

À professora Claudete Daflon, por sua disponibilidade em participar da banca.

A Aline Novaes, por sua preciosa amizade e seu apoio durante o processo da tese inclusive a revisão.

A Sol Mendonça, por sua amizade parceira e pelo apoio com a transcrição das entrevistas e revisão.

Às amigas Claudia Brutt, Nádia Rebouças, Patrícia Aguiar, Regina Varella e Maria Alice Nogueira, pelas trocas de sempre.

A todos os professores do curso de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC que colaboraram com suas aulas para o desenvolvimento da minha pesquisa.

Aos colegas do doutorado que compartilharam ideias e fizeram dos pilotis da PUC, mais uma vez, um lugar inesquecível.

Ao Rodrigo Santana, do departamento de Letras/PUC, pelo seu atencioso suporte sempre que necessário.

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

Resumo

Miranda, Claudia de Azevedo; Figueiredo, Vera Lucia Follain de. **A cidade de muitos olhos na ficção contemporânea**. Rio de Janeiro, 2020. 200p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese investiga a representação da experiência urbana na contemporaneidade a partir da leitura de obras literárias e cinematográficas produzidas no século XXI. Busca-se entender como o tempo da pós globalização, atravessado pelo ciberespaço, ressignifica as relações entre o espaço público e o espaço privado. O aspecto transdisciplinar da tese acentuou o diálogo entre os textos clássicos sobre a cidade, de autores urbanistas, ampliando a pesquisa para cenários como o das cidades globais e as *smart cities*. A hipótese da tese é que a leitura da experiência urbana , no contemporâneo, passa, necessariamente, pela tensão entre os trânsitos do indivíduo e as diversas situações de encapsulamento que se apresentam, ora pela atração das telas digitais que substituem as “janelas” para o mundo, ora pela reclusão provocada pelo medo e pela insegurança nas cidades e conflitos de moradia, ou então pelas políticas de imigração que confinam imigrantes e refugiados em acampamentos e centros de detenção, por medida de segurança nacional. Frente à pandemia de 2020 que promoveu um estado de confinamento e *lockdown* nas cidades, foram incorporadas, na tese, produções publicadas entre os meses de março a julho de 2020.

Palavras-chave

Literatura contemporânea; Experiência urbana; Indivíduo encapsulado; Ocupação Urbana; Pandemia.

Abstract

Miranda, Claudia de Azevedo; Figueiredo, Vera Lucia Follain de (Advisor). **The city of many eyes in contemporary fiction**. Rio de Janeiro, 2020. 200p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis investigates the representation of urban experience today through literary as well as cinematographic works produced in the 21st century. Its aim is to understand how post-globalization times, permeated by cyberspace, bring a new significance to public and private spaces. The transdisciplinary aspect of the thesis emphasized the dialog among classical texts on the city by urbanist authors, expanding the research to different scenarios like global cities and smart cities. It implicates that reading about urban experience today, necessarily touches on the tension between an individual's journey and the encapsulating situations, that happen to come along, either by the attraction to digital screens that replace the "windows" to the world or by the seclusion caused by the fear and insecurity from living in the city, housing conflicts or yet, by immigration policies, that confine immigrants and refugees alike in campings and immigration centers, which aim to protect national security. Owing to the pandemic in 2020 that led to a state of confinement and lockdown in cities as a whole, works published between March and July of 2020 have been incorporated into this thesis.

Keywords

Contemporary literature; Urban experience; Encapsulated individual; Urban occupation; Pandemic.

Sumário

1. Introdução	11
2. Estacas e fundações	21
2.1. Considerações preliminares: conceitos e modelos teóricos	21
2.2. Cartografias contemporâneas	33
2.3. Sugerindo novos matizes: a tensão entre o público e privado.	45
A rua e a casa.	45
3. Janelas nas cidades	57
3.1. Cosmópolis: Nova York vista das janelas	57
3.2. As tramas das interfaces: janelas na cidade virtual.....	66
3.3. As teias digitais nas cidades inteligentes	80
4. Cidades em vertigem	91
4.1. O RIO em desencanto.....	91
4.2. Copacabana, imagem e decadência	100
5. A guerra dos lugares	114
5.1. As ocupações urbanas.....	114
5.2. Imigrantes em Paris	126
5.3. Deslocados e refugiados	135
6. Corpos encapsulados.....	144
6.1. Os medos e os muros nas cidades	144
6.2. Confinamento e produção literária na pandemia de 2020.....	156
7. Conclusão	173
A terceira margem do Rio de Janeiro	173
8. Referências bibliográficas	191

Lista de gráficos

Gráfico 1: Número de usuários internet e redes sociais (dados jan/fev 2020)	75
Gráfico 2: Ranking das redes sociais mais utilizadas no Brasil. Relatório Digital 2019	75

O escritor não é apenas aquele que escreve.
É aquele que produz pensamento,
aquele que é capaz de engravidar os outros
de sentimento e encantamento.
Mia Couto

1. Introdução

Minha tese nasceu de uma provocação feita, frequentemente, por Renato Cordeiro Gomes no final de suas aulas, na PUC/Rio: “E, hoje, como isso acontece?”. Uma pergunta que nos impulsionava a deslocar os conceitos apresentados em textos clássicos dos estudos de literatura e cidade para pensá-los na contemporaneidade. Refletir sobre a representação da cidade na literatura e no cinema na cena contemporânea, pós-globalização, se tornou então meu objetivo, dando à tese uma função de continuidade do trabalho do professor e pesquisador citado.

No ano de 2014, contei ao Renato sobre uma caminhada que havia feito numa área semiabandonada em um forte situado em Aubervilliers, onde acontecia uma exposição internacional de arte urbana. Lembro que, alguns dias depois, ele falou sobre o livro *Walkscape, o caminhar como prática estética*, de Francesco Careri, uma publicação que convida ao “andare a zonzo”, um caminhar diferente do *flâneur*, semelhante ao do grupo de *Stalkers* romanos, que caminhavam quatro dias e noites pelos arredores de Roma, em espaços à margem, os chamados espaços intermediários (fronteiriços, terrenos baldios, as chamadas zonas intersticiais) da cidade.

O nome de *stalker* dado ao grupo foi inspirado no filme de mesmo nome de Andrei Tarkovsky (1979), em que um guia acompanha pessoas à Zona, um lugar onde caiu um meteorito e, desde então, guarda um mistério. O filme, por sua vez, teve como inspiração o livro *Piquenique na beira da estrada*, de Arkadi e Borís Strugátski. Foi a dupla de escritores que cunhou o neologismo *stalker*, também usado na Rússia para definir guias que levam excursões a construções abandonadas.

Pretendo usar a figura de *stalker* como metáfora para o lugar da pesquisa, pelos percursos percorridos por este trabalho, que atravessaram os muros das cidades, dialogando com zonas de sombra, ruínas e espaços invisíveis.

No filme de Tarkovsky, há um quarto na Zona, onde tudo pode acontecer, pois o espaço corresponde ao mundo dos desejos secretos e, quando se entra nele, enxerga-se para além do visível. Na minha tese, o filme *O quarto de Vanda*, de Pedro Costa, ocupa esse lugar da Zona. Ao propor atravessar a luminância da tela, e mergulhar em sua narrativa, a pesquisa busca vislumbrar caminhos, antes

invisíveis, à margem da cidade, capazes de revelar trânsitos e tensões do contemporâneo.

A personagem Vanda, na obra de Costa, está confinada em seu quarto, em Fontainhas/Lisboa. Desse ponto de vista, ela se acha capaz de narrar a cidade para o cineasta, enquanto escavadeiras derrubam todo o seu bairro para tirá-lo da paisagem urbana. Vanda contou a sua cidade, afirmou o cineasta em palestra no Festival do Rio (2019), assim como todos nós contamos as nossas cidades em nossas obras.

No quarto de Vanda foi o primeiro espaço ao qual me convidei a entrar, como uma pesquisadora que se pretende contemporânea, na perspectiva de Agamben, ou seja, procurando “neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes” (AGAMBEN, 2009, p.63). Trata-se de um exercício constante de me aproximar e de me distanciar de meu próprio tempo.

Vanda, no documentário, contribuiu com uma percepção que me inquietava há algum tempo. A sua imagem sentada na cama, gravada em plano fechado, me sugeria pensar como a experiência urbana, de alguma forma, era vivenciada nos espaços fechados das casas. E me instigava a refletir se haveria uma tendência, na contemporaneidade, de um maior encapsulamento em espaços fechados dos indivíduos nas grandes cidades.

Entretanto, essa questão foi se diluindo na medida em que percebia, no extracampo, ou fora do campo (do que se vê na tela), a agressão, a violência da cidade àquelas pessoas, moradoras daquele bairro português. A demolição daquele espaço é sentida principalmente através do som das escavadeiras, mais do que pelas imagens.

Essa percepção do poder que se faz presente na demarcação dos territórios da cidade já havia sido observada por Jacques Rancière, em *As distâncias do cinema* (2012), no capítulo “Política de Pedro Costa”, que dedica ao cineasta. O filósofo pontua que a temática proposta por Costa está no centro dos atuais desafios políticos, que são “o destino dos explorados, dos que vieram de longe, das antigas colônias africanas, para trabalhar nos canteiros de obras portuguesas; dos que perderam a família, a saúde, por vezes a vida.....os que se amontoavam nos casebres dos subúrbios...” (RANCIÈRE, 2012, p.147)

Como eu pretendia trabalhar o projeto de tese nesta perspectiva do contemporâneo, de me distanciar e me aproximar, associando uma visão aprendida com o cinema, fazendo transitar meu olhar para o que está em cena, dentro do quadro e a seguir, para o que está fora de quadro, iniciei a tese estabelecendo como cena inicial, ou primária, a cidade da modernidade, onde se configurou a experiência urbana.

O primeiro capítulo, intitulado “Estacas e Fundações”, se preocupa em apresentar os principais conceitos extraídos de textos teóricos considerados clássicos nos estudos literários voltados para a experiência urbana. Foram estudadas as obras de autores que pensam a cidade na modernidade como Walter Benjamin; Richard Sennet; Georg Simmel; Willi Bolle; Jeanne Marie Ganebin; Beatriz Sarlo e Renato Cordeiro Gomes. Esses autores contribuíram com textos fundadores para se pensar a experiência urbana, ao lado de Milton Santos; Hommi Bhabha; Stuart Hall; Canclini e Martin Barbero.

Verificar como acontece a representação da experiência urbana na literatura e no cinema contemporâneo necessitou de uma abordagem transdisciplinar, na qual a disciplina de Urbanismo foi uma parceira importante para os mapeamentos necessários. Somou-se então à pesquisa o estudo da obra *A Condição Urbana – A cidade na Era da Globalização*, do urbanista Oliver Mongin, que contribuiu para o entendimento dos modelos de cidades no século XXI. Sua obra integra literatura e arquitetura, pois considera que, ao retratar a experiência urbana, o escritor escreve de dentro e os urbanistas e arquitetos de fora.

Olhar a cidade no século XXI implica investigar cenários para além da referência de cidades europeias, como foi a Paris do século XIX. Desde o final do século passado, a globalização e suas regras de mercado transformaram algumas metrópoles em cidades globais com atuação transnacional. O desenvolvimento tecnológico possibilitou a configuração de cidades inteligentes, onde sistemas operacionais planejam e coordenam a rede de serviços da administração pública, na perspectiva de melhorar a vida dos cidadãos nas cidades.

A virtualidade passou a ser reconhecida como uma outra esfera que interage com a cidade real, física, gerando trânsitos e fluxos diversos. O urbano contemporâneo assiste a uma tensão entre os espaços público e privado. O imaginário da cidade invade as interfaces dos dispositivos digitais, em que os

displays visuais narram e possibilitam a interação dos indivíduos com o cotidiano da cidade.

Ainda no primeiro capítulo, a pesquisa investiga outros matizes de significação para os espaços da rua e da casa, com o propósito de refletir sobre a relação entre a esfera pública e a esfera privada na contemporaneidade. O conto de Edgard Allan Poe, *O homem da Multidão* (1940), texto clássico para os estudos de literatura e cidade, é revisitado numa leitura que dialoga frontalmente com episódios ocorridos na recente manifestação mundial “Vidas Negras Importam”, em protesto ao assassinato do negro americano George Floyd.

A metodologia utilizada no desenvolvimento dos capítulos da tese seguiu o modelo investigativo de Renato Cordeiro Gomes em seus livros e artigos: um exercício de pensar a perspectiva teórica a partir do texto literário. Em *Todas as cidades, a cidade – Literatura e experiência urbana*, por exemplo, criou uma cartografia da cidade inspirada no texto *Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino, propondo “a criação de conceitos operacionais a partir da rede paradoxal de metáforas presentes nos textos analisados” (GOMES, 2008, p.12) como assinala Eneida Maria de Souza no prefácio do livro.

O segundo capítulo da tese se dedicou a explorar o conceito da cidade de muitos olhos a partir de obras que tratam como as tecnologias de segurança e controle urbano dão olhos às cidades. Neste espaço, tudo é controlado a partir das telas dos terminais em seus centros de monitoramento digital. No espaço público, pode-se observar a presença das câmeras de segurança que alertam sobre a existência das tecnologias de vigilância e registram trajetos e caminhos traçados pelos transeuntes. É um tempo marcado pelo controle do indivíduo, que, dependendo do país no qual se encontra, sua posição pode ser identificada através de softwares de reconhecimento facial.

As tecnologias da informação que circulam através da internet provocam novos comportamentos e formas discursivas. Altera-se o regime de representação. Os espaços físicos e virtuais se interconectam sem distinção, criando uma única cidade, em que a representação de mundo integra a cidade virtual. O humano, portanto, conta cada vez mais com a mediação da máquina.

Neste segundo capítulo, *Cosmópolis* de Don De Lillo, na versão livro e filme, é analisada e funciona para a pesquisa como um dispositivo. É a obra que introduz a discussão sobre o impacto dos cenários digitais nas reconfigurações das

idades e como as subjetividades são processadas a partir desse trânsito sem fronteiras entre o espaço físico e virtual. O personagem Eric está em sua limusine num percurso que vai de um ponta a outra de Manhattan e olha a cidade de Nova York em erupção com manifestações sociais. Ele se encontra no interior do carro, cercado de telas/interfaces de terminais de computador que se misturam com as imagens da cidade vistas através das janelas do carro. Seu carro é como uma cápsula em que o empresário tem acesso e interage com sua equipe, enxerga o que passa ao seu redor e acompanha o movimento financeiro internacional.

O livro escrito no início do século XXI apresenta um tempo distópico, porém muito próximo do que já se vive nas megalópoles e *smart cities*. Eric é um representante do capitalismo neoliberal, tentando manter o controle enquanto o movimento da bolsa indica sua falência, como se o personagem encarnasse a imagem da decadência de um sistema econômico mundial que tem apontado para o abismo.

Estar encapsulado é uma alegoria capaz de representar um estado contemporâneo em que os indivíduos criam suas bolhas individuais ou de pequenas coletividades. O estado de encapsulamento do indivíduo pode ser definido como um espaço de confinamento, móvel ou não, em que são criadas situações de abrigo individual ou em grupo como resposta a ameaças externas, reais ou imaginárias.

Outras questões abordadas no segundo capítulo se referem aos usos e hábitos dos usuários cidadãos com as interfaces digitais, reconhecendo-as como janelas da cidade. A partir de seus dispositivos, a pesquisa investiga o impacto sofrido na representação da experiência urbana, motivada por fenômenos como a “monetização do eu” aos movimentos de mobilização social desencadeados pelas redes sociais, capazes de levar multidões às ruas das cidades no mundo.

As obras de nativas digitais como a escritora brasileira Clara Awerbuck e a jornalista americana Jia Tolentino traçam um diálogo sobre essa geração que já nasceu digital e estabelece relações com a cidade via o trânsito virtual. Inclusive, têm a possibilidade de relacionar sua existência ao fato de possuir um registro na web. São jovens, cujas performances e relações no ciberespaço também são determinantes para a definição de identidade. “Estou na web, logo existo” dá sentido a casos como esses.

Ao escolher obras literárias e filmes para a pesquisa de tese, optei pela produção de escritores e cineastas que fazem parte, em sua maioria, da geração y, nascidos após os anos de 1980. Nesse sentido, houve uma intenção de entender se o tema da cidade é percebido em uma outra perspectiva comparada a autores que concentraram sua obra no século passado. Algumas leituras motivaram essa escolha de olhar para os autores que fazem parte da chamada Geração “Granta”, isto é, um grupo jovem identificado como promessas da literatura brasileira, em 2012, pela revista homônima.

João Paulo Cuenca, Julian Fuks, Paloma Vidal e Carola Saavedra estavam nesta relação, que, de certa forma, já havia sido reconhecida por Beatriz Resende em *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira* (2008). Beatriz assinala, na época, que, embora fascinada pelo presente da produção literária do século XXI, tem consciência de quão arriscado é escrever sobre o presente, pois isso gera uma forte sensação de insegurança:

Uma espécie de nudez sob os ventos e olhares que podem vir de direções diversas. O temor da avaliação equivocada ou de se deixar levar por um entusiasmo fugaz quase sempre leva o crítico à prudência de deixar passar algum tempo antes de ocupar de novo, especialmente quando se trata de literatura, a arte que continua ligada a suporte que se querem duráveis, transmissíveis de geração a geração, arte traduzível em línguas e culturas diferentes daquelas em que foi produzida... No entusiasmo de escrever sobre o presente existe uma escolha existe uma escolha tão difícil quanto inevitável, expressa com ênfase por Beatriz Sarlo: “Pense (y pienso hasta hoy) que es preferible que uma revista se equivoque a que permaneça igual a si misma cuando las cosas cambian ou los temas se banalizam. (RESENDE, 2008, p. 7-8)

Esse mesmo sentimento me perseguiu no início da pesquisa, pois o que observo acontece em processo, analiso e escrevo ao mesmo tempo em que registro. A escritora Carol Bensimon, prêmio Jabuti em 2018, por exemplo, me chamou a atenção com o seu livro *Uma estranha na cidade* (2016). Uma das crônicas, intitulada “O paradoxo da segurança” (2016), logo no início do texto, diz que os leitores vão achar muito estranha sua posição frente ao assunto em questão, mas que ela considera que a preocupação excessiva com a segurança está tornando as cidades cada vez mais inseguras.

A posição da escritora é justificada no seguinte texto: “ruas cheias de gente significam ruas cheias de olhos, e saber que estamos sendo vigiados, no bom sentido, aumenta nossa segurança” (BENSIMON, 2016, p.68). A sensação de ser vigiada diz respeito aos moradores dos prédios que antes olhavam a rua

porque ela tinha atrativos. Hoje, ela diz que as janelas foram abandonadas, pois as calçadas vivem vazias e, nas ruas, os carros voam em alta velocidade.

Essa reflexão me surpreendeu por ser a escritora uma jovem na faixa dos 30 anos dotada de uma percepção da cidade atravessada pela nostalgia de uma outra cidade vivida por uma geração mais velha. Tal percepção tornou-se um dado a ser averiguado e comparado a outros textos. Foi o que aconteceu, por exemplo, com *Algum lugar* da Paloma Vidal, obra em que algumas impressões transcendem o marco geracional da autora.

Outra crônica que merece destaque é “A música do Túnel”, do livro de Bensimon, que dialoga com um episódio narrado por Massimo di Felice, em seu livro *Paisagens Pós-urbanas*. A escritora, em seu texto, nos indaga sobre o que perdemos emocionalmente ao trocar o acaso da música tocada nas rádios pelo benefício de conseguir ouvir qualquer canção a qualquer momento nos dispositivos que arquivam milhares de opções.

Como sou usuária do dispositivo Alexa e reconheço como benefício o fato de escutar diversas músicas de qualquer streaming a todo momento, me posiciono não aderindo totalmente à sua observação. No entanto, achei muito relevante o seguinte relato:

Em uma cena do filme *As vantagens de ser invisível* – ambientado no tempo da fita cassete –, os três personagens, jovens, cheios de energia, estão andando de carro à noite, quando *Heroes*, de David Bowie, começa a tocar no rádio. A menina se levanta (é um carro conversível e eles estão num túnel agora), abre os braços, um dos meninos olha para ela fascinado, a vida pulsa mais forte, *we can be heroes just for one day*. Enquanto assistimos à cena, nós, espectadores, sabemos que eles jamais esquecerão aquele momento compartilhado. Uma memória poderosa – ou o que Milan Kundera chamaria de memória poética – acabou de nascer... (BENSIMON, 2016, p.12-13)

Ela complementa que hoje é possível programar esse momento que parece mágico, sem esperar que o acaso aconteça. Criamos, de acordo com a autora, uma memória calculada. No primeiro momento que li a crônica, minha memória afetiva foi logo acionada. Afinal, fui uma adolescente como a do filme, amante do acaso. No entanto, estranhei que uma escritora tão jovem colocasse tal tipo de questão e isso aguçou minha curiosidade para a leitura crítica da geração Y, interpretando-a como um sismógrafo que mede sensibilidades em trânsito.

Em seu livro, Massimo de Felice conta um outro episódio que também envolve música e dispositivo digital durante um longo percurso de ônibus na

cidade de São Paulo. Ao ter-se mudado de uma pequena cidade italiana próxima de Roma, cheia de verde, para São Paulo, que é uma megalópole, ele já sentia que vivia um processo de metamorfose.

Durante as longas distâncias para se deslocar na cidade paulista, escutava seu MP3, hibridizando as músicas com a paisagem. Certo dia, estava num desses trajetos e pensava em seu projeto de pesquisa, quando começou a tocar um rap sobre a periferia de São Paulo em seu dispositivo, o que o transportou para longe. De repente, o telefone toca e o faz voltar para o real físico, onde de fato se encontrava, o ônibus. Ele atende ao celular e, ao desligar, o MP3 começa a tocar uma música do Dire Straits, grupo que ouvia muito quando morou na Itália. Ele parece entrar pelos acordes de Mark Knopfler, guitarrista do grupo e, de repente, se pergunta:

Onde estava agora? Decidi começar a anotar essas reflexões, e comecei a fazê-lo na contracapa do livro Mil platôs de Deleuze e Guattari.. Lembro que comecei a escrever a lápis: Espera andante...trânsitos eletrônicos...em movimento. Fluxos comunicativos e devires/ Cidades transitórias/ Perder em objetividade e ganhar em vida/ Impossibilidade de pensar um método de pesquisa antropocêntrico/ O meu objeto é vivo/ o meu objeto é sujeito eletrônico e vivo. Chegou o ônibus que eu estava esperando. (DE FELICE, 2009, p.172)

Assim como o autor, sinto meu objeto muito vivo, pois ter como premissa a leitura da representação da experiência urbana no contemporâneo passa, necessariamente, pela análise das tensões e os trânsitos do indivíduo em diversas situações de encapsulamento. Cabe pontuar que ambos se apresentam ora pela atração das telas digitais, que tendem a substituir as “janelas” para o mundo, ora pela reclusão provocada pelo medo e pela insegurança nas cidades.

Nessa toada, a obra de Massimo de Felice contribuiu com a proposta de se pensar essas novas espacialidades das metrópoles contemporâneas, denominadas “metropoletrônica”, que incorporam à cidade arquitetônica os fluxos informacionais gerados pela tecnologia digital.

No capítulo três, o foco é o Rio de Janeiro como uma cidade em vertigem, entre tantas no mundo. A importância desse capítulo está em olhar o Rio como uma referência para o estudo, como uma guerra de relatos da qual fala Michel de Certeau. Assim, torna-se fundamental observar as mutações sofridas por essa cidade, onde as políticas públicas permeadas pelas demandas do capital ressignificam territórios.

A seção sobre o bairro de Copacabana funciona como um laboratório para se pensar os trânsitos da cidade imaginada nos moldes da Paris da modernidade para uma Babel empobrecida do século XXI. Embora se apresente como descrita, ainda faísca encantos de um imaginário que se reinventa por sua paisagem ou pelo fato de a humanidade parecer ainda fazer ponto em suas esquinas.

Se o tema ruínas foi tecido em algumas linhas e entrelinhas dos tópicos anteriores, será no capítulo quatro que todas as fraturas do contemporâneo se tornam expostas. O livro *A ocupação* de Julian Fuks, obra discutida na tese, é uma ficção baseada em fatos que aconteceram na ocupação do antigo Hotel Cambridge em São Paulo.

Sebastian, o protagonista, que funciona como alter ego do escritor, olha a cidade marcado pelo seguinte filtro: “todo homem é uma ruína de um homem”. O livro foi trabalhado em diálogo com o documentário *Era o hotel Cambridge*, da cineasta Eliane Caffé.

As três seções deste capítulo investigam a guerra dos lugares nas cidades contemporâneas. No processo de elaboração, criaram dobras sobre problemas que se multiplicam no mundo, onde os mais desfavorecidos têm os seus direitos negados naquilo que deveria ser considerado primordial à vida humana.

Enquanto crianças de classe média, como aconteceu em uma conversa com uma de minhas netas, são capazes de nos perguntar com os olhos assustados se ainda há guerra de verdade no mundo, milhares de crianças fogem das guerras que são muitas, nascem e vivem nas ruas. Muitas encontram-se confinadas em acampamentos de refúgios ou são capazes de caminhar por centenas de quilômetros para achar um país que as aceite e, muitas vezes, ao encontrar um lugar, se tornam mais um grupo de invisíveis de nossa história.

As obras que compõem o quarto capítulo – na maioria, audiovisuais – me levaram para regiões da Terra onde o inferno acena, em que nos perguntamos como ainda temos esperança com essa categoria que se chama humano. A escrita desse capítulo foi muito sombria e sofrida. Criou um desencanto que me paralisou por alguns dias ao enxergar a falta de perspectiva em um mundo com governos cúmplices de miséria.

Em março, a pandemia do COVID 19 atingiu cidades em todo mundo. O *lock down* foi a medida para controlar a situação e, dessa forma, o estado de reclusão e distanciamento se tornou norma nas cidades. A situação de

confinamento conversava diretamente com a pesquisa, mas de uma forma muito adversa por ser um momento provocado por uma questão sanitária, circunstancial, que não pode ser entendido como um movimento espontâneo da vida nas cidades.

Por outro lado, se parecia à pesquisa que a produção literária andava distanciada da temática voltada para a cidade e experiência urbana, a pandemia fez emergir o debate sobre a vida na urbe, assim como temáticas relacionadas a espaços públicos e privados. Ruas, janelas, telas, espaços de interior, confinamento, prisão, cárcere têm ocupado as crônicas de jornais e artigos, assim como surgiram os diários de quarentena publicados por escritores em suas redes sociais ou blogs das revistas especializadas, como *Serrote*, *Zum*, do Instituto Moreira Sales, e o jornal *Cincoquattroum*.

O quinto capítulo se dedica a analisar algumas dessas produções literárias, publicadas entre os meses de março a julho de 2020, inclusive internacionalmente. Somam-se a elas, os pontos de vista dos filósofos italianos Giorgio Agamben, Franco Berardi e o coreano Byung Chul Han, apresentados em artigos e entrevistas durante o período mencionado.

2. Estacas e fundações

2.1. Considerações preliminares: conceitos e modelos teóricos

Gostaria de iniciar este capítulo apresentando a história de Vanda, protagonista do documentário do cineasta português Pedro Costa, intitulado *No quarto de Vanda*. Este filme foi um incentivo para pensar a representação da cidade, não de uma perspectiva da rua ou de um olhar através de uma janela, mas de alguém que pensa, sabe e sente a cidade dentro de seu quarto, seu universo particular operatório. Uma frase dita para o diretor funciona como a premissa desta tese: “você não precisa ver a cidade, eu te conto a cidade”. Vanda expressa nesta frase a essência do que estudamos como teóricos do campo da literatura e cidade que é investigar essa relação a partir não da cidade real, mas de suas representações.

Vanda funciona para o capítulo mais do que uma personagem narradora de um estado de coisas, mas um ponto de conexão para o desenvolvimento de uma proposta de glossário ilustrado e comentado. Ilustrado no sentido de que as imagens do filme criadas com o relato de Vanda contam não apenas a sua história, mas a de um grande contingente de pessoas que vive situações semelhantes relacionadas à globalização, imigração, pobreza e gentrificação. Comentado, porque há diversos conceitos de outras áreas como a geografia e o urbanismo que serão utilizados na tese.

Segundo o geógrafo Milton Santos, quando utilizamos apropriações conceituais de outras disciplinas, muitas vezes os conceitos funcionam como metáforas, sofrem algum tipo de deslocamento, o que pode incorrer em um erro de uso. Segundo ele, a apropriação é como uma tradução. Essa observação do mestre é de fundamental importância para a minha pesquisa porque pensar a representação da cidade e experiência urbana me conduz ao universo dos estudos da geografia urbana e da arquitetura no que se refere ao urbanismo, assim como a outras disciplinas como a antropologia e a história urbana, e será necessário delimitar os recortes da apropriação conceitual que meu projeto exige, assim como as escolhas que faço de seus usos. Por isso, achei válido como metodologia, apresentar os principais conceitos que serão apropriados neste formato e na abertura do trabalho.

Entretanto, para desenvolver essa proposta, é necessário conhecer melhor Vanda, entender como o cineasta Pedro Costa a descobre e qual sua relevância para o trabalho do diretor. A trajetória de Costa até chegar à sua personagem narradora aconteceu de um processo natural, quando após a filmagem de *Casa de Lava* em uma das ilhas de Cabo Verde, as pessoas da aldeia lhe entregaram presentes e cartas para seus parentes que imigraram para Lisboa, principalmente para o bairro de Fontainhas. O primeiro contato com o bairro – conta em uma entrevista a Cyril Neyrat¹ que deu origem ao livro *Conversa com Pedro Costa* (2008) – foi como um “carteiro”. Cada entrega que fazia era um convite para um grogue, para um almoço, para voltar outro dia e assim ele diz que foi se envolvendo, gostando do bairro e pensando num novo filme. Havia também o fato de o cineasta gostar de filmes de interior e fora dos centros de poder.

O bairro de Fontainhas lhe ativava essa preferência: “meu gosto pelo quarto, pelo fechamento que neste bairro é imediato”, declara. (2012, p.15) Durante as visitas, Costa percebe, como uma epifania, que seu cinema sente grande empatia por espaços como quartos, portas e corredores, mesmo quando situados ao ar livre. E o bairro passa a ser um lugar de reflexão para sua obra, que, a partir desse filme, cria novo método. O tema dos quartos lhe era muito familiar, pois, na sua adolescência, tinha aquele desejo de quase todo jovem de viver trancado no quarto, “este desejo de estar fechado, de ruminar pensamentos, de não falar, de inventar, sonhar, tomar drogas”. E Costa acha que sua inspiração veio desse tipo de memória afetiva que tinha da época e projetou no bairro de Fontainhas, por sua configuração espacial:

O bairro oferecia-me um espaço magnífico para pensar. E pensar um espaço é uma das bases do cinema. Em Vanda – e já acontecia o mesmo em Ossos –, nunca sabemos realmente se estamos na casa de alguém, numa casa comum, ou se esta sala, este quarto, não será antes uma praça, uma ágora, um lugar onde as pessoas passam para dizer umas coisas ou apenas para se esconder. (COSTA, 2012, p.15)

Fontainhas situava-se, porque o bairro foi extinto, ao norte de Lisboa, à margem da cidade. Outro fato interessante é que, quando o cineasta relata seu tempo de adolescência e sua imersão no *punk*, entende-o como um golpe a seu

¹ Cyril Neyrat é crítico, programador e professor de Cinema. Foi editor-chefe da revista *Vertigo* e redator dos *Cahiers du Cinéma*. É diretor da editora Independência. E autor do livro de entrevistas com Pedro Costa, publicado em português pela Orfeu Negro e a Midas Filmes: *Um Melro Dourado, Um Ramo de Flores, Uma Colher de Prata*.

próprio grupo, como se o punk fosse capaz de “rebentar com o quarto romântico” (COSTA et al, 2012, p. 16), assim como acontece com a obra *No Quarto de Vanda*, que subverte o imaginário do quarto burguês. A intenção ao filmar o quarto, ele comenta, é como se o visse como um templo, “ não como uma catedral, mas uma pequena igreja, uma capela. A pequena igreja da aldeia...” (COSTA et al, 2012, p.54)

Vanda surge como uma personagem que narra seu bairro e funciona para a pesquisa como um modelo, uma persona, que se reproduz em diversas cidades do mundo. Funciona como um ícone e é assim pensada por Pedro Costa. Até filmá-la em seu quarto, algumas etapas foram percorridas desde que a viu em uma de suas idas a Fontainha, limpando um ralo numa ruela da comunidade. Ele a percebe como um tipo marcante e a convida para participar de *Ossos*, que seria filmado ali naquele bairro. Entretanto, com uma participação sem fala. Depois de alguma resistência, já que Vanda sempre dizia não ter tempo por trabalhar muito, ela aceita.

Após as filmagens, é ela quem convida o cineasta a filmar seu quarto, onde mora com sua irmã, que, assim como ela, é viciada em heroína. A proposta era filmá-las dentro do quarto, um quarto de seis metros quadrados, onde restava apenas um metro para ele colocar o tripé, uma câmera e um espelho.

O convite de Vanda, ou a ficção que dele fiz, era: “Vem ao meu quarto filmar-me, e talvez filma também a minha irmã. Através do que vou te contar e revelar, talvez compreenda melhor este bairro e o nosso mundo. Vou dizer-te como vivemos, porque fumamos heroína, porque é que a minha mãe está sempre tão pensativa, porque é que nosso pai nos deixou, porque falo tão bem crioulo... **As minhas palavras vão te mostrar o bairro, portanto, não precisas de sair do quarto**”.² (COSTA, 2012, p.54)

Poderia ser Vanda a metáfora da literatura quando retrata a experiência urbana? Sentada em sua cama, ela narra a história de seu bairro. Câmera fixa, no canto do quarto, por mais de seis meses, todos os dias, a obra cinematográfica se desenvolve como uma fabulação, na qual vemos, em seu isolamento, o passar de seus dias fechada naquele pequeno cômodo, num tempo singular da história deste bairro, que é a sua demolição pelo Estado para dar lugar a novos empreendimentos imobiliários.

² Grifo meu

Quase todo centrado no interior do quarto, o filme respira no exterior com cenas em que as escavadeiras derrubam paredes das casas. O som dessa ação invade o quarto e percebemos toda essa movimentação que acontece num processo de demolição. É a cidade da lei e da racionalidade que avança sobre o território de um grupo de excluídos, imigrantes cabo-verdianos. A cada braçada, as escavadeiras assassina as histórias desse grupo.

Se Pedro Costa afirma não haver nenhuma proposta sociológica ou de denúncia premeditada para realizar sua obra, indiscutivelmente ela nos remete a diversos conceitos que devem ser desenvolvidos quando se pensa o filme na perspectiva contemporânea a partir da experiência urbana. Há a evidência de um processo de gentrificação com a denúncia da existência de uma “guerra de lugares” entre Estado e comunidades desfavorecidas. A obra, então, nos possibilita diversos olhares sobre algumas situações que nos deslocam o foco e nos fazem interrogar sobre o mundo em que vivemos e como a observação do espaço nos possibilita investigar “suas implicações filosóficas, culturais, estéticas, literárias, midiáticas, políticas, sociais, éticas, econômicas” (MARGATO et al, 2008, p.7) , como Renato Cordeiro Gomes nos convida a pensar no texto de apresentação do livro *Espécies de Espaço*, uma coletânea de ensaios que interrogam o espaço ou apenas fazem o exercício de lê-los, lançado em 2008.

A obra, cujo título é inspirado no livro *Espèces de Espace* do escritor Georges Perec, privilegia o espaço como foco central para a reflexão sobre mundo contemporâneo. Renato, estudioso crítico das produções literárias na área de literatura e cidade, observa que, na virada do século XXI, as discussões teóricas que prioriza o tempo como categoria central começam a ceder lugar para o “protagonismo do espaço”.

Há mesmo nos discursos das mais variadas disciplinas uma recorrência (muitas vezes como termo da “moda”) a essa categoria e seus correlatos, a exemplo de lugar, não lugar, entre-lugar, território, limite, (des) territorialização, globalização, mundial e local, centro e periferia, margem, Estado-nação, cosmopolitismo, entre outros, que estão de certa forma, sintetizados no desdobramento do título, sem, entretanto, esgotá-lo: territorialidades, literatura, mídia. (GOMES & MARGATO, 2008. p.7)

As categorias mencionadas convocam a discussão para o campo transdisciplinar. Pode-se observar o campo de tensão existente na sua formulação, pois são categorias que se opõem e por isso exigem uma abordagem migrante, que

necessita transitar por diversas disciplinas. Se alguns conceitos parecem antagônicos, outros criam uma cadeia associativa, como por exemplo o termo globalização.

Se no século XVIII a Revolução Francesa e a Revolução Industrial funcionam como marco ou alavanca para a entrada do mundo na Modernidade, dois acontecimentos no final do século XX marcam um novo ponto de virada: a globalização e a internet. A globalização como um marco referente à circulação do capital internacional e a internet como a rede de computadores que coloca o mundo em rede e sedimenta e concretiza os processos, informações e as técnicas que possibilitaram a implementação do processo de globalização.

No final do século passado, essas questões se tornaram grande preocupação de intelectuais e assim o foi com o geógrafo Milton Santos, que, em seus textos, aborda o modo como a globalização é perversa ao priorizar e estimular a competição em diversos países com relação à produção e ao consumo. Para ele, são duas questões centrais que vão acarretar muita violência com diversos desdobramentos em variadas esferas: “a forma como a informação é oferecida à humanidade e a emergência do dinheiro puro como motor da vida econômica e social”. (SANTOS, 2005, p. 38). O geógrafo aporta à minha pesquisa uma visão crítica – que também está presente em outros autores – no que se refere ao impacto político dessa ação mundializada, com dupla tirania, a do dinheiro e da informação, que pretende unificar o mundo.

Em 2005, o geógrafo publica *Por uma outra Globalização – do Pensamento único à consciência universal*, obra na qual discute o impacto que as sociedades sofrem como consequência das práticas e ações do mundo globalizado. No capítulo intitulado “Uma globalização perversa”, o geógrafo faz referência à questão da competitividade acirrada por dois fatores: a própria produção e o consumo, que promovem novos totalitarismo, aceitos mais facilmente pela existência de uma “confusão de espíritos” (SANTOS, 2005) instalada.

Dentro desse quadro, as pessoas sentem-se desamparadas, o que também constitui uma incitação a que adotem, em seus comportamentos ordinários, práticas que alguns decênios atrás eram moralmente condenadas. Há um verdadeiro retrocesso quanto à noção de bem público e de solidariedade, do qual é emblemático o encolhimento das funções sociais e políticas do Estado com a ampliação da pobreza e os crescentes agravos à soberania, enquanto se amplia o papel político das empresas na regulação da vida social. (SANTOS, 2005.p.38)

A leitura de Santos nos alerta sobre o império da informação como fator ofensivo, na medida em que as empresas, que ganham papel político associado às estratégias de atuação na sociedade, se utilizam do estímulo ao consumo e acabam por reforçar a ideologia dominante que se pretende homogênea.

A publicidade como narrativa do consumo ocupa no final do século XX, somada à hegemonia da TV como mídia, um papel relevante como produto midiático que reforça valores perversos agregados à imagem de marca de produtos ou empresas, num formato reconhecidamente comercial, “o break comercial”. As empresas passam a necessitar da publicidade para fazer girar e acelerar o consumo. Por outro lado, assume presença nas narrativas audiovisuais, através da inserção das marcas nos roteiros, pelo merchandising ou “product placement”.

Os comerciais de cigarro, por exemplo, nas três últimas décadas do século XX, promoviam campanhas milionárias, desenvolviam diversas narrativas, em função do segmento de público, mas todas com o “call to action” compre e consuma. Há uma campanha do ano de 1976 do cigarro Vila Rica que utilizou como apresentador o jogador Gerson, campeão na Copa de 70. Na assinatura do comercial, ele falava a seguinte frase: "Por que pagar mais caro se o Vila me dá tudo aquilo de um bom cigarro? Gosto de levar vantagem em tudo, certo? Leve vantagem você também, leve Vila Rica!" A frase que para o criador do comercial parecia levar para o consumidor o comando da ação de compra em função do preço do produto é ressignificada quando o bordão “Gosto de levar vantagem em tudo” passa a ser de uso popular e utilizado indistintamente, promovendo apenas o sentido de quem quer se dar bem a todo custo. O uso intenso nos anos 80 criou a expressão “lei do Gerson” como a lei dos que não tem ética.

Em uma entrevista a Jurandir Freire, no lançamento de seu artigo intitulado “Narcisismo em tempos sombrios”, o jornalista Mauricio Dias utiliza essa expressão que passa a caracterizar um comportamento brasileiro, como um desdobramento do “jeitinho brasileiro”, do homem cordial que passa a ser extremamente individualista, permissivo, sem ética, uma reprodução personificada do sistema capitalista e sua violência, principalmente em países periféricos.

As mídias também são “contaminadas” pelos critérios que regem a globalização. Notícias são produzidas além dos fatos. “O evento já é entregue maquiado ao leitor, ao ouvinte, ao telespectador, e é também por isso que se

produzem, no mundo de hoje, simultaneamente fábulas e mitos”, afirma Milton Santos.

Ao se transpor essas observações para a década de 2010, observa-se como os consumidores definitivamente se transformaram em agentes nos processos de produção de conteúdo de comunicação através das redes sociais. Poderia se pensar que, ao ganhar “voz”, o cidadão, ora consumidor, ora espectador contribuiria com uma posição mais crítica, mas o que se assiste é a uma replicação ideológica e, nos dias atuais, o fenômeno das *fake news* como o maior sintoma dos genes do império da informação globalizada.

Diversas fábulas sobre quem somos e que mundo habitamos são exploradas pela mídia, como o conceito de aldeia global e a existência de uma desterritorialização da humanidade, o que não acontece na realidade, inclusive se nossa lente se voltar para os movimentos migratórios e os fechamentos de fronteiras em diversos países.

Território é um conceito geográfico, mas que a antropologia e a sociologia vão trabalhar, pois a questão do território transcende a questão física, do mapa e delimitação de fronteiras, mas abrange política, economia, cultura e literatura. Milton Santos fala de territorialidade genuína ao relacionar o conceito a um tempo analisado por antropólogos, em que os habitantes de uma comunidade primitiva possuíam essa relação direta com seu espaço geográfico em que nasciam e viviam. Acrescenta a essa condição a categoria de territorialidade absoluta, um estado onde há total identidade entre habitantes/moradores e território. Para manter sua sobrevivência, o grupo tinha seus limites definidos e claros.

Na sociedade contemporânea, a categoria território se relaciona diretamente com a questão da nação-estado, que identifica sua soberania territorial como um atributo de poder. A questão da soberania territorial ligada à nação moderna é discutida por Arjun Appadurai no artigo “Soberania sem Limites” (1997), em que denuncia a crise do Estado-nação moderno, entendido como “uma organização compacta e isomórfica de território, etnia e aparato governamental” (APPADURAI, 1997, p.34).

Enquanto o Estado-Nação tenta operar o princípio de homogeneidade e unidade, o que acontece no cenário contemporâneo gera situações transnacionais que desestabilizam os princípios que o caracterizam como tal. Appadurai contribui com duas categorias importantes, a de localidade e translocalidade, que se referem

aos tipos de movimentação das pessoas, em função da vida social, profissional ou mesmo situações de emergência, como as ondas migratórias e de abrigo para refugiados. Segundo o antropólogo indiano,

O trabalho de produzir localidades – no sentido de que localidades são mundos da vida constituídos por associações relativamente estáveis, histórias relativamente conhecidas e compartilhadas e espaços e lugares reconhecíveis e verdadeiramente ocupados – entra frequentemente em conflito com os projetos do Estado-nação. Em parte, porque os compromissos e conexões que caracterizam a subjetividade local (por vezes erroneamente caracterizada como “primordial”) fazem mais pressão, são mais contínuos e por vezes promovem maior dispersão do que o Estado-nação suporta. Também porque a memória e as ligações que os sujeitos locais mantêm com sua vizinhança e nomes de ruas, seus cenários urbanos preferidos, momentos e lugares para congregação e divertimento estão sempre em conflito com as necessidades do Estado-nação de regular a vida pública. (APPADURAI, 1997, p.34)

Enquanto o Estado-Nação em seu projeto hegemônico tende a produzir e reforçar um discurso pedagógico que pensa a homogeneidade, há diversos movimentos, trânsitos, chamados de localidade e translocalidade que geram ações e discursos performativos, que desestabilizam e interrogam o poder instituído. A visão de Appadurai dialoga diretamente com dois textos escolhidos para a articulação dos conceitos expostos acima: o capítulo intitulado “Disseminação. O tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”, do livro *O local da cultura*, de Homi K. Bhabha (1998), e as questões levantadas por Renato Cordeiro Gomes em seu texto “Imaginar a nação em tempo heterogêneo e midiático: herança, espectro, resíduos”³, que norteou o curso de mesmo título ministrado na PUC-RIO. Nesse curso, o objetivo foi a interrogação de como se constrói o imaginário da nação enquanto comunidade imaginada (Benedict Anderson) na contemporaneidade, considerando-se a transformação do papel da literatura como mediadora desse processo de construção de identidade.

A partir da observação de que a Nação deixou de ser o centro de um sistema de significação, que marcou, desde o século XIX, a base geopolítica da cultura, indaga-se se estamos vivendo uma fase final da construção romântica da cultura nacional, num contexto histórico marcado pela debilitação do Estado-nação, pela transnacionalização da economia e das culturas, pela expansão das redes comunicacionais que põem em circulação fluxos de informação, produzindo um novo tipo de espaço reticulado que debilita as fronteiras do nacional e do local. (GOMES, 2013, p.1)

³ Artigo apresentado ao Grupo de Trabalho “Cultura das Mídias” durante o XXII Encontro da Compós, na UFBA(Salvador - BA)

Não podemos afirmar que atualmente a literatura brasileira se interessa por dar continuidade ao projeto de porta voz do nacional, como o fez em século passado, entretanto é possível identificar espectros do nacional e resíduos em obras produzidas na virada do século, como *Herança*, de Silviano Santiago e *Leite Derramado*, de Chico Buarque. Entretanto, não podemos dizer o mesmo das narrativas midiáticas que, muitas vezes, projetam discursos que reproduzem os princípios do Estado-Nação, como os de economia liberal nas suas propostas hegemônicas de consumo e controle ou manipulação da informação.

Um exemplo significativo que acontece no Brasil, na valorização do significado de localidade, são os exemplos dos movimentos de periferia voltados para a produção literária como a Cooperifa (Cooperativa Cultural da Periferia), um coletivo de poesia da periferia, Zona Sul de São Paulo. Os saraus de São Paulo têm sua origem na ação de Sérgio Vaz, que reunia um grupo de amigos em um bar, a quinta maldita, onde bebiam e liam seus poemas. Como relata Sérgio no seu livro *Cooperifa - antropofagia periférica*, esses encontros não tinham nenhuma pretensão, apenas o prazer de reunir os amigos e talvez por isso mesmo tenha naturalmente acabado.

Não sei bem porque, e como acabou a nossa primavera ética e poética, mas eu e Pezão descobrimos que aquela quinta-feira maldita estava grávida de um outro movimento, e esse embrião ia dar à luz a qualquer momento, só que desta vez, um outro berço e numa quarta-feira. (VAZ, 2008, p.89).

Em 2001, Sérgio Vaz e Pezão criam o Sarau da Cooperifa com o objetivo de reunir poetas e não poetas para a comunhão da palavra. Para o mentor desse novo espaço cultural, a intenção é partilhar a palavra como se reparte o pão aos necessitados. O projeto já nascia com um conceito de comunidade, feito por quem é periferia para quem mora nas periferias. Vaz pensava o Sarau como uma senzala moderna e com os anos, transformou-se num polo de resistência, reconhecido como um quilombo cultural.

O conceito de localidade é uma tradução direta do conceito de lugar para Milton Santos como espaço do acontecer solidário, da liga de interesses.

[...] cada lugar, através de sua estrutura técnica e de sua estrutura informacional, acolhe uma fração, maior ou menor, das redes globais”. Neste sentido percebe-se que o lugar, em sua atuação adquire características próprias: afetivas, simbólicas, de pertencimento, espaço vivido e que, não está isolado, mas numa rede

geográfica, constituindo um ponto de ligação, conexão da construção socioespacial. (SANTOS, 1999, p.14)

A geografia de Milton Santos pensa espaço como um sistema de objetos e ações interligados. Os objetos, para ele, surgem com uma vocação, entretanto a sociedade pode alterar qualitativamente seu papel. Uma questão a se pensar é se os objetos exercem papel na produção das ações. Nos últimos dois séculos, a tecnicidade invadiu o mundo das coisas e das ações. E o que seriam as cidades? Para o geógrafo, as cidades são arranjos entre os objetos e as suas construções fazem uso do espaço urbano.

Associada à noção de espaço, gostaria de introduzir o conceito de paisagem como um fragmento da realidade total que não representa o todo. A paisagem não é o espaço. Ao olharmos pela janela, seria aquele segmento que vemos, que representa uma parte da cidade. Podemos afirmar que na literatura são as paisagens que criam a ambientação, localizam.

Ao que parece, essa separação entre espaço e lugar é pensada a partir da modernidade, conforme apresenta Stuart Hall ao trazer o pensamento de Giddens (1990) no que se refere a essa questão. Segundo Giddens, essa cisão vai aparecer ao se pensar que os lugares não se restringem apenas à questão da presença, como nas sociedades pré-modernas. Eles podem sofrer influências de situações distantes deles. Hall associa ao lugar o sentido de “onde temos raízes” (HALL, 1990), não porque nascemos nele, mas como espaço de identidade social.

Essas afirmações nos remetem outra vez ao pensamento de Appadurai no que se refere à categoria translocalidade, que engloba movimentos de pessoas ou comunidades por diversas motivações ou necessidades. Segundo o teórico, as zonas de translocalidade merecem atenção, pois constituem uma nova forma de organização humana e porque surgem de várias formas: zonas de fronteira; abrigos de refugiados; grupos móveis de trabalhadores especializados; grupos nômades em função de ameaças climáticas; parques temáticos de entretenimento; entre outros.

Nessa linha, as cidades contemporâneas têm se tornado translocalidade, isto é, quando se reconhece uma dissociação com o centro, com sua própria nação. Dois fatores são responsáveis para que isto ocorra: um deles, é o fato de algumas cidades tornarem-se

Centros econômicos, tão profundamente envolvidos em comércio, finanças, diplomacia e mídias internacionais que se tornaram ilhas culturais com referências nacionais muito frágeis: Hong Kong, Vancouver e Bruxelas são exemplos deste tipo de cidades. Quer por processos econômicos globais que ligam essas cidades entre si mais do que com seu país, quer por guerras civis implosivas de origem transnacional, outras cidades transformam-se em translocalidades fragilmente conectadas ao interior de seu país: Sarajevo, Beirute, Belfast e Mogadíço são exemplos deste segundo tipo. (APPADURAI, 1997,p.36)

Outro fator que se faz essencial nas reflexões atuais é a questão do surgimento dos espaços virtuais, que criam redes de relacionamentos transnacionais, assim como comunidades autônomas e que impactam nas discussões propostas neste capítulo. Soma-se a esses autores, Máximo di Felice, que, em seu livro *Paisagens Pós-urbanas – O fim da experiência urbana e as formas comunidades do habitar*, desenvolve uma nova tipologia das formas comunicativas do habitar e que contribui de uma forma oblíqua para este trabalho.

Ao propor novas perspectivas teóricas a partir das formas múltiplas e deslocativas do habitar eletrônico metropolitano, questiona as noções de centro e periferia pautadas em uma perspectiva urbanística. Para Máximo, as redes telemáticas globais criam novas espacialidades informativas, dissolvendo fronteiras entre cidades e nações. A partir dessa nova espacialidade contemporânea, pode-se sugerir que os limites imaginários da nação apresentam suas fronteiras esgarçadas.

Sob essa ótica, surge uma outra questão a ser explorada: de que forma as narrativas das periferias são atravessadas na contemporaneidade por outras narrativas culturais, transnacionais como a cultura hip hop, disseminada nas periferias, que possibilita uma identidade compartilhada (Stuart Hall) entre sujeitos excluídos e marginalizados em suas pátrias de origem? Nos anos 1980, a transfiguração das paisagens urbanas mundiais é motivada pela globalização, porta-voz do capitalismo avançado.

Segundo Stuart Hall, os processos globais “passam a enfraquecer ou solapar formas nacionais de identidade nacional” (HALL, 2011, p.73). E esse enfraquecimento se caracteriza pela possibilidade de surgimento de outros laços que podem nascer, estabelecendo novas lealdades culturais.

Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global, criam possibilidades de “identidades partilhadas” – como consumidores para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e

no tempo. À medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural. (HALL, 2011, p.74)

A partir deste núcleo americano, a cultura *Hip Hop* irradia-se como a ideologia dos grupos marginalizados para diversas regiões do planeta. Segundo a professora de história e pesquisadora do African Studies Program, da *New York University*, Tricia Rose,

A cultura hip hop emergiu como fonte de formação de uma identidade alternativa e de status social para os jovens numa comunidade, cujas antigas instituições locais de apoio foram destruídas, bem como outros setores importantes. (...) A identidade do hip hop está profundamente arraigada à experiência local e específica e ao apego a um status em um grupo local ou família alternativa. Esses grupos formam um novo tipo de família, forjada a partir de um vínculo intercultural que, a exemplo das formações das gangues, promovem isolamento e segurança em um ambiente complexo e inflexível. E, de fato, contribuem para as construções das redes de comunidade que servem de base para os novos movimentos sociais. (...) No contexto urbano, de habitações de baixa renda, de empregos pífios para os jovens, de brutalidade policial em ascensão e de crescentes descrições demoníacas da juventude das cidades do interior, o estilo do hip hop é uma “restauração negra” do urbano. (ROSE, 1997, p.202)

No final dos anos 1970, a cultura Hip Hop se instala como uma nova linguagem para os jovens das periferias urbanas, ao lado de outros estilos culturais, como o funk e o pagode, que passam a experimentá-la como um exercício de entretenimento e ao mesmo tempo de resistência. Em sua dissertação *Narrativas da “frátria imaginada”*, Carolina de Oliveira Barreto tem como inspiração o texto de Maria Rita Kehl “A frátria órfã: o espaço civilizatório do rap na periferia de São Paulo”. Kehl explora o conceito de “frátria” por trazer implícito o significado de horizontalidade da relação entre o *rapper* e seu público, ao invés de submissão. A voz *rapper* cria esse elo identitário que vai além da relação ídolo/público, pois promove um estado de irmandade, inclusive no uso pelos MCs da palavra *mano* ou *brother*. Se o Estado não olha, não cuida de seus filhos desamparados, a força de uma outra ordem recupera sua identidade.

Nos últimos anos desta década, a questão do lugar de fala se tornou uma constante nas discussões teóricas sobre centro e periferia. A pergunta de Gayatri Chakravorty Spivak (1995), “Pode o subalterno falar?”, dialoga com as resistências ou incertezas da recepção. Se o subalterno fala, pretende-se que seja ouvido ou lido. Para que isso aconteça, deve ultrapassar as barreiras do circuito de

produção e distribuição mediados pelo cânone, mesmo quando seu principal objetivo significa falar e ser ouvido por seus pares. O que não se deseja nesse caso é que os intelectuais sejam os mediadores dessa voz. O paradigma do digital contribui com esse quadro em função das mídias e as redes sociais, vozes que ecoam fora dos circuitos tradicionais de mercado e produção. Mas, na época em que Spivak apresenta esse questionamento, o cenário era outro. Entretanto, ao afirmar mais tarde que “somos constituídos pelas forças das pessoas se movendo pelo mundo” (SPIVAK *apud* GOMES, 2003, p.3) confirma o quanto a crítica indiana percebeu que a potência desses movimentos migratórios com seus trânsitos certamente geraria instabilidades para o Estado-nação e interrogaria a cultura nacional, em função dos cenários multiculturais criados.

2.2. Cartografias contemporâneas

Pensar as cartografias induz outra vez a uma leitura das cidades a partir de um conceito geográfico sem perder de vista que sua semântica nos leva, principalmente nos estudos literários, a investigar mapeamentos de fenômenos que acontecem no cenário urbano, representados pela literatura. Entretanto, vale ressaltar que o imaginário da experiência urbana se condensa em metrópoles com padrões muito europeus, de um padrão urbanístico clássico, que nos remete ao século XIX.

O estudo literário sobre a experiência urbana tem sua maior concentração em obras e autores que se voltam para modelos totalizantes, de visão eurocêntrica, inclusive quando o objeto tem como foco cenários da América Latina, mais especificamente nos trabalhos nos quais a experiência urbana é narrada em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires.

Ora, a primeira exigência que a pesquisa atendeu foi a de sair de um determinismo imaginário para buscar outras fontes de representação “fora da caixa” ou da previsibilidade das análises. Para isso, foi necessário que a pesquisa se utilizasse de recursos transdisciplinares, com o pensamento de urbanistas como uma tentativa de reavivar a desprogramação do “olhar colonizado” para entender os diversos cenários mundiais e suas respectivas cartografias.

Oliver Mongin, urbanista francês, aporta à investigação da tese diversas questões relevantes com as quais me interessa dialogar. O arquiteto urbanista

introduz, logo na apresentação de sua publicação *A condição urbana – A cidade na era da Globalização* (2009), uma questão que comprova minha visão de como as cidades europeias investiram na criação de uma tradição urbana patrimonial. Ele afirma “que os países europeus se iludem, também eles, quando se drapejam em valores que seriam inscritos na história para toda a eternidade, prestes a tornar-se um modelo para o mundo inteiro” (MONGIN, 2009, p. 18). E contrapõe que hoje o que se apresenta é uma situação pós-urbana, que há uma tendência dessas cidades virarem “cidades-museus”. Segundo ele, “há um fosso mental e cultural que se cava entre os dois mundos, europeu e não europeu”. (MONGIN, 2009, p. 172).

A literatura talvez tenha sido a grande porta-voz desse cenário desde a modernidade, perdendo lugar talvez para o cinema americano pós-guerra com o seu projeto de propaganda da “American way of life”. Mongin inclusive cita outro urbanista, Reem Kolhaas, conhecido por zombar dessas “cidades museus” da Europa. (MONGIN, 2009, p. 18). A concordância se dá pelo pensamento de que essas cidades imersas nos seus tempos de glória da modernidade parecem não considerar que as megalópoles hoje se concentram em outros continentes:

Por outro lado, o futuro do urbano não está somente, ou melhor, não está mais na Europa, e sim nos países não europeus onde megacidades de todo tipo, se estendem de uma maneira frequentemente disforme. A cidade informe, sucede frequentemente à cidade, cara a Julien Gracq, que possui uma forma. Ei-nos finalmente bem defasados. Pois o urbano generalizado e sem limites sucedeu a uma cultura urbana dos limites. Ei-nos, portanto entre dois mundos. (MONGIN, 2009.p.19)

A noção de dois mundos nos remete às dualidades já tratadas anteriormente, mas aqui talvez possa desdobrar em algumas reflexões a partir de considerações relativas à própria heterogeneidade dos cenários de cada lado. Ao escrever o livro, em 2005, o urbanista fazia uma projeção que, em 2015, as 33 das megalópoles mundiais estariam situadas fora da Europa, concentradas na Ásia, África e América Latina. Entre elas, apenas Tóquio seria rica. As outras estariam situadas em países pouco desenvolvidos. O que os anos confirmam é bem diferente, pois entre as cidades mais populosas e ricas do mundo, as top *ten*, segundo o ranking *Global Wealth Report Review 2018*, estão Tóquio, Nova York, Pequim, Xangai, Hong Kong. Vale assinalar que algumas delas como Hong Kong ainda se caracterizam como uma cidade global.

O que interessa é entender como se estabelece “um fosso mental” entre esses dois mundos citados, o europeu e o não europeu; de que forma essa percepção afeta nosso reconhecimento da experiência urbana e modelagens; se o repertório teórico estudado, referente às representações da cidade, está muito pautado em uma literatura europeia ou de que forma ela inspirou autores nas colônias e ou países em desenvolvimento.

Mongin coloca uma Europa à margem, pensa que as cidades da América Latina não terão um crescimento populacional como as cidades da Ásia e afirma que serão as “cidades-massa” que vão pesar nas representações do urbano e da cidade. Para ele, as cidades europeias e outras cidades fora dessa escala “vão corresponder cada dia menos ao tipo ideal de experiência urbana evocada anteriormente. Este tipo de cidade não dá mais o sentido, tanto no plano de significação quanto de orientação histórica, do urbano na escala do planeta” (MONGIN, 2009, p.173).

Reforçando: escala planeta porque, por estar conectado em rede, as representações das experiências urbanas circulam os significados como experiência de todos. As cidades-massa se caracterizam por sua densidade demográfica e Mongin as situa ao lado das cidades-mundo ou globais e as megacidades. A categoria cidade hoje engloba vários tipos de cidades. Algumas distintas entre si, muitas inteiramente diferentes das cidades europeias.

Nos dois últimos anos, três filmes orientais se destacaram nos prêmios do Festival de Cannes e Oscar. O filme japonês *Assunto de Família*, de Hirokazu Koreeda, venceu a Palma de Ouro no Festival de Cannes 2018. Em 2019, o sul coreano *Parasita*, dirigido por Bong Joon-ho, venceu em Cannes e conquistou o Oscar de melhor roteiro e melhor filme do ano. O roteiro apresenta a disparidade entre a realidade de duas famílias em Seul: uma rica, a Park, e outra muito pobre, família Kim, que mora num porão semi-subterrâneo. Na trama do filme, a família vai criando situações para se infiltrar na família Park.

O título do filme remete a uma terminologia da Biologia, que define parasita, como um organismo que se instala num hospedeiro de outra espécie e passa a sobreviver em função do que retira do outro. O substantivo serve como metáfora ao enredo do filme.

A questão do espaço cenográfico de *Parasita* foi inspirada na realidade de Seul, onde milhares de pessoas vivem em apartamentos desse tipo chamado de

banjiha. A propósito do sucesso do filme, Julie Yoon, da *BBC News Korean*, conta em entrevista como foram criados esses espaços na Coreia do Sul. Devido aos ataques sistemáticos da Coreia do Norte, em 1970, o governo sul-coreano alterou as regras da construção civil do país exigindo que todas os edifícios de quatro andares ou menos deveriam ter porões que serviriam de abrigo em caso de uma emergência nacional.

Com a crise imobiliária ocorrida nos anos 80, o governo se viu obrigado a liberar esses “abrigos” para moradia. A matéria registra ainda que, em 2018, “as Nações Unidas observaram que a falta de habitação acessível na Coreia do Sul era um obstáculo importante para a população — especialmente para os jovens e os mais pobres —, embora o país fosse dono da 11ª maior economia do mundo”, registrou Julie Yoon. Mas o termo *parasita* vem sendo utilizado para um tipo de arquitetura em diversos outros países, inclusive Europa, em função da crise de moradia existente. A arquitetura *parasita* se desenvolve com o objetivo de criar espaços acoplados a outros já construídos para diminuir a exclusão de grupos populacionais de maior vulnerabilidade nos centros urbanos.

Apesar de *Parasita* centrar sua trama na vida de duas famílias, o filme denuncia um estado de coisas mundial. A desigualdade; o abuso e desrespeito, que acontece dos dois lados; e uma interrogação sobre o futuro dessas cidades superpovoadas, onde se instalam novos modelos de interação. Quase todo o filme é contado nos espaços internos, com poucas cenas de fluxo dos personagens nas ruas, onde o público percebe, como por frestas, partes da cidade.

O diálogo com Mongin é interessante na medida em que ele compreende a “condição urbana” além de seus aspectos físicos geográficos, dos limites territoriais, pensa a cidade como mental. Logo, entende o que são as representações da experiência urbana e introduz na sua obra um diálogo com a literatura fazendo conexões entre a cidade do escritor e a cidade do urbanista. Por isso, ao ser incisivo nessa questão de se olhar para as cidades e a condição urbana na contemporaneidade, não nega a necessidade de se passar por três etapas que ele chama de travessia:

Uma primeira travessia, a das cidades idealizadas, que ainda inspiram nossos corpos e espíritos tem por finalidade desenhar uma espécie de tipo ideal da condição urbana, um tipo-ideal inatingível enquanto tal, mas que oferece o que ver, sobre o que agir e pensar. Uma segunda travessia acompanha o futuro urbano na era da globalização contemporânea sublinhando o fenômeno de fragmentação,

mas também a emergência de uma “economia de arquipélago” nas quais as cidades em rede” não correspondem mais absolutamente “à rede das cidades” comerciais... Terceiro tempo desta travessia: será necessário, enfim, se perguntar se os lugares formatados pela “reterritorialização”! em curso podem permitir um habitar e favorecer a instituição de práticas democráticas dentro dos espaços urbanizados. (MOGIN, 2009, p.24)

As travessias propostas por Mongin funcionam como cartografias para se pensar o contemporâneo. A cidade idealizada como ideia surge na modernidade e ela vai ser “cantada” por alguns poetas como Baudelaire, a cidade clássica. A rua e a praça são os espaços referência dessa época. Dois textos são inspiradores para se pensar nessa questão: o de At. Hoffman escrito em 1822, “A janela da esquina de meu primo” e o conto de Edgard Allan Poe, “O Homem da multidão” (1840), como assinala o crítico e professor Renato Cordeiro Gomes, no artigo “Janelas indiscretas e ruas devassadas: duas matrizes para a representação da cidade”. (2011)

No conto de Hoffman, o escritor encontra-se numa cadeira de rodas e tem o panorama da praça visto pela janela da casa de seu primo. Ao narrar tudo que observa da janela, o narrador propõe ao leitor uma arte de olhar, porém um olhar espectador que não participa do que vê, ao contrário do conto de Poe, em que o homem que se encontra convalescente e, ao olhar a multidão, é atraído por seu burburinho e se mistura a ela. Anos mais tarde, inspirado em Baudelaire, Walter Benjamin vai pensar a rua como experiência urbana por meio da figura alegórica do *flâneur*, que passa a ser o representante de um tipo de narrador da cidade, o qual anda por suas ruas e tudo vê.

Pode-se observar como, nessa produção literária significativa da Modernidade, a rua é personagem central como representação de espaço público, mesmo sujeita a ressignificações, mas sempre reverenciada nos textos de poetas e autores. Uma série de sensações foram criadas gerando uma rede semântica das representações dessa idealização. O *flâneur* como aquele que perambula pela cidade, a que tudo olha, que faz contato com a multidão.

Ele contracenava com ela, como se estivessem num palco. Ele sente um impulso de comunhão dionisiaca, entra num estado de êxtase, mergulha nela “como num alucinógeno”. Assim como, na alegorização urbana, “qualquer coisa pode significar qualquer outra, e assim ad libitum”, no estado de alucinação o *flâneur* pode tornar-se receptáculo par semelhanças de todo tipo. Em seu rosto podem aparecer traços de um segundo rosto: o colecionador, o dandy, o jogador, o detetive, o bohémiem, o consumidor, o conspirador, o apache, a prostituta, o

homem-sanduíche, o trapeiro, o mendigo... Em virtude dessa capacidade de “se sobrepor” a todos os demais caracteres sociais, o flâneur se torna para o ensaísta uma figura heurística de primeira importância (BOLLE, 1994, p.371).

Rua e flâneur criam uma simbiose em nosso imaginário. Na ocasião de minha dissertação de mestrado, visitei Paris no ano de 2013 como parte de minha pesquisa e vivenciei a quebra dessa imagem idealizada ao sair da *ville* parisiense em busca de outros espaços da cidade e me deparar com uma outra Paris fora do projeto turístico da Paris “capital da Modernidade”.

Retomo, aqui, parte da minha experiência. O reencontro com Paris me estimulava à flânerie por suas ruas. Seguia roteiros e trajetos clichês, já percorridos por diversos escritores em outras épocas que coloriam minhas lembranças da cidade das luzes. Perseguia os passos de Baudelaire como se estivesse no século XIX, ou me imaginava participando junto com a turma dos poetas e pintores residentes em Montparnasse, da noite nos cafés de Saint Germain. Apreciava a Rive Gauche, sentada em seus bistrôs, como no início do século XX, quando Paris era uma festa. Na busca de entender a cidade, percorria suas passagens, inspirada em Walter Benjamin, quando, numa tarde dominical, um novo objeto capturou meu olhar à beira do Sena: o festival hip hop ancorado próximo ao “Quai d’Orsay”. A mestiçagem de pessoas e seus corpos livres reforçaram algo já percebido nas estações de metrô parisiense – que a festa em Paris agora era outra. Afinal de contas, já o poeta Baudelaire em (O Cisne) *Fleurs du Mal*, havia anunciado que “A velha Paris não é mais! /Muda mais rápido, ai, / que um coração mortal. ” Entretanto, minha nostalgia me confundia. Sentia como o poeta “Paris muda! Porém minha melancolia /É sempre igual...! ” (BAUDELAIRE, 1981, p.228.)

No dia seguinte a esse episódio, o final de tarde no Deux Magots e no Café de Flore, confirmava a suspeita de que Woody Allen tinha roubado definitivamente a aura daquele tempo e que minha nostalgia romântica só poderia ser recuperada numa sala de cinema, assistindo ao filme *Meia Noite em Paris*. O desejo de me misturar à multidão, sair de uma mera postura de observadora, seguir um outro pelo labirinto da cidade impregnava meu corpo. Precisava sentir vida nos espaços reconhecidos por mim como “sagrados” que agora se apresentavam como cascas mortas, aparências de ruínas imaginárias.

O exercício de olhar a cidade direcionava meu roteiro que seguia uma cartografia imaginária inspirada em outros tempos, quando um convite oportuno de uma flânerie em Aubervilliers, uma banlieue parisiense, desviou meu caminho pré-roteirizado em torno da cidade monumento. Conduzida por um poeta multi, slameur, ator, chamado Hocine Ben, a caminhada estava circunscrita a um quarteirão chamado de Maladerie daquele subúrbio. Tudo parecia conspirar a favor do objetivo de pesquisar os novos significados do flâneur na literatura contemporânea para minha dissertação de mestrado. Aubervilliers surgia como nova referência de espaço da cidade francesa e me apresentava uma outra cartografia imaginária, povoada de novos afetos e ruas, que, apesar de desertas, naquela tarde, pareciam pulsar vidas submersas, enclausuradas, de novas histórias desconhecidas.

O tour previa o contato com alguns artistas da área que funciona como um viveiro de produção cultural. Hocine declamou sua poesia rap, que sintetizava a história dos imigrantes argelinos, mesclada à história de Paris e os novos horizontes de alguns franceses filhos de imigrantes, excluídos, que encontram na produção cultural, em seu caso, literária, uma saída e a possibilidade de visibilidade.

Este relato demonstra como eu trazia essa imagem de Paris cristalizada e como ela vai se transformando no conceito de cidade-museu ao mesmo tempo que eu parecia viver um choque. Uma cortina havia se aberto para que eu olhasse aquém das idealizações e percebesse as tensões da cidade em alguns lugares da periferia que são como caldeirões de tensões multirraciais em confronto com o Estado-Nação.

Se projetarmos nosso olhar para o Brasil, o que vamos encontrar atualmente é que o país ocupa o quinto lugar no mundo do ranking das megacidades, segundo o estudo “Megacities: Developing Country Domination” (Megacidades: Dominação de Países em Desenvolvimento) realizado em 2018. A cidade do Rio de Janeiro e São Paulo estão entre as 33 megacidades mundiais, mas se caracterizam por cartografias bem distintas. Vale pontuar que a construção de uma cartografia não se limita àquela delimitação da cidade física, mas de todos os cruzamentos dos fluxos sociais, políticos, ambientais, culturas e de todas as camadas de memória daquela cidade.

Por isso, se os estudos da cidade tendem muitas vezes a uma tipificação, é necessário um olhar para o DNA de cada cidade com os vestígios de sua história. Voltando o foco para o cenário brasileiro, podemos identificar quatro tipologias de cidades urbanas que ocupam o imaginário nacional. As cidades de Salvador e Recife são cartografias atravessadas e marcadas pela história do Brasil colonial, inclusive as duas cidades são marcadas até hoje pela cultura dos “coronéis, dos senhores de engenho” e pela memória escravocrata.

O filme *O Som ao Redor*, de Kleber Mendonça, retrata muito bem esses vestígios e, como sugere o título, o diretor vai utilizar o som como recurso para mostrar que, ao falar do tempo atual de Recife, outras camadas da história e cultura da cidade se fazem presentes através da polifonia utilizada como recurso estético e político. Na abertura do filme, as fotos estáticas que retratam cenas de usinas canavieiras, da tensão entre casa grande e senzala, ganham vida com o calor da percussão como uma voz surda, gritada dos atabaques dos escravos. O som reaviva uma ausência, evoca a história, que passa a funcionar como espectro em toda a narrativa.

Dividido em três atos, o filme se concentra numa rua de Recife, uma rua qualquer, próxima ao mar, onde diversos personagens da cena urbana convivem em seu cotidiano, reproduzindo de forma inconsciente e sutil antigas relações de poder do Brasil colonial. O fato do antigo proprietário das terras continuar a ter com sua família influências no espaço – que parece comum a todos os moradores, mas que não é exatamente assim – nos mapeia a existência de um espaço de poder já loteado anteriormente, que aos poucos vai se mostrando mixado a uma violência clandestina e, à medida em que o filme avança, contamina as relações até o momento do desfecho final da obra.

Há uma voz da tradição, do Brasil colonial, senhor de engenho, do capataz, há uma voz da exploração imobiliária, há uma voz da periferia, dos subalternos, na figura da milícia, há uma voz da classe média, muito presente na reunião dos condôminos. Além dessas vozes, presentes nos diálogos, há, no dia a dia dos personagens, um som da própria urbe, que invade espaços.

Durante todo o filme, emergem memórias submersas de outro tempo, a partir de uma lembrança ou como uma névoa esmaecida e remota da paisagem sonora que nem sempre é acessada de forma consciente pelos personagens. Isso acontece, por exemplo, na visita ao engenho em que o personagem João, neto do

senhor proprietário, e o dono de engenho se banham numa cachoeira, alienados de sua própria história. O diretor se faz cúmplice do espectador, tornar audível o som do passado e visível, através da imagem, as cores do sangue no jato de água que sai do chuveiro em que se banham, remetendo-nos a um tempo de escravidão e seus massacres muito presentes naquela região e em nossa história. É como se esses rastros do passado estivessem todo o tempo presentes.

A cidade do Rio de Janeiro recebe o título de capital federal no ano de 1763 em função de estar mais próxima das minas de ouro descobertas em localidades que hoje integram o estado de Minas Gerais. Com a mudança da capital e, anos depois, a chegada da família real e sua corte, em 1808, a cidade vai se transformando de uma cidade que muitos qualificavam como “uma cidade amedrontada” nos primeiros séculos, frente às invasões e também graves problemas sanitários por sua localização geográfica, num polo cultural e político importante. O Rio, a partir das reformas de Pereira Passos do início do século XX, nos anos de 1903 e 1906, desenvolve seu DNA como uma metrópole cosmopolita inspirada nas reformas parisienses de *Haussman*, criando um cenário urbano de modernização.

João do Rio, alcunha do jornalista Paulo Barreto, é nesta época o grande cronista da cidade capaz de descrever não só as mudanças na urbanização da cidade, mas de como essas ações impactaram em contrastes sociais, desfavorecendo as classes populares que eram “empurradas” para as zonas periféricas da cidade e os morros, constituindo as primeiras favelas da cidade. Esse contraste vai marcar a cidade até hoje. Por outro lado, o cronista dialoga com o estado de coisas da época, em que a rua representa o ícone da efervescência e agitação da metrópole.

Até os anos 60, o Rio de Janeiro sedimenta sua imagem como cidade cosmopolita, cultural, boêmia, da boa convivência, investe em sua imagem de cidade maravilhosa e consegue ser assim reconhecida. No entanto, nas últimas três décadas, o Rio tem passado por diversos episódios que o colocam em questão, como uma cidade frente à sua própria degradação social. Frente aos impasses que a cidade passa, foi destinado um capítulo para essa discussão na tese com a intenção de aprofundarmos como essa cidade narrada por tantos poetas, escritores, louvada por tantos compositores mergulha num estado de doença social e violência pós-globalização.

Outra cidade que contribui para nosso estudo das cartografias contemporâneas no Brasil é a cidade de São Paulo, que se transformou no maior polo econômico e industrial brasileiro. Com raízes de formação tradicionalista ao lado de grande movimento migratório vindo da Europa e do Japão na época da economia baseada na cafeicultura, posteriormente recebeu nordestinos para compor a mão de obra do Brasil desenvolvimentista, da cidade industrial. Já nos anos 20, o escritor e poeta Mario de Andrade canta essa cidade como uma Paulicéia desvairada. E o desvario aqui é a cidade entrar na modernidade com todos os sintomas da cidade grande, industrial, voltada para o trabalho e o desenvolvimento.

Além de megacidade, São Paulo hoje é a cidade mais populosa do Brasil. Com mais de 12 milhões de habitantes, faz parte das conexões das cidades globais e certamente se prepara para se tornar uma cidade inteligente, integrada à tecnologia. Entretanto, se a cidade contribui para o imaginário brasileiro com uma cartografia vinculada ao projeto de um Brasil que quer participar das “rodadas econômicas internacionais”, o que parece cada vez mais um projeto remoto, a tensão da cidade se projeta em suas representações urbanas de uma cidade nociva, sem alma, como diz a música “ Não existe amor em SP”, do rapper Criolo.

Um labirinto místico
 Onde os grafites gritam
 Não dá pra descrever
 Numa linda frase

 São Paulo é um buquê
 Buquês são flores mortas
 Num lindo arranjo

 Os bares estão cheios de almas tão vazias
 A ganância vibra, a vaidade excita
 Devolva minha vida e morra
 Afogada em seu próprio mar de fel
 Aqui ninguém vai pro céu

 Não precisa sofrer pra saber o que é melhor pra você
 Encontro duas nuvens
 Em cada escombro, em cada esquina
 Me dê um gole de vida

Criolo não é o primeiro a denunciar essa cidade com um outro tipo de violência urbana. O movimento hip hop que se instala nas periferias da cidade nos anos 80 já demarcava um território de muita insatisfação frente às diferenças

sociais e oportunidades para as classes desfavorecidas. O rapper Mano Brown, MC dos Racionais, no rap “Da ponte pra cá” também já descrevia os territórios da cidade, citava a ponte João Dias que separa as regiões mais ricas da cidade e as mais pobres. O refrão da canção destacava que, para se conseguir algo, é preciso ter poder econômico. Não adianta ser a pessoa que é, denunciando a sociedade capitalista e o consumo, a partir da ironia de todas as provocações que a música faz com objetos de consumo como o tênis Nike, o relógio Tag Heuer, símbolos de status.

Não adianta querer, tem que ser, tem que pá
O mundo é diferente da ponte pra cá
Não adianta querer ser, tem que ter pra trocar
O mundo é diferente da ponte pra cá

A ponte vai inspirar outro rapper brasiliense que vai compor a música “Eu e Lenine” sobre a ponte do lago Paranoá. Entretanto, na capital federal, que apresenta uma cartografia inteiramente distinta de qualquer outra cidade brasileira, a temática é outra, já que a ponte não é um divisor de territórios, pois os pobres vivem fora de Brasília, nas cidades satélites.

Construída na década de 60, a cidade tinha como objetivo político criar um poder mais integrado a todas as regiões do Brasil, por sua localização mais central dentro do território nacional. Inspirada em Corbusier que decretava a morte das ruas para os projetos urbanísticos do século XX, a cidade não tem como referência espacial nem as ruas, nem os bairros, mas as superquadras.

Em seu livro *A Casa no Brasil*, Antonio Risério, logo após citar a clássica frase de Jane Jacobs “Ao pensar numa cidade, o que lhe vem à cabeça? Suas ruas...”, apresenta Brasília como aquela cidade que “não tem ruas memoráveis”. Na verdade, diz ele, nem chega a ter ruas. E mais adiante preconiza o caráter monástico da vida em Brasília.

... a morfologia das superquadras ao contrário da morfologia “tradicional” de ruas e casas, não facilita ou estimula o contato e o convívio, a não ser entre crianças. A interação social no espaço residencial da cidade é fraca. O acaso parece ficar um pouco mais distante do cotidiano das pessoas. Fazendo às vezes uma caricatura digo que a vida social cotidiana de Brasília tende mais ao monástico que ao mundano. Mas vejamos de mais perto os blocos residenciais do Plano Piloto. Verdade que os pilotis liberam o solo para um uso público. O problema é que a superquadra, por seu desenho e implantação, afasta os que não são seus moradores. Não é objeto de um fluxo significativos de estranhos. Afinal, a superquadra tem dono. (RISERIO, 2019, p.43)

Poderia ser comparada a condomínios fechados? Segundo Risério, Francisco de Holanda assim as compara, e ele tende a aceitar, mas sabe ser diferente apesar de possuir sempre a sensação de que, mesmo sem ter muros, as quadras parecem ter paredes invisíveis.

Outra classificação que não devemos deixar de citar é “cidades latino-americanas” que nos interessa nesta abordagem. Como incluir cidades tão díspares numa mesma classificação? Apenas por estarem localizadas na América do Sul? O artigo intitulado “A produção da “cidade latino-americana”, de Adrián Gorelik⁴, questiona se haveria alguma cidade que pudesse representar essa categoria e com ironia conclui que, numa primeira instância, talvez Miami a representasse:

Qual cidade caberia com clareza nesta categoria: Havana ou Caracas, Montevideu ou México, Cuzco ou Buenos Aires? O que define uma delas dificilmente serve para a outra. E não se trata apenas de uma dificuldade que se apresenta entre realidades urbanas nacionais: como agrupar em uma mesma categoria Ouro Preto, São Paulo e Brasília, no Brasil, ou Cartagena das Índias e Bogotá, na Colômbia? Que espécie de “cidade latinoamericana” encarnaria cada uma delas? Que mapa pode ser delineado no conjunto? Se cada cidade apresenta qualidades distintas que dificultam sua integração, sem mais, numa categoria abrangente, seria absurdo tentar definir a cidade latino-americana por meio de um ideal de representação de um conjunto de características a ela atribuídas, como uma espécie de Frankstein urbano; tão absurdo seria o procedimento que ele poderia levar-nos rapidamente à conclusão de que a única cidade latino-americana realmente existente é Miami. (GORELIK, 2013, p.111/112)

A despeito da provocação, que se justifica pelo fato da cidade de Miami ser multicultural, constituída por “múltiplos fragmentos de culturas urbanas de países latino-americanos”, Gorelik estabelece uma premissa para se pensar as cidades latino-americanas: uma construção cultural e não ter nenhuma correspondência ontológica. Seu estudo parte de uma pesquisa financiada como Bolsa Guggenheim intitulada “Cultura urbana latinoamericana. El ciclo de producción y crítica de la ciudad latinoamericana como figura de la imaginación social y política del continente”. O fato é que a investigação nos ajuda a pensar as cartografias contemporâneas na medida em que, ao trabalhá-las, certamente não encontraremos cidades semelhantes, que se encaixam perfeitamente em algumas categorias citadas como as cidades globais ou as cidades inteligentes. Sempre são

⁴ O artigo é a versão corrigida de uma comunicação apresentada na jornada “Redes intelectuais e história social da cultura”, 12-13 ago. 2003, Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo.

conceitos operatórios que podem ser articulados a partir de construções de representação cultural.

2.3. Sugerindo novos matizes: a tensão entre o público e privado. A rua e a casa.

Si la ciudad no la hace la calle, solamente; tampoco corresponde
ceñirla exclusivamente al universo íntimo de la casa.
Marco Chandía Araya

A intenção de colocar em questão os espaços da rua e a da casa como espaços de representatividade do público e do privado na cidade tem como objetivo estabelecer um olhar que dissolva a carga simbólica que cada um deles adquiriu. Esse simbolismo, inclusive, é reforçado pelas narrativas literárias que alimentaram o imaginário social com obras que consagraram as ruas como os espaços sociais do encontro e o partilhar da vida pública, e a casa, principalmente o quarto, como o espaço de abrigo e intimidade.

Em *Poéticas do Espaço*, Gaston Bachelard ressalta como esses espaços funcionam como diagramas de psicologia que possibilitam aos escritores pensarem e escreverem sobre a intimidade. O filósofo identifica, em fragmentos de obras literárias, de que forma o universo da casa é construído a partir de uma rede de significados que valorizam todos os sentimentos que um indivíduo percebe quando, em busca de uma moradia, estabelece em sua casa uma identidade de lugar próprio para sua existência. Casa, abrigo, lugar, recanto, ninho e até meu mundo, uma associação de termos que desencadeiam em outros sentimentos como solidão, segurança, proteção, cobertura, estar dentro, pertencimento. A casa é um espaço de circulação individual ou familiar incluindo aí o círculo de amizade mais próximo. Toda casa tem um dono que é o proprietário ou um inquilino se a casa é alugada, portanto é um espaço privado, onde as regras de convivência, de moradia são estabelecidas sem a interferência do Estado. Os espaços da casa também ocupam uma hierarquia de valor na escala da intimidade, onde o quarto sempre foi reconhecido como o espaço interior com o mais alto grau de privacidade.

A narradora de *Algum Lugar*, obra de Paloma Vidal (2009), descreve essa relação tão íntima do indivíduo com um espaço que ele necessita reconhecer como sua casa para estabelecer ou “fundar” um lugar no mundo. Ao se mudar para Los

Angeles com seu parceiro M. por um período destinado a cumprir os meses concedidos por uma bolsa “sanduiche” do doutorado em uma universidade na Califórnia, a narradora passa suas primeiras semanas com a ansiedade da procura de uma moradia nesta nova cidade:

Constato que se não tenho um espaço meu do lado de fora, meus pensamentos não me pertencem. Só que mais um fim de semana se passou e não há perspectiva de encontramos um apartamento nos próximos dias, então minha mente continuará boiando em sua própria confusão sem conseguir se concentrar em nenhuma das leituras que lhe propus depois de uma primeira ida à biblioteca. Já esgotamos os anúncios com telefonemas desalentadores e visitas inúteis. (VIDAL, 2009. P.20)

Esse estado da “mente boiando em sua própria confusão” transmite a importância que a nova casa terá para ela. Só assim vai conseguir se sentir de fato aterrissando em Los Angeles e se dedicar à sua tese. Em seu primeiro passeio turístico, entra numa livraria da *2nd Street* e encontra o livro *Rua de Mão única*, de Walter Benjamin. Segundo seu relato, estava indecisa sobre a compra, mas o livro acaba sendo fonte de inspiração de metodologia para a personagem em processo de construção da tese. Vale assinalar que autora e personagem se confundem em *Algum Lugar* e o livro de Walter Benjamin passa a funcionar como uma citação capaz de fazer emergir experiências de escritores com experiências semelhantes em outro século.

Após a conquista do novo espaço, com o contrato de aluguel de um pequeno apartamento, sua vida começa a se organizar, entretanto ela percebe como o casal passa a ter movimentos e ritmos distintos no cotidiano. Enquanto ela procura explorar e se adaptar à nova cidade, M parece construir um mundo próprio e, cada dia, vai transformando o espaço do novo apartamento:

Não percebi imediatamente que M. estava transformando o apartamento num refúgio. Primeiro um violão comprado num brechó de Santa Mônica, encostado na cama ao alcance da mão; depois, ao lado da cadeira de praia, uma luminária, da mesma loja onde compramos o abajur, que de noite, quando vou dormir, recorta a página do livro na penumbra do cômodo. Sobre a escrivaninha, o computador onde trabalha nas suas traduções fica ligado o tempo todo. Tem sempre algumas cervejas na geladeira. Assim instalado, praticamente não sai mais de casa. (VIDAL, 2009. p.61)

Entretanto, vale registrar que M. mantém uma “janela” aberta para o mundo, com seu computador ligado o dia todo. No livro, não há nenhuma citação sobre seu interesse pela cidade, rejeita diversos convites para passeios, muito

menos há indícios que lhe chamem atenção. O contato com a rua é através da janela de seu quarto ou sala. Mas as telas lhe abrem esse olhar para além de seu estado de quase clausura, protegendo-se em seu ninho urbano.

Renato Cordeiro Gomes, em seu artigo “Janelas indiscretas e ruas devassadas: duas matrizes para a representação da cidade”, explora a frase “Antigamente, vivíamos em países e cidades. Hoje vivemos na internet”⁵ (GOMES, 2011, p.2) sugerindo como as redes sociais, o *Facebook* e, hoje complemento eu, o Instagram entre outras, “vai cobrindo o mundo e substituindo a rua e a janela da cidade real, por um fluxo que circula por uma cibercidade” (GOMES, 2011, p.2). Para Renato, no mundo virtual, as infovias substituem as ruas, como as janelas se transformaram em sistemas de interface como o Windows criado pela Microsoft. Para o mestre, a metáfora se concretiza no campo semântico e faz a conexão a partir de associações com o espaço da janela, que ele representa como “espaço exterior - visibilidade-abertura”. De acordo com ele, “são os mesmos traços pertinentes (ou semas) da imagem da janela pela qual se vê o mundo, a cidade; mediação que funciona como um dispositivo para se representar a cidade moderna”. (GOMES, 2011, p.2).

O personagem M encontra-se numa situação similar. Ele pode conhecer a cidade abrindo diversas janelas em seu computador. O século XXI, com a expansão do espaço virtual, com as mídias e redes sociais, transforma os espaços das casas, criando novos campos semânticos para a representação da experiência urbana. Os quartos, por exemplo, antes espaços íntimos por excelência, se transformam, em muitos casos, em espaços multifuncionais com a invasão das telas midiáticas, nos formatos de telas de TV, monitores de computador, dispositivos móveis, tablets e celulares, onde há um trânsito de informação *in time*. Os aplicativos de conversa por digitação, áudio e ou vídeo também introduzem novas formas de se relacionar.

Para a narradora, no entanto, a relação com a cidade passa por outro viés, no trânsito por essa cidade, nos percursos traçados de casa à universidade, observando, com um certo o estranhamento, as ruas de Los Angeles, cidade de ruas largas, feita para automóveis e não para pedestres. Interessante que, para ela, há sempre uma sombra de outra cidade, o Rio, a funcionar como um espectro de

⁵ Esta frase segundo Renato Cordeiro Gomes foi retirada de um diálogo do filme *A rede social* (*The Social Network*, EUA, 2010), de David Fincher

uma experiência urbana distinta, porém mais amigável, como moradora da zona sul carioca. A cidade ainda permite aos seus cidadãos caminhadas de um bairro a outro. Vale lembrar que a expansão urbana do Rio voltada para a zona oeste acontece num novo modelo muito semelhante aos projetos de urbanização de cidades americanas como Los Angeles e Miami.

Entretanto, não importa em que cidade se esteja, as ruas são espaços públicos, de circulação social, encontro, consumo, descobertas, manifestações políticas, festas, e toda a sorte de eventos públicos. As ruas são de todos, de uso comum de uma sociedade e pertencem ao Estado. Por isso, é a administração pública quem vai estabelecer os parâmetros de uso desses espaços, como por exemplo já acontece em cidades como o Rio, onde nos finais de semana é comum fechar algumas ruas da cidade para os carros com a finalidade de ampliar os espaços gratuitos para entretenimento social.

A rua tornou-se o espaço predileto para a representação da experiência urbana. Segundo Marco Chandía Araya⁶, “el mundo íntimo y privado del hogar y el externo y público de la calle, están sugestivamente determinados por el intersticio de la figura que representa la imagen del umbral, espacio fundante del fenómeno urbano” (ARAYA, 2020, p.07) Para ele, na idade adulta, quando homens e mulheres voltam às suas casas, trazem “consigo um ‘pedaço da rua’, uma anedota, o fardo da vida cotidiana” (ARAYA, 2020, p.07).

Essa definição, que estabelece uma interconexão dentro/fora; interior /exterior como sendo faces de uma experiência única, contempla essa pesquisa na medida em que possibilita a resignificação da experiência urbana que ficou inteiramente vinculada à experiência dos indivíduos nos espaços públicos. Deixou de olhar mais acuradamente, como na vida mental, os movimentos do ir e vir trazem também relatos e experiências de fora para dentro, como de dentro para fora, assim como também os espaços virtuais abriam um novo campo de observação.

A obra de Renato Cordeiro Gomes permite vislumbrar que há uma curva crescente de indagações em seus artigos vinculada às transformações das cidades pós-globalização, com a implementação de novos cenários digitais e a sedimentação da cibercultura. Os textos registram um questionamento velado ou

⁶ <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/el-umbral-y-modos-de-habitar-el-espacio-urbano-latino-americano/>

explícito com relação à percepção de como as cidades como palco de relatos se encontram sempre em constante mutação, permitindo novos olhares e recortes e como os modelos de pensamento aplicados aos estudos das representações da cidade na modernidade podem ser pensados hoje, no século XXI. Renato, em suas apresentações, mantinha viva para seu grupo de orientandos a chama de uma atitude aberta às novas constelações formadas ou estimuladas por novos cenários urbanos. Como discípula do mestre, durante quase uma década, este pensamento atravessa a minha pesquisa, pois há sempre a marca de uma voz a sussurrar: mas como acontece isso hoje?

Indiscutivelmente, desde o século XIX, há uma concentração de textos e estudos voltados para a rua como o cerne da experiência urbana. Estudioso de João do Rio, pseudônimo do escritor Paulo Barreto, Renato atualiza a representação alegórica do *flâneur* ao associá-la à imagem do cronista que se indaga sobre seu tempo através de seu olhar sobre a cidade.

O artigo “Modos de ler a cidade”, de Alexandre Farias, Aline Novaes e Paulo Tonani, recupera de forma potente questões relativas a esse lugar do cronista e de como a proposta de ler a cidade é sempre um desafio:

Para João do Rio, o exercício de compreendê-la exige espírito vagabundo e curioso. É preciso ser *flâneur*, exercer a arte de flunar, nos fala o cronista. Ao caminhar, na tentativa de leitura da cidade, o *flâneur* reinventa o espaço coletivo. Para Ramos (2008), retórica do passeio. Para Michel Certeau ([1980] 2003), jogo dos passos ou enunciação pedestre. As denominações se referem a essa operação sem destino que busca captar o que o mapa da cidade deseja transmitir e, além disso, reordenar o espaço urbano. Assim, menciona Certeau: “Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares. Sob este ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade”. (FARIA, NOVAES et alii, 2020, p.04)⁷

O *flâneur* surge como uma figura que incorpora uma intrínseca relação com a exploração visual da rua. Walter Benjamin, dos anos 27 aos 40 do século passado, vai se deter no estudo do *flâneur* para caracterizar, a partir dessa figura alegórica, as expressões culturais do capitalismo; o fetichismo das mercadorias; e o êxtase do consumo nas galerias parisienses, construídas na *rive droite de Paris*, com suas vitrines que expunham produtos e também serviam para abrigar os passantes da chuva. Em “L’écriture flaneuse”, Régine Robin fala de como Benjamin vivencia seu fascínio por Paris, mas de como sua escrita se torna

⁷ <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/modos-de-ler-a-cidade/>

melancólica ao narrar sobre esse andarilho no Livro das Passagens, conforme o seguinte fragmento:

Une ivresse s'empare de celui qui a marché longtemps sans but dans les rues. À chaque pas, la marche acquiert une force nouvelle; les magasins, les bistrots, les femmes qui sourient ne cessent de perdre de leurs attraits et le prochain coin de rue, une masse lointaine de feuillage, un nom de rue exercent une attraction toujours plus irresistible. Puis la faim se fait sentir. Le promeneur ne veut rien savoir des centaines d'endroits qui lui permettraient de l'assouvir. Comme un animal ascétique il rôde dans des quartiers inconnus jusqu'à ce qu'il s'enfonde, totalement épuisé, dans sa chambre qui l'accueille, étrangère et froide. (BENJAMIN *apud* ROBIN, 2005, p.39-40)⁸

Para Robin (2005), o *flâneur* pode ser considerado uma invenção parisiense do século XIX, emergente de um tipo de literatura industrial, que Benjamin vai caracterizar como Panorâmica, porque reúne uma série de antologias ilustradas que se preocupava em classificar os tipos urbanos da época. O *flâneur* podia ser “o espectador, o homem comum, o detetive, o passante, o *chiffonier*, o poeta” (ROBIN, 2005, p.43) A autora o situa num entrelugar: “sur le seuil de la société reconnue et de la bohème, sur le seuil de deux époques, de deux cultures; celle du monde du symbole, où les choses pouvaient correspondre à leur nom et celle d'allégorie, dans un monde de ruines”⁹(ROBIN, 2005, p.43). Para Sophie Piantoni- Marin, era um signo vazio capaz de receber múltiplos significados a partir do imaginário da sociedade.

Importante criar uma conexão dessa visão do *flâneur* para o artigo de Renato Cordeiro Gomes anteriormente citado. Ao referenciar o pensamento de Canclini que sugere como a cidade do final do século XX se assemelha “a um videoclipe: montagem efervescente de imagens descontínuas” (CANCLINI *apud* GOMES, 2012, p.13) ele se indaga sobre o futuro do *flâneur*, pois sua “simbologia parece esgarçada”. Nesse sentido, introduz um impasse para essa figura alegórica. Como contraproposta cita a obra *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, de Rubem Fonseca, em que o personagem central Augusto parece,

⁸ A embriaguez se apodera daquele que anda há muito tempo sem rumo pelas ruas. A cada passo, o caminhar adquire nova força; as lojas, os bistrôs, as mulheres sorridentes vão perdendo o encanto e na esquina seguinte, um aglomerado de folhagem distante, um nome de rua exercem uma atração cada vez mais irresistível. Então a fome se faz sentir. O caminhante não quer saber nada das centenas de lugares que lhe permitiriam satisfazê-lo. Como um animal ascético, ele vagueia por bairros desconhecidos até desabar, totalmente exausto, em seu quarto que o acolhe, estranho e frio.

⁹ Tradução livre: No limiar da sociedade tradicional e da boémia, no limiar de duas épocas, de duas culturas; a do mundo do símbolo, onde as coisas poderiam corresponder ao seu nome e ao da alegoria, em um mundo de ruínas ”

segundo Gomes, “resistir e perverter esse esgarçamento” (GOMES, 2012, p.13) Robin também apresenta questões semelhantes em seu artigo: “Seria possível a *flânerie* hoje? O flâneur não seria uma figura obsoleta, nostálgica, definitivamente morta? Pode ela retornar, em que condições?” (ROBIN, 2005, p.57)

Convém ressaltar que a própria leitura de Benjamin do *flâneur* de Baudelaire já apresenta diversos desdobramentos. O que significa o deslocamento dessa figura para os tempos atuais? A tentativa em recuperar um lugar de resistência frente à hostilidade do capitalismo na figura de um novo *flâneur*? Não seriam os *flâneurs* de hoje os anônimos que, fora do sistema, tecem percursos nas cidades, sem se integrarem ao sistema? Seriam os múltiplos Josés (ou Zés) encontrados na obra de Rubem Fonseca? Em entrevista à Z, revista Cultural do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, Vera Follain de Figueiredo comenta sobre o jogo do autor que transforma seu nome próprio em “substantivo comum, qualquer pessoa é um José”¹⁰ (FOLLAIN, 2020, p.01). A pesquisadora ressalta como o escritor dá voz aos anônimos que circulam pela cidade, “um olhar e uma enunciação peregrinas”, que para ela (2016)¹¹, são marcas registradas na obra do escritor,

Heróis ou anti-heróis anônimos, de ética duvidosa, estes Josés são homens quaisquer, cuja identidade está sempre ameaçada pela dispersão cotidiana que “recusa os valores heroicos, porque recusa ainda mais todos os valores e a própria ideia de valor, arruinando sempre novamente a diferença abusiva entre autenticidade e inautenticidade”, como destacou Blanchot (2007, p. 245). Sem referenciais fixos de identidade e valor, os Josés podem ser dedicados cuidadores de idosos, mas também podem ser assassinos profissionais ou executivos, loucos, detetives ou escritores. Sempre sujeitos às contingências, aos encontros fortuitos e passageiros, que a cidade, filha e mãe do deslocamento, lhes proporciona, partilham aquela proximidade, ou melhor, aquela promiscuidade feita de distanciamentos, muito própria da vida urbana. (FOLLAIN, 2005, p. 151)

Dentre os muitos Josés ou Zés, o ciclista, personagem título do conto de mesmo nome publicado em *Amálgama*, se apresenta como um jovem entregador de produtos da internet, que todos os dias percorre a cidade. A cidade desse ciclista é violenta e ele se sente indignado e frustrado em não intervir nas situações as quais assiste todos os dias:

¹⁰ <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-cidade-nao-e-o-que-se-ve-do-pao-de-acucar-com-vera-follain-de-figueiredo/>

¹¹ Artigo “Cotidiano e anonimato nas cidades: a enunciação peregrina de Rubem Fonseca” publicado na Scripta.

Andando de bicicleta pela cidade a gente tem uma boa ideia do mundo. As pessoas são infelizes, as ruas são esburacadas e fedem, todo mundo anda apressado, os ônibus estão sempre cheios de gente feia e triste. Mas o pior não é isso. O pior são as pessoas más, aquelas que batem em crianças, que batem em mulheres, urinam nos cantos das ruas. (FONSECA, 2013, p. 60).

Os giros diários na cidade aos poucos transformam sua passividade frente à injustiça urbana. De espectador passa a justiceiro, caçador de pessoas más até se consagrar, no final do conto, como jovem herói, ao enfrentar um homem procurado pela polícia. Sem nome próprio no conto, o ciclista integra a galeria dos Zés.

Fazendo uma elipse para o cenário atual, o ano de 2020 está marcado pela epidemia do Coronavírus que assolou o mundo. As cidades ficaram vazias, todos os serviços suspensos menos as farmácias e os *deliveries* de alimentos, que usam jovens como o ciclista para as entregas diárias. Esses jovens, com suas geladeiras de isopor coloridas, atravessam a paisagem da cidade fantasma. Eles constituem uma massa de explorados por um tipo de negócio que visa à alta lucrativa sem nenhum direito trabalhista. Lembram-nos dos homens sanduíches do século XIX, rendidos ao sistema para garantir sua sobrevivência, vivendo uma autonomia e falsa liberdade sem nenhuma garantia de futuro como trabalhadores cidadãos. Ao lado dos ciclistas, os motoboys e os motorizados, estes muito bem denunciados no filme de Ken Loach que questiona o mundo da uberização do trabalho.

Um novo confronto se estabelece. Não são apenas questões relativas à classe social e crises governamentais que se transformam em causas para confrontos nos espaços públicos; preconceitos de raça e de gênero têm levado milhares de pessoas às ruas em manifestações mundiais.

As redes sociais se tornam a interface onde público e privado se atravessam, onde virtual documenta o real no tempo presente, com as transmissões ao vivo, onde todos os umbrais entre casa e rua se dissolvem ou se tornam elásticos. Há ruptura do espaço pessoal, íntimo, reservado, em função de um tempo contemporâneo em que a cidade derruba as paredes do espaço privado, invadindo os espaços mais íntimos. O homem do século XXI vive nessa fricção entre o público e o privado, que não é uma invenção deste século, mas parece se agravar com o cenário digital e as milhares de telas abertas nas quais o indivíduo interage socialmente sem sair de casa.

Os espaços da casa receberam as telas desde a entrada das TVs no Brasil, nos anos de 1950. Nos primeiros tempos, os móveis das televisões ficavam nas salas, se comportavam como uma mídia para ser vista socialmente, grupos familiares e amigos. Nos anos 80, fase midiática que Lucia Santaella¹² identifica como cultura das mídias, as TVs se libertam dos móveis e avançam para espaços mais íntimos, como os quartos. As pessoas, com seus dispositivos próprios, conseguem assistir de forma individual, em espaço pessoal. Essa etapa abre um novo padrão do hábito de se consumir mídia que, com o digital, vai se multiplicar em virtude da variedade dos dispositivos móveis usados pelos indivíduos ao lado das telas de TV.

De imediato o que mudou com a abertura comercial da internet (no Brasil, em 95) foi a capacidade de se interagir com a mídia, por isso a web é classificada como mídia interativa. Entretanto, a partir da web 2.0 e com a liberação do streaming, são desenvolvidas as redes sociais, que são espaços virtuais de interação social, num formato de rede horizontal em que todos falam com todos.

A questão que se coloca é de que forma esses espaços virtuais de conexão global atravessam os espaços físicos da casa e da rua. Surgem, a partir daí alguns questionamentos: Como pensar as manifestações sociais que acontecem nesta década com interação nas redes sociais, onde são programadas e retroalimentadas numa relação sem fronteiras entre casa e rua? Como entender situações como a recentemente acontecida em Washington, em que um anônimo abre sua casa, seu espaço privado para abrigar manifestantes desconhecidos durante a noite, impedindo um possível “massacre” policial nas ruas da cidade? Como entender esse trânsito entre o público e o privado neste novo século? Quando a cidade física e a virtual se superpõem, e se atravessam?

A reportagem da Folha de São Paulo mostra que os protestos por justiça da morte de George Floyd mobilizaram mais de 140 cidades americanas, além de terem sido ampliados e replicados em diversos outros países. No oitavo dia de manifestações, a matéria de Marina Dias intitulada “Em meio ao caos da repressão policial nos EUA, homem abriga 70 ativistas em sua casa” descreve a cena acontecida na noite de sexta-feira, 2 de junho, quando manifestantes pediram

¹² SANTAELLA, Lucia. Da cultura das mídias à cibercultura – O advento do pós-humano. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/viewFile/229/174>>

abrigo a um morador do bairro de nome Khizer Khaderi para fugir do cerco da polícia após o toque de recolher. Segundo a matéria, cerca de 20 homens fortemente armados esperava os manifestantes para enfrentamento. Gostaria de propor como chave de leitura para esse acontecimento, “O Homem da multidão”, de Allan Poe. Como uma epígrafe introdutória à análise, reproduzo a abertura do conto, pois me parece falar dos tempos atuais.

De certo livro germânico, disse-se, com propriedade, que "es lässt sich nicht lesen" - não se deixa ler. Há certos segredos que não consentem ser ditos. Homens morrem à noite em seus leitos, agarrados às mãos de confessores fantasmais, olhando-os devotamente nos olhos; morrem com o desespero no coração e um aperto na garganta, ante a horripilância de mistérios que não consentem ser revelados. De quando em quando, aí, a consciência do homem assume uma carga tão densa de horror que dela só se redime na sepultura. E, destarte, a essência de todo crime permanece irrevelada.¹³

Assim como o personagem do conto, um homem assistia ao que acontecia nas ruas, só que num tempo muito distinto. Enquanto o narrador, sentado no bar do hotel, admirava os anúncios e os passantes, Khizer, o homem deste século, assistia a uma multidão de manifestantes que caminhava pela rua próximo ao toque de recolher. O olhar do morador de Washington era um olhar espectador, com suas impressões ou preconceitos plantados e manipulados pelo discurso do governo Trump sobre as ações dos manifestantes.

No conto de Poe, tudo começa a mudar ao anoitecer.

Mas, ao aproximar-se o anoitecer, a multidão engrossou, e, quando as lâmpadas se acenderam, duas densas e contínuas ondas de passantes desfilavam pela porta. Naquele momento particular do entardecer, eu nunca me encontrara em situação similar, e, por isso, o mar tumultuoso de cabeças humanas enchia-me de uma emoção deliciosamente inédita.¹⁴

Assim prosseguiu o narrador que após “investigar”, imaginando referências para os diversos tipos pedestres, faz conjecturas, “inventa” histórias possíveis, até o momento em que é atraído por um “velho senhor” que lhe chama a atenção, e sua curiosidade é seduzida a tal ponto que pega o sobretudo e alcança

¹³ “O Homem da multidão” em

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5331429/mod_resource/content/2/Edgar%20Allan%20Poe%20-%20O%20homem%20na%20multid%C3%A3o.pdf

¹⁴ Ibidem

a rua para segui-lo: “Vesti apressadamente o sobretudo e, agarrando o chapéu e a bengala, saí para a rua e abri caminho por entre a turba”¹⁵

Realizei um deslocamento na história, colocando Khaderi neste lugar de espectador que, num certo momento, observa um movimento estranho em seu quarteirão. Começa, então, a enxergar pessoas que vem passando, reconhece que são manifestantes e certamente projeta referências, histórias e preconceitos naquelas pessoas: “Achava que eram baderneiros”, que “saíam às ruas para depredar, incendiar e saquear”, diz à repórter que o entrevista.

Entretanto o ponto de virada neste episódio é o inverso do conto nessa relação privado versus público. Enquanto o narrador de Poe atravessa o umbral do privado para o público, Khaderi abre sua casa à multidão, sob o choque dos ataques da polícia com bombas e gás lacrimogêneo.

As pessoas começaram a aparecer, e a polícia as encurralou aqui na rua. Os manifestantes pediram que eu os deixassem entrar na minha casa”, afirma Khaderi. Ele diz que ainda estava reticente quando ouviu uma explosão, que resultou em correria e muitos gritos. Foi então que deu dois passos para trás, escancarou a porta e autorizou a entrada.... Khizer Khaderi tinha ouvido dizer que os manifestantes eram baderneiros. Que saíam às ruas para depredar, incendiar e saquear. Mas, ao abrigar 70 desconhecidos em sua casa na noite desta segunda-feira (2), em Washington, não se preocupou em esconder a carteira. No dia seguinte, tudo estava no lugar, e flores e mantimentos estavam sendo entregues à sua porta. “Eles poderiam ter brigado, batido, quebrado minha casa, mas não. Estavam chorando e tentando se ajudar. Estavam com medo e tinham razão para estar”, conta Khaderi.¹⁶

Assim como o narrador do conto, o morador de Washington faz um processo de tipificação do desconhecido. Na continuação da matéria, ele informa que o grupo que abrigou era multirracial, ninguém parecia se conhecer. “Quando percebi que eles mal se conheciam e me dei conta de que o toque de recolher iria até as 6h, decidi que ficariam todos ali até amanhecer”, contou.

Sua atitude quebra padrões convencionados, a partir dos quais a casa é reservada a determinado círculo de relacionamento, mesmo que, em determinadas situações, se amplie para um segmento desconhecido dos donos da casa, mas sempre vinculados a algum laço de amizade. O temor que a sociedade cultiva do estranho, do outro que é como agente, passou a ser também um agenciamento de

¹⁵https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5331429/mod_resource/content/2/Edgar%20Allan%20Poe%20-%20O%20homem%20na%20multid%C3%A3o.pdf

¹⁶ <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/06/em-meio-ao-caos-da-repressao-policial-nos-eua-homem-abriga-70-ativistas-em-sua-casa.shtml>

algumas ideologias que usam o medo como estratégias de fortalecimento do poder. O anônimo passa a ter, em função da carga social de desconfiança, muitas vezes uma falsa identidade de indivíduo nocivo à ordem. Parecemos estar com medo sempre e por tudo na cidade contemporânea.

3. Janelas nas cidades

3.1. Cosmópolis: Nova York vista das janelas

O funeral está rolando o dia todo. A família quer dar à cidade uma oportunidade de prestar homenagem...A multidão era grande e silenciosa, cada vez mais densa assistia das janelas dos cortiços. Quatro dos guarda-costas pessoais de Fez acompanhavam o carro funerário, marchando com passos lentos, um em cada canto do carro.... Então vieram os dançarinos de break, de tênis e jeans arrumadinhos, para recriar a história do falecido, nascido no Bronx... (DE LILLO, 2003, p.127;130)

A cena parece mais um episódio das manifestações americanas de 2020 desencadeadas pelo assassinato de George Floyd, provocado por policiais. Um episódio de violência provocado pelo racismo, que repercutiu no mundo, com adesão de passeatas de protestos em diversos países. Para o personagem de *Cosmópolis* (2003) Eric Parker, o que pensava, ao olhar o grandioso funeral, era que mais um negro morria sob a violência policial, que mais um músico de rap sucumbira, cantando, no meio de uma troca de tiros de policiais.

Eric assistia a tudo da janela de sua limusine, tentando atravessar Manhattan. O cortejo a que assistia era em homenagem ao músico Brutha Fez, que recebia uma grandiosa homenagem da família, transformada num evento espetacular pela gravadora do rapper.

Crítico da sociedade americana, Don De Lillo, autor de *Cosmópolis*, oferece em suas obras um panorama da sociedade americana da virada do século XX para o século em que vivemos. Particularmente neste livro, apresenta a cidade de Nova York, cidade global, atravessada pelo mundo corporativo, regendo uma série de ações e intervenções especulativas na economia mundial, que inclusive podem se relacionar com a crise de 2008. Em palestra à Universidade de los Andes, Bogotá, a socióloga Saskia Sassen confirma, com dados reais, situações sugeridas pelo autor em seus livros, ao apresentar números significativos das perdas dos cidadãos americanos, principalmente da classe média e de parte de setores mais desfavorecidos, que perderam suas casas com as manobras do mundo financeiro globalizado e que tem como única meta fazer dinheiro sem medir as consequências sociais de suas manobras.

O personagem central do livro, Eric, pertence ao mundo das finanças, a esta classe milionária que enriqueceu sem construir nada a não ser excelentes

jogadas no cenário dos investimentos. Talvez por isto a escolha da obra *Cosmópolis* se fez necessária à pesquisa. Pois ao abrir a discussão para certos modelos de cidade além da cidade europeia estudada como modelo para as análises do estudo de literatura e cidade, é fundamental desviar o olhar para espaços que se transformaram num centro financeiro importante no cenário mundial além de estarem, naquele país, as principais empresas de tecnologia, como IBM, Apple e Microsoft, corporações que criaram tecnologias desenvolvedoras das ferramentas e aplicativos para as cidades inteligentes. Vale ressaltar que *smart cities* é uma marca patenteada pela IBM, um dos conceitos “mais proeminentes a conquistar a imaginação pública na última década”.

A sinopse de *Cosmópolis* nos apresenta um cenário representativo de uma cidade global, inserida nos padrões neoliberais, na virada do século, ano 2000, em uma cidade que poderia ser considerada a capital do final do século XX, assim como Paris foi pensada como capital da modernidade. Eric, um multimilionário que enriqueceu na onda dos negócios digitais, dono da Parker Capital, tenta atravessar a cidade para ir ao barbeiro, cortar seu cabelo, num dia agitado e de grandes ameaças em função da visita do presidente de seu país à cidade. A *Times Square* está tomada por manifestantes que protestam contra a globalização. O trânsito paralisado gera um engarrafamento monumental.

A princípio, sem nos aprofundarmos na insistência de Eric, ou mesmo questionar a importância da barbearia situada do outro lado da cidade, embarcamos, como leitores, na limusine do multimilionário onde encontramos o protagonista que assiste à sua própria decadência financeira projetada nas telas que revestem o espaço interno do carro. O tempo se faz presente por meio desses terminais de dados instalados no interior do veículo, a processar em suas interfaces, o fluxo da bolsa de valores, as cotações internacionais, além dos dados de sua empresa e imagens do noticiário na TV com a cobertura da visita do presidente americano e as rebeliões que acontecem pelas ruas da cidade.

Em seu veículo blindado, à prova de som, Eric olha a cidade não só através das janelas, mas também pelos circuitos de TV instalados no interior da limusine. Uma câmera giratória se movimenta no interior do carro, captando imagens do espaço exterior.

Como celebridade midiática, sua imagem era transmitida em circuitos abertos por *videostream* que podiam ser acessados dentro do carro, avião,

escritório, e locais específicos de seu apartamento, assim como pela mídia. A publicidade de sua vida privada desencadeou alguns problemas de segurança, que o colocaram em risco, o que o fez decidir por reduzir a capacidade de registro da câmera apenas ao circuito fechado. Para cuidar do bem-estar e da segurança de Eric, havia uma enfermeira e dois guardas armados permanentemente de plantão, olhando para três monitores, numa sala sem janelas no escritório. (DE LILLO, 2003, p.22)

Na travessia de Manhattan, considerada como um percurso “flâneuse” motorizado, o contato do empresário com o exterior se faz através de seus seguranças e de seus funcionários que aparecem para curtas audiências, assim como seu médico e suas amantes. Durante todo o trajeto Eric Parker aparenta uma frieza e um distanciamento ao que acontece à sua volta, apenas interessado em seu objetivo e nas análises financeiras.

O personagem Eric Parker é apresentado como um sujeito interfaceado (Clouchot, 1996), numa relação direta de acesso aos ambientes numérico-digitais. Segundo Carla Rocha, com as tecnologias numéricas e os estados de interatividade e de imersão em ambientes virtuais, vivemos uma biologia da interatividade (De Kerckhove, 1995), em mesclas do biológico e do artificial, com computadores cada vez mais biológicos, interfaces mais adaptáveis ao corpo, processadores e redes mais velozes e *softwares* mais performáticos que simulam processos mentais. É um outro corpo, um “corpo biocibernético”, denominado por Santaella, ao qual Carol Gigliotti atribui toda uma série de mudanças físicas, mentais, sensoriais, perceptivas e cognitivas.

Esta descrição acima não se relaciona apenas com a figura do humano, mas também com o corpo da cidade, que passa a não se definir apenas por suas coordenadas topográficas, mas por um habitar e transitar atópico, uma espacialidade mutante em que público e privado se interpelam. Para Máximo di Felice, pode-se nomear a cidade do século XXI como metropoleletrônica, que se caracteriza por uma conjugação de espaços físicos e espaços midiáticos.

Cosmópolis é a representação literária deste conceito de cidade. À medida em que o dia passa, Eric vai perdendo sua segurança e suas certezas, transformando-se em um ícone de desorientação ao encarnar a mercantilização do espetáculo que coloniza sua vida pessoal.

Na travessia dos dez quarteirões que separam seu escritório da barbearia, o que vai levar o dia inteiro, pode-se perceber a existência paralela de outros territórios que se configuram, segundo o sociólogo, em “formas comunicações imateriais – são de quartzo, de pixels, eletrônicas, de ondas sonoras e de bits.” Ora, se através de uma senha é possível acessar novas paisagens e lugares, como se pode continuar a pensar as cidades, nas suas tradicionais relações dicotômicas como cento/periferia; rua/casa; interior /exterior”?

A *Cosmópolis* de De Lillo é representada como uma cidade mundo, cidade global. A metrópole mostrada no livro está diretamente relacionada com a frase que abre o artigo de Jacques Rancière “Em que mundo nós vivemos”, publicado no número 16 da revista Serrote (março/2014), que diz o seguinte: “refletir sobre a divergência entre as temporalidades global e de cada um é alternativa para pensar um mundo marcado pela ideia do “fim”. Rancière, neste texto, tece considerações a partir da série “O estado das coisas”, ao mesmo tempo em que se apropria deste título para desdobrá-lo no seguinte conceito: um “estado das coisas” compreende a seleção de certo número de fenômenos considerados característicos de nosso presente, o uso de uma estrutura interpretativa na qual eles assumem seu significado e a determinação de um conjunto de possibilidades e impossibilidades que derivam do que é dado e de sua interpretação. (RANCIÈRE, 2014, p.203)

Para o filósofo, este conceito valoriza a questão do tempo, pois “um estado de coisas” sempre excluirá a possibilidade de outro “estado de coisas”. *Cosmópolis* é “um estado de coisas”. Eric poderia ser a metáfora do triunfo do capitalismo mundial e da democracia liberal, entretanto o livro coloca em questão a sua potencial destruição e a insatisfação dos cidadãos comuns com a globalização econômica.

Dentro do carro, Eric avista um letreiro luminoso que diz: “UM ESPECTRO RONDA O MUNDO, O ESPECTRO DO CAPITALISMO”. Eric imediatamente faz conexão com a frase inicial do Manifesto Comunista. Para entender o sentido de espectro, vale fazer referência às duas conferências feitas por Derrida na Universidade da Califórnia em 22 e 23 de abril de 1993, com o objetivo de discutir os rumos do marxismo. Interessante notar que esta palestra foi realizada num momento histórico muito diverso do cenário de *Cosmópolis*, em que a direita e as economias liberais capitalistas “festejavam” o fim do

comunismo, após a queda do Muro de Berlim e o desmoronamento das sociedades socialistas.

Derrida apresenta Marx como um espectro para a consciência mundial e, na segunda parte do livro, demonstra como também Marx era perseguido por espectros. Assim como Marx se utilizou de textos de Shakespeare, como o Timão de Atenas, Derrida abre seu texto trazendo Hamlet na cena do espectro do pai. Para esta relação espectral, onde o pai - rei parece olhar o filho, Derrida chamou de “efeito de viseira”, isto é, o espectro nos olha e “não vemos quem nos olha”. (DERRIDA, 1994, p.22) Um olhar que nem sempre é amigável e muitas vezes pode ser uma aparição severa ou perquisição violenta.

Para Derrida o espectro seria uma frequência de visibilidade. Espectro e espírito não são a mesma coisa. O espectro é paradoxal. Nem alma, nem corpo, mas é a carne que permite a aparição espectral e vazio, o espírito se utiliza dessa ausência. Um espectro é sempre retornante, impossível de controlar suas idas e vindas, pois ele começa por retornar. (DERRIDA, 1994, p.21;27) Para Marx, cita Derrida, “é o espectro que abre seu Manifesto. Um espectro ronda a Europa...”, é um espectro que obsidia, assim como Hamlet, obsidiado por seu pai e pelos crânios. Esses crânios representam as heranças:

Os homens fazem sua própria história (ihre eigne Geschichte), mas não a fazem como querem (aus freien Stücken) , não a fazem sob circunstâncias de sua única escolha, mas de fato sob aquelas que se defrontam, legadas e transmitidas (überlieferten Umständen). A tradição de todas as gerações mortas (aller toten Geschlechter) pesa (lastet) despropositadamente sobre o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem empenhados em revolucionar-se a si e às coisas, em criar algo que jamais existiu (noch nicht Dagewesenes zu schaffen), exatamente nesses períodos de crise revolucionária, os homens conjuram ansiosamente em seu auxílio os espíritos do passado (beschwören sie ängstlich die Geister der Vergangenheit zu ihrem Dienste herauf) , tomando-lhes emprestado (entlehnen) os nomes, os gritos de guerra (Schlachtparole) e as roupagens, a fim de apresentar-se no novo palco da história sob esse disfarce respeitável e com essa linguagem emprestada(mit dieser erborgten Sprache). (MARX apud DERRIDA 1994 p. 147)

Em *Cosmópolis*, o espectro é o capitalismo. Mas o capitalismo aí está, corroendo todos os personagens. Entretanto, no livro, os espíritos ameaçadores parecem ser os do futuro. Dentro da limusine, Eric conversa com sua consultora financeira, Kinski, sobre como o dinheiro deixou de ser uma narrativa para passar a falar sozinho. Enquanto conversam no espaço blindado, são descortinados através da janela, sinais de um tempo heterogêneo que acontece numa cidade

eminentemente cosmopolita. Reproduzo, abaixo, as falas de Kinski, num diálogo com Eric. Ela diz:

A ideia é o tempo. Viver no futuro. Veja só esses números correndo. O dinheiro faz o tempo. Antigamente era o contrário. O tempo dos relógios acelerou a ascensão do capitalismo. As pessoas pararam de pensar na eternidade. Passaram a pensar em horas, horas mensuráveis, horas-homem, em usar a força de trabalho com mais eficiência. (...) É o cibercapital que cria o futuro. Quanto é que vale um nano segundo? (...) Porque o tempo faz parte dos ativos da empresa. Ele pertence ao sistema de mercado. O presente é mais difícil de encontrar. Ele está sendo eliminado do mundo pra abrir lugar pro futuro dos mercados livres de qualquer controle e de imenso potencial de investimento. (DE LILLO, 2003, p. 86)

Dando continuidade à conversa, a consultora explica a manifestação como um confronto a estas ideias, pois os manifestantes querem deter o futuro, impedir que ele domine o presente. Do lado de fora, carregando um grande rato de isopor, os opositores gritam: “Um espectro ronda o mundo...”

Ainda com relação ao tempo, Kinski acha que devia ser criada uma nova teoria do tempo, pois, para ela, o passado está desaparecendo. Com os computadores, conhece-se o futuro. No final da conversa, ela fala que a racionalidade humana gera um fim trágico ao construir esquemas que causam horror e morte. Este diálogo entre Eric e Kinski funciona como uma chave central na relação com a temática do livro. Pode-se dizer que *Cosmópolis* aborda, em seu enredo, questões relevantes tratadas atualmente por autores que se dedicam aos estudos do contemporâneo e cidade/cibercidade.

No que se refere à questão do espaço, o livro retrata uma tensão latente que se instala através da multiplicidade de espaços; o carro/empresa, a cidade, o ambiente midiático e da ciberesfera, representados nas telas que compõem a cenografia da limusine. Na relação entre estes elementos, alguns fenômenos são descritos. Do ponto de vista do contexto da narrativa, Manhattan “monumental” é o espaço central da trama, símbolo do capitalismo, centro nervoso da economia mundial ao mesmo tempo que desempenha o papel de cidade referência de um discurso dominante.

Na relação cidade/Eric, o espaço da limusine reflete os valores das classes de poder, expressos na decoração, nos dispositivos informacionais, nos esquemas de segurança. A limusine atravessa a cidade de forma linear, como um discurso de poder. Mas, nas ruas da cidade, os movimentos na *Times Square* são outros, são ondas de ação performativas. Performativo aqui entendido na concepção de

Hommi Bhabha, descrita no capítulo intitulado “Disseminação. O tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”, de seu livro *O local da cultura*. (BHABHA, Ed. UFMG, 1998).

As mobilizações antiglobalização em *Cosmópolis*, podem ser entendidas como um entre-lugar que desestabiliza o significado de que o povo é homogêneo. As manifestações acontecem no dia da visita do presidente da nação, o que demonstra que, no desenrolar do texto, a nação se encontra também marcada por histórias heterogêneas de grupos em disputa, posições antagônicas e por locais tensos de diferença cultural.

A limusine é um *espaço bolha* na narrativa pós-moderna de De Lillo. Blindada, não estabelece contato direto com o exterior físico, somente quando alguém é autorizado a entrar e sair. Apesar de ser um ícone da modernidade, por ser um automóvel, a limusine, toda equipada com acesso ao ciberespaço, passa a representar um novo dispositivo de locomoção, pois interage em dois ambientes. Por outro lado, ela é um “veículo casca”, que funciona como outro módulo do habitar na era da metropoleletrônica.

Na versão cinematográfica do livro, o modo de transitar da limusine assemelha-se a um desfile de chefe de Estado, por seu ritmo muito lento, com o cerco dos seguranças, a pé, acompanhando o carro, a dez por hora. Afinal, Eric Parker é dono de uma empresa ícone do capitalismo digital.

Gostaria de me deter nesse conceito de bolha e associar à palavra urbana, bolha urbana, para configurar espaços móveis e não móveis na cidade, que podem se caracterizar como lugares de alta densidade privada, entretanto com um trânsito do público a partir dos acessos aos ambientes numéricos digitais. A bolha urbana tem relação direta com um sujeito que usufrui deste espaço numa perspectiva inteiramente individualista. A bolha não é coletiva, apesar de permitir trânsitos mutantes. Certamente, a limusine de Parker pode ser considerada uma bolha urbana móvel. O conceito de blindado é muito bem-vindo para se juntar ao sentido de bolha urbana.

A supermodernidade é caracterizada pelas figuras de excesso, superabundância factual, superabundância espacial e individualização das referências, correspondendo a transformações das categorias de tempo, espaço e indivíduo. (Augé, 1994)

Em *Espécies de Espaço – Territorialidades, literatura e mídia*, coletânea de artigos organizados por Renato Cordeiro Gomes e Izabel Margato (2008), cada artigo evidencia como, da modernidade à cibercidade, as transformações acontecem, criando dobras num estado de coisas já anunciado na modernidade. Segundo Renato Cordeiro Gomes, desde a “A metrópole e a vida mental”, de Georg Simmel, de 1902, já se identificava que o projeto moderno “estava conjugado às novas tecnologias, as quais modificam radicalmente a percepção e a sensibilidade humanas e alteram o imaginário e a subjetividade, gerando uma grande indiferença no reino da diferença”. (GOMES, 2008, p.182).

O livro de De Lillo pode ser utilizado nesta perspectiva de lugar teórico. O romancista americano, em *Cosmópolis*, ao descrever a travessia do multimilionário pela cidade, traça um olhar panorâmico sobre uma metrópole símbolo do capitalismo globalizado, ao mesmo tempo que nos deixa vislumbrar outras camadas não aparentes dessa metrópole, desvelando a multiplicidade de tempos (heterogêneos) e espaços que coabitam na contemporaneidade.

A obra foi desenvolvida ainda no tempo que o acesso ao digital se classificava como web 1.0, o que justifica o entra e sai dos consultores de Eric na limusine, pois a rede de informação que ele acessa parece estar monitorada via um circuito exclusivo, acessível apenas àqueles indivíduos com poder financeiro e capacidade de dialogar com tecnologia. Ele conseguia manipular os dados, mas sua equipe precisava ter contato físico com ele para trocar ideias, o que certamente não aconteceria nos dias atuais, pois o acesso a ferramentas que possibilitam o contato interpessoal (com vídeo ou não) está disponível em larga escala.

Eric possui um relógio de pulso onde o visor é uma tela e com acesso online, um acessório semelhante ao que a Apple lança em 2015. Através dessa tela, ele consegue examinar as contas de sua mulher e, usando sua expertise como *hacker*, acessa as contas. Eric começou sua carreira testando a segurança de empresas com tentativas de invasão dos seus sistemas operacionais. Decodificar senhas, assinaturas criptografadas era uma atividade que conhecia bem, que podia ser usada para o bem ou para o mal. No caso, Eric não queria contar com a ajuda de sua mulher para se recuperar financeiramente e aplica o dinheiro dela nos mercados destruídos com a supervalorização do iene. “Era também um gesto seu, uma espécie de jogada final irônica. Que tudo desabasse. Que todos se vissem

uns aos outros puros e arruinados. Era a vingança do indivíduo sobre o casal mítico”. (LILLO, 2003. P.120)

Eric caminha para sua ruína, ou talvez seja Eric um novo exemplar apocalíptico, onde os sintomas da modernidade prolongam-se como resíduos que se reinventam dessa humanidade caracterizada pela indiferença em tempos “do fim”.

Georg Simmel publicou, em 1902, “A Metrópole e a Vida Mental”, em que analisa como o tipo metropolitano reage à metrópole. Para ele, a experiência na cidade cria novas formas de percepção e reação dos indivíduos, bastante distintas daquelas das pequenas cidades ou da vida rural. Frente ao bombardeio de novos estímulos que a metrópole oferece, há um deslocamento da recepção humana para uma zona psíquica que é a intelectualidade regida pela racionalidade. Segundo Simmel,

a reação aos fenômenos metropolitanos é transferida àquele órgão que é menos sensível e bastante afastado da zona mais profunda da personalidade. A intelectualidade, assim, se destina a preservar a vida subjetiva contra o poder avassalador da vida metropolitana. E a intelectualidade se ramifica em muitas direções e se integra com numerosos fenômenos discretos. (SIMMEL, 1973, p.15)

Considerando que, na metrópole, as relações passam a ser influenciadas pela economia do dinheiro, onde o valor da troca perde o significado ligado ao valor afetivo do objeto e cria um distanciamento do indivíduo com relação às diversas interações que daí acontecem: fornecedores, clientes, empregados e outros tipos de relacionamento social. Para o sociólogo, o tipo de mente moderna é calculista, como se o dinheiro transformasse as questões em problemas aritméticos. Eric, em *Cosmópolis*, é um representante desta geração, mesmo que já viva num tempo em transição, com a chegada da internet que transforma as questões aritméticas em algorítmicas, no qual ainda prevalece a lógica matemática.

Outro aspecto destacado nos textos de Simmel é como esse distanciamento, desenvolve uma estrutura de impessoalidade, que ele vai chamar de atitude *blasé*, que marca o comportamento do indivíduo metropolitano associado à sua resposta à economia do dinheiro. A atitude *blasé* é uma reação aos intensos estímulos da metrópole. Leio que:

A essência da atitude blasé consiste no embotamento do poder de discriminar. Isto não significa que os objetos não sejam percebidos, como é o caso dos débeis mentais, mas antes que o significado e os valores diferenciais das coisas, e daí as próprias coisas, são experimentados como destituídos de substância. Elas aparecem à pessoa blasé num tom uniformemente plano e fosco; objeto algum merece preferência sobre outro. (SIMMEL, 1973, p.18)

Ao sugerir que Eric corresponde a este tipo de comportamento descrito por Simmel, podem surgir questões como aquela relativa às questões de classe social, pois se a atitude blasé está vinculada à economia do dinheiro, os mais desfavorecidos reagiriam da mesma forma? Sem uma resposta direta sobre isso, Simmel sugere que, quando as pessoas das cidades pequenas encontram pessoas metropolitanas, há uma percepção de que estes parecem “frios e desalmados”. Há uma estranheza, segundo ele, e, muitas vezes, repulsa. Poderia ampliar estas percepções para as situações na cidade com pessoas e grupos com diferenças de classe social também. Certamente, a reação entre pessoas de simpatia /antipatia, registros de antagonismo parecem disfarçados por essa capa de indiferença.

O início do século XXI, tempo em que vive o personagem de *Cosmópolis*, mantinha de certa forma semelhanças com o texto de Simmel, que, inclusive, foi republicado em 1950, por Kurt H. Wolf, pela Universidade de Chicago. Mas a década de 2010, com o *boom* das redes sociais e a potencialização do uso de *streaming* mudou sensivelmente esta atitude nas metrópoles, algumas transformadas em cidades globais, transformando este cidadão da modernidade, que parecia mero espectador, num elemento que interage diretamente, abrindo seu espaço privado para o mundo, onde o social o invade a cada sinal de seu *mobile*.

As telas situadas em seus espaços de intimidade parecem ajudar a quebrar as “capas” da racionalidade, e o indivíduo contemporâneo se comunica sem defesa, abrindo seu emocional, travando, inclusive, batalhas de amor e/ou ódio na rede. Essa mudança de comportamento será desenvolvida no próximo tópico, mas certamente ela atravessa as antigas certezas sobre a dicotomia rua e casa, assim como as discussões sobre as esferas pública e privada.

3.2. As tramas das interfaces: janelas na cidade virtual

O conceito de superfície pensado por Sigrified Kracauer a partir das telas/projeções do cinema desde a primeira exibição pública, em 1895, identifica um comportamento do público no que se refere ao olhar. As superfícies são as

expressões quotidianas, banais, do entusiasmo do público. O cinema teve grande influência para esta percepção do crítico, conforme expõe no prefácio de seu livro *Teoria do Cinema*. Segundo artigo de Danielle Corpas,

Ele conta que saiu da projeção tão impressionado que, enquanto voltava para casa, decidiu escrever sobre aquela experiência. O título desse seu primeiro “projeto literário” seria “Filme como descobridor das maravilhas da vida cotidiana”. Assim termina sua descrição do acontecimento: “E eu lembro, como se fosse hoje, das tais maravilhas. O que me emocionou tão profundamente foi uma rua comum de subúrbio, cheia de luzes e sombras que a transfiguravam. Várias árvores em volta, e havia no primeiro plano uma poça refletindo fachadas de prédios invisíveis e um pedaço de céu. Então uma brisa moveu as sombras, e abaixo as fachadas com o céu começaram a tremular. O mundo superior vacilante na poça imunda – essa imagem nunca me abandonou” (KRACAUER APUD CORPAS 2012, p. 1)¹⁷

O cinema como registro de cenas banais é a essência dos filmes dos primórdios do cinema, que eram curtos, descritivos, apresentavam cenas pitorescas do cotidiano. Quando criança, Kracauer assistia aos filmes que faziam parte de um cinema de atrações, que normalmente aconteciam em espaços chamados de “vaudeville” onde eram apresentadas variadas performances. Certamente o cinema foi inspirador na época para marcar o início de uma “cultura da distração” inaugurada no século XX, um conceito caro a Kracauer.

Quando deslocamos o conceito de superfície para as telas que ocupam significativamente os espaços contemporâneos, há uma tendência de se pensar que, durante o século XX, nada mudou com relação às telas, que foram alterados os formatos, mas as telas transmitem os mesmos produtos audiovisuais. Entretanto, quando se alterou o sinal analógico para o digital, houve uma mudança essencial, pois se o cinema era capturado como representação do real, a imagem do real projetada imprimia a película, o digital corresponde a uma leitura numérica do real, onde não há uma imagem de representação do real, há uma recriação, uma “fakezição” do real. Por outro lado, o século XX assistiu a outra mudança, a do modo de recepção por parte do público. Até os anos de 1970, aproximadamente, a recepção acontecia em grupo, no cinema ou nas salas das casas, onde a emoção do que se via nas telas era compartilhada com outros espectadores simultaneamente.

¹⁷ http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6_seminario/mesa_31/corpas_mesa_31.pdf

Gerando um grande espaço virtual, possibilitando novos hábitos e formas de interação social, o chamado ciberespaço pode ser entendido como uma grande cidade virtual, com entradas e saídas, fluxos próprios, situada numa esfera invisível de circuitos.

Para Jean Baudrillard, o virtual é uma transparência que nos separa do real, e já no final do século XX, em artigo publicado em novembro de 1995, no jornal parisiense *Libération*, o pensador nos compara a uma mosca capturada colocada num vidro, que se bate contra ele, pois não entende o que a separa do mundo exterior.

Assim, não podemos imaginar o quanto o virtual já transformou, como por antecipação, todas as representações que temos do mundo. Não podemos imaginá-lo, pois o virtual caracteriza-se por não somente eliminar a realidade, mas também a imaginação do real, do político, do social – não somente a realidade do tempo, mas a imaginação do passado e do futuro (a isso chamamos, em função de uma espécie de humor negro, de “tempo real”). Estamos assim, muito longe de ter compreendido a ocorrência do fim do desenrolar da história com a entrada em cena da informação, do fim do pensamento com a entrada em cena da inteligência artificial, etc. A ilusão que temos ainda de todas essas categorias tradicionais – inclusive a ilusão de nos “abirmos ao virtual” como a uma extensão real de todos os possíveis – é a ilusão da mosca que recua incansavelmente para melhorar e chocar-se de novo no vidro. Porque cremos ainda na realidade do virtual, enquanto este já virtualmente eliminou todas as pistas do pensamento. (BAUDRILLARD, 2011, p. 57)

Na época, Baudrillard explica sua afirmação, evidenciando fatos como a negação do holocausto, apesar de todas as evidências históricas. Como se no virtual houvesse a possibilidade de se criar um novo “real”. Baudrillard fala que “a exterminação do real está fadada a essa outra exterminação, a do virtual”. Deslocando essa sua afirmação para o Brasil de 2020, vale registrar quantos episódios semelhantes têm acontecido. Diversas atitudes negacionistas por parte do governo brasileiro e equipe reforçam a posição de Jean Baudrillard. Nos últimos dois anos, tem se escutado ou lido muitas afirmações irreais, inverdades, com relação à época da ditadura militar no Brasil, fatos relacionados à escravidão entre outros, o que gera muita perplexidade, pois com toda a disponibilidade de informação na internet, como pode serem produzidas tantas *fakenews*, que são compartilhadas sem o menor escrúpulo?

Poderia observar na sequência deste parágrafo que, de lá para cá, muitos teóricos relativizaram a visão apocalíptica de uma desrealização geral do mundo, questionando, inclusive, a oposição entre real e virtual. A questão que se coloca

é se podemos entender o ciberespaço como um espaço conjugado com a cidade física e que trânsitos acontecem entre as esferas pública e privada na rede?

O ensaio “O eu na internet”, da escritora e articulista da revista *New Yorker*, Jia Tolentino, publicado este ano de 2020, no livro *Falso Espelho: Reflexões sobre a auto ilusão*, vai funcionar, neste capítulo, como um guia para pensarmos como uma jovem, nativa digital, tem vivenciado cada etapa da rede, a partir do traçado de uma linha e como criou uma subpágina no *Angelfire*. Ela não tinha internet em casa e usava a do escritório do pai. Só em 1999 sua família comprou um computador top de linha e ela, de fato, começou a navegar. Participava nas salas de *chat*, trocava mensagens instantâneas. E logo descobriu como era diferente passar o dia na frente da tela do computador. Ainda não havia rede social, e os sites de pesquisa eram precários.

Essa primeira fase da internet era chamada de Web 1.0, a internet era discada, com poucos recursos para compartilhar fotos e assistir a vídeos. Mas é interessante notar algo, que começou nesta época, no comportamento de Jia para ela ficar inteiramente envolvida por essa nova mídia. Naquele tempo, ainda de forma individual, a interação permitia que o usuário desenvolvesse páginas próprias, criasse diários e registros. Apesar das limitações, percebia-se o potencial da web, como observa a designer e escritora Darcy Di Nucci¹⁸, no artigo “Futuro fragmentado” (1999), que Jia transcreve em seu ensaio. Segundo Darcy, a internet teria portais, ao invés de sites, que congregariam muitas atividades: “O que você fizesse na internet estaria entrelaçado ao que todos os outros faziam, e as coisas que os outros gostassem seriam as coisas que você veria. Até o ponto que se percebesse que para existir, você precisava de um registro digital”. (DI NUCCI apud TOLENTINO, 2020, p.8)

Quando surgem os blogs, a escritora percebe que as vidas pessoais estavam se tornando domínio público, e a possibilidade de ser visto e curtido monetizava a atividade. Então, se mostrar, dialogar com o mecanismo da exposição passou a representar a chance de uma carreira. Jennifer Ringley, uma estudante, abriu a câmera para seu dormitório em Harrisburg durante 24 horas por dia, sete dias na semana. Segundo matéria da BBC de 2016, algo que parecia inocente e bobo, mudou a internet para sempre.

¹⁸ http://www.darcyd.com/fragmented_future.pdf

A imagem era horrível em P&B, granulada, demorava 15 segundos para mudar de um *frame* a outro, mas a jovem era vista por 4 milhões de pessoas, que assistiam “a transmissão de imagens mundanas de Jennifer - na maior parte do tempo um quarto vazio enquanto ela estava na aula, ou Jennifer olhando para o computador, sentada na cama estudando, no máximo escovando os dentes - era muito atraente”.¹⁹ Na época, a internet tinha apenas 36 milhões de usuários. E assim como no episódio dos primórdios do cinema relatado acima, sobre Kracauer, o espaço da web também tem, como primeiras experiências narrativas, imagens do cotidiano, diários, testemunhos, banalidades do cotidiano.

Para Jia Tolentino, sua experiência como nativa digital marca uma mudança de visão quando ela começa a olhar para a internet não mais como um vilarejo, mas como uma cidade. Pensar a internet como cidade, achar que existir significa ter um registro na *web* são conceitos que passaram a orientar uma geração de jovens que se reconhecem como identidade a partir de sua performance e relações no ciberespaço.

O filme *Nome próprio*, do diretor Murilo Sales, inspirado nos livros *Máquina de Pinball* e *Vida de Gato*, e em alguns textos publicados em blog da escritora gaúcha Clara Averbuck, dialoga diretamente com estas questões. O filme conquistou os Kikitos de melhor filme e melhor atriz no Festival de Gramado. A produtora publicou a seguinte sinopse do filme:

A história de uma jovem mulher que dedica a vida à sua paixão: escrever. Camila é intensa, complexa e corajosa. Para ela, o que interessa é construir uma trajetória como ato de afirmação de sua singularidade. Sua vida é sua narrativa. E ela quer construir uma narrativa digna o suficiente para que se escreva sobre ela. É um filme sobre a paixão de Camila e sobre sua busca por redenção. Ela quer a literatura como ato de revelação. Para tal, cria vínculos. Carente, os destrói. Por excesso, por apego e por paixão. Ela encara abismos e daí retira os amparos que necessita para existir. Para Camila, a vida floresce das cicatrizes de seu processo de entrega absoluta e vertiginosa. Adaptação dos livros, que também recorre a textos de sua autoria publicados na internet e em seu blog.²⁰

O roteiro desenvolve a problemática da personagem com relação à sua exposição na web, na criação de *posts* além de suas questões íntimas, publicando sobre suas crises de relacionamentos, transitando entre o privado e o público sem fronteiras, ultrapassando limites de códigos de condutas próprios aos primeiros

¹⁹ <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-37692493>

²⁰ <http://43.mostra.org/br/filme/4633-Nome-Proprio>

tempos da *web*. Camila é uma personagem que usa a rede. A tela, sua interface digital representa um outro, o social, que aparece como uma coadjuvante na trama, incitando os *haters*, motivando fãs a seguirem, criando situações ficcionais que parecem se confundir com o real. O trânsito entre o virtual e o real caracteriza a narrativa fílmica.

Erwin Goffman (1959) no livro *A representação do eu na vida cotidiana*, escreve que toda vez que uma pessoa faz uma interação social, ela desenvolve uma máscara, uma performance. Ela age com a intenção de criar uma impressão no público. “Comunicar uma identidade requer algum grau de autoilusão”. Segundo Jia, a internet adiciona uma série de outras estruturas metafóricas que são um pesadelo: o espelho, o eco, o panóptico”. Aos 25 anos, ela escrevia para conquistar 100 mil cliques, mas agora, cinco anos depois, começa a pensar na rede como um verdadeiro inferno:

Como a internet ficou tão ruim, tão capaz de nos confinar, tão inevitavelmente pessoal tão politicamente determinante – e por que todas essas perguntas estão no fundo indagando a mesma coisa? Admito que não tenho certeza de que esses questionamentos sirvam para alguma coisa. A internet nos lembra todos os dias que não é nada gratificante tomar consciência de problemas que não temos nenhuma esperança de resolver. E, o mais importante de tudo, a internet é o que é. Ela já se tornou o órgão central da vida contemporânea. Ela já modificou as conexões cerebrais de seus usuários, fazendo com que voltemos a um estado primitivo de hiperconsciência e distração enquanto nos sobrecarrega com muito mais informações sensoriais do que jamais seria possível nos tempos primitivos. Ela já construiu um ecossistema que explora nossa atenção e monetiza o eu. (TOLENTINO, 2020, p.16)

Há um inconformismo em Jia, de ter se preparado para ser uma nativa integrada à *web* e descobrir algumas armadilhas na medida que também compreende o modelo de negócio na *web*. A questão da monetização da internet é relevante e apresenta diversas estratégias. Para o usuário dono de portais, há a monetização relativa a quanto ele, com sua performance, consegue criar uma rede de seguidores. As marcas se interessam hoje por veicular mensagens, anúncios e produtos através de usuários que se transformam em influenciadores. Cliques, comentários, compartilhamentos, engajamento vão definir valores para a performance daquela pessoa. A escritora Clara Averbuck, como sua personagem Camila, atuou nesta perspectiva de “monetização do eu”, ao explorar sua identidade na busca dessa monetização, mesmo que indireta, ao provocar situações de repercussão na *web*. Acho até que o filme pela época que foi

produzido não explora essa questão, mas a personagem acaba sendo bancada uns meses por um fã, um seguidor.

Camila explora situações de intriga na rede. Mas, na época, os blogs tinham um circuito de seguidores menor. Diferente do que se tornaram as redes sociais, que começaram a atuar depois de 2006. Para o filósofo Byung-Chul Han, o conceito *Shistorm* define uma tática muito explorada hoje nas redes sociais, que é o provocar indignação. Elas criam embaraço para outras pessoas, escandalizando-as. Nas primeiras cenas do filme supracitado, Camila expõe seu namorado contando detalhes do término, que provocam reações indignadas nele, que vem à sua casa e a ameaça, caso ela publique mais alguma nota em seu blog, de “acabar com ela”.

Outro tipo de monetização diz respeito à venda de cadastros e informações. Para se abrir “portas” na *web*, criam-se cadastros com todos os dados pessoais. Nestes dados, as informações são cruzadas, as físicas-pessoais, como endereço e telefone, e as virtuais, inclusive o cadastro da senha que garante o acesso da pessoa naquele ambiente. Estes dados passam, então, a serem rastreados e são vendidos para diversas corporações. Instala-se um regime de vigilância tecnológica, que será tema do próximo tópico na investigação da atuação das cidades inteligentes.

Para o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han,

a mídia digital é uma mídia da presença. A sua temporalidade é o presente imediato. A comunicação digital se caracteriza pelo fato de que informações são produzidas, enviadas e recebidas sem mediação por meio de intermediários. Elas não são dirigidas e filtradas por meio de mediadores. A instância intermediária interventora é cada vez mais dissolvida. (HAN, 2018, p. 35).

Os movimentos realizados na rede são individuais e, mesmo quando se participa de uma ação coletiva, Byung acha que é muito diferente do conceito de massa nos espaços públicos. Diferencia o chamado “Homo electronicus”, reconhecido por McLuhan como um cidadão que tem sua identidade pessoal diluída num evento onde prevalece o coletivo. É como se virasse um ninguém na massa. O filósofo sul-coreano acha que o “homo digitalis” não age de forma similar. O usuário cidadão na internet não perde nunca sua identidade, ele não vira um ninguém, ele age como um alguém anônimo.

Mesmo quando ocasionalmente criam-se aglomerações, os “*Smart Mobs*” funcionam como um enxame, que episodicamente se unem, mas são efêmeros e voláteis. Ele dá, a estes movimentos, o nome de *enxame digital*, um conceito substituto ao de massa. Interessa entender como este trânsito se concretizou nas últimas manifestações mundiais.

Com os mobiles nas mãos, ou nos bolsos, cada manifestante, via seus perfis de *Whatsapp*, *Instagram* e *Facebook*, atuou sem anular, em momento algum, sua identidade ou aderir à massa? Ou ele atua nesta intersecção dessa dualidade num processo ininterrupto? Por outro lado, vale considerar que há um estado peculiar, pois ao fotografar a manifestação, compartilhar mensagens, ele não se desliga de quem é em nenhum momento, um alguém anônimo. Ele não se esquece de sua identidade, mesmo que seja um avatar²¹, um ícone de representação criado por ele.

As manifestações de 2013, motivadas pelo aumento das passagens de ônibus, lideradas pelo Movimento Passe Livre (MPL), demonstraram a capacidade de mobilização da rede, como descreve Leonardo Sakamoto em “Em São Paulo, o Facebook e o Twitter foram às ruas”, na publicação *Cidades Rebeldes* que reúne diversos artigos sobre as Manifestações. Sakamoto analisa como estas ferramentas não são apenas “ferramentas de descrição, mas sim de construção e reconstrução da realidade”. Afirma a capacidade das redes sociais para a mobilização, inclusive por grupos anônimos, não partidários. Importante identificar como a faixa etária passou a ser fator relevante nestas ações ao lado das questões de classe social, no que se refere a ter acesso à internet, disponibilidade de *wifi* ou disponibilidade de planos de telefonia. Segundo pesquisa do IBGE de 2018, “os brasileiros com mais de 60 anos de idade também permaneceram como a faixa etária com menor penetração da rede, com apenas 25% de internautas”.

A mídia tradicional, no caso a cobertura televisiva, apesar de estar disponível *on-line*, integra, como dispositivo, o universo da cidade física. Funcionou nas manifestações como elemento de difusão, ampliando as vozes dos manifestantes, mas só a partir de certo momento. O posicionamento político foi questionável, nas primeiras manifestações parecia querer dissolver a

²¹ Enquanto na cidade física, a carteira de identidade é a cédula que distingue cada indivíduo, na cidade virtual, o registro numérico de IP identifica seu registro de localidade, sua casa na web. Mas sua persona pode ser montada inclusive com uma figura gráfica, um personagem digital, que representa sua identidade, conhecido como seu avatar.

representatividade da ação, mas quando o movimento cresceu, aderiu, sem tomar posição, apesar dos ataques dos próprios manifestantes aos jornalistas. Segundo Sakamoto, a composição dos manifestantes reuniu, pela internet, grupos antagônicos que se organizaram *on-line*, mas que se utilizaram do movimento com pautas paralelas.

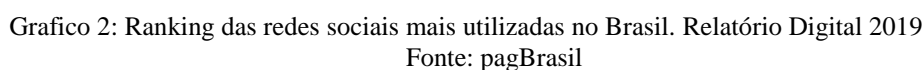
Apesar de as manifestações terem uma clara origem de esquerda²², nem todos os que foram eram progressistas. Aliás vale lembrar que o Brasil é bem conservador – da “elite branca” paulistana à chamada “nova classe média” que ascendeu socialmente, tendo como referências símbolos de consumo (e a ausência deles como depressão) Trata-se de uma população com 93%. Que acha que mulher não é dona de seu corpo. Que é contra casamento gay. Que tem nojo dos imigrantes pobres da América do Sul. Que apoia o genocídio de jovens negros e pobres nas periferias das grandes cidades. Enfim, não é porque centenas de militantes foram às ruas por uma pauta justa que essa realidade mudou. Grupos conservadores se organizaram na internet para pegar carona nos atos. Lá chegando, colocaram as mangas de fora com suas pautas paralelas (SAKAMOTO, 2013, p.97)

O relato de Sakamoto retrata os conflitos que emergem, estimulados pela internet que cria diversas bolhas, estimulando que o usuário veja apenas o que lhe interessa, receba materiais, vídeos que reforçam seu ponto de vista e agrega estes indivíduos em comunidades montadas pela afinidade de interesses. A internet parece ter dado visibilidade ao encontro destes grupos ultradireitistas, que pareciam escondidos, sem voz, durante os anos sob os governos petistas. As últimas eleições, inclusive, demonstraram a capacidade do virtual contribuir para eleger um presidente sem projeto, sem currículo, sem se expor a participar dos debates públicos, apenas construído como um avatar da anticorrupção, disparando um arsenal de *fakenews*, através de robôs digitais, transformando seus simpatizantes em curadores de sua marca.

A pergunta que se faz necessária para avaliarmos a representatividade destas redes é: quais os números relativos à realidade de usuários com acesso a internet e participação nas redes sociais? Atualmente o número de usuários que utiliza a rede mundial corresponde a 53,6% da população do mundo.

²² Hoje, já se questiona isso. A origem não é tão clara assim.

Gráfico 1: Número de usuários internet e redes sociais(dados jan/fev 2020)



De posse de seu celular, cada cidadão passou a registrar tudo que acontece em sua vida e na vida da cidade. Emissoras de rádio, como a Band News com a cobertura diária dos problemas das cidades, fazem sua pauta com a contribuição do que seus ouvintes enviam via whatsapp. As redes televisivas, por sua vez,

contam, em seus jornais, com algumas coberturas de imagens feitas por pessoas comuns que, por acaso, estão onde o fato acontece, e registram, com seus celulares, a instantaneidade do fato: rebeliões, invasões nas favelas, desastres naturais.

Pode-se perceber que o trânsito *on-line/off-line* deixou de ter fronteiras. O cidadão trafega nas duas esferas como um ato normal de sua vida. Entretanto, no entusiasmo das facilidades que o digital oferece, o usuário perdeu a noção das implicações da vida neste ambiente. Recentemente, o aplicativo *FaceApp*, de mudança de rostos, foi relançado pelo Facebook. O jornalista Tiago Dias²³ informou que na ocasião ele foi suspenso, em função de estar no período das eleições americanas. Mas o aplicativo voltou no meio da pandemia da Covid-19. Segundo Enrico Roberto, doutorando em Direito na USO, pesquisador do Internet Lab, há uma incerteza sobre o que pode ser feito com os dados. Nas próprias letras miúdas em que a companhia descreve o app e coloca suas advertências, não há garantia sobre o uso dos dados de usuários informados ao aplicativo.

O compartilhamento de dados das plataformas digitais tem gerado muitos questionamentos sobre como as plataformas os disponibilizam para clientes comerciais e institucionais, principalmente governos. As eleições americanas, desde o presidente Obama, têm incluído as redes sociais, têm utilizado recursos digitais como forma de gerar maior engajamento. Entretanto, foi o episódio Cambridge analytica que trouxe para o primeiro plano o uso de dados para favorecer candidatos, pois a empresa de coleta de dados havia feito uma operação secreta, coletando dados sem autorização com finalidade eleitoral para favorecer o então candidato à Presidência dos Estados Unidos, Donald Trump.

A equipe de marketing político do atual presidente americano é considerada competente, no que se refere ao uso das ferramentas de marketing digital e estratégias para produção de conteúdo nas redes sociais, voltadas para suas campanhas eleitorais. Entretanto, neste ano, jovens usuários do aplicativo chinês Tik Tok, “pregaram uma peça” para Trump, durante um evento da campanha de reeleição presidencial. No dia 11 de junho quando seria realizado um comício em Tulsa, em Oklahoma, o público pró Trump, interessado em participar do evento, foi informado que deveria se cadastrar num aplicativo da

²³ Matéria de 20 de junho no TAB/ UOL

campanha, para reserva de lugar. Aproveitando esta oportunidade, milhares de jovens, fãs do grupo coreano K-Pop em sua maioria, organizaram uma campanha paralela no aplicativo Tik Tok, que recomendava o seguinte: inscrever-se no comício, reservar lugar e não comparecer. E assim, no dia do comício de Trump, havia apenas 6.200 espectadores presentes no comício, um terço da lotação confirmada.

Neste caso, como o aplicativo não é gerenciado nos EUA, e sim na China, a operação deve ter tido mais êxito, pois não permitiu nenhum tipo de controle do governo nem acesso a informações da plataforma. Além de fatos como estes, vale ressaltar que nas cidades virtuais operam tipos como os *hackers*, que são indivíduos capazes de descobrir senhas e atacar os sistemas operacionais mais complexos.

Os *hackers* podem ser profissionais especializados, contratados por empresas para testar sua segurança digital, assim como podem ser os golpistas *hackers*, tanto para pequenas causas, que roubam dados e senhas de cartões de crédito para comprar jogos na web e fazer pedidos em aplicativos de restaurantes, como invasões de grandes bancos; ou ainda os *hackers* militantes, capazes de invadir sistemas de instituições públicas a fim de descobrir dados de operações sigilosas.

Alguns tipos surgiram neste ambiente, mas, se pensarmos no anônimo, o indivíduo comum, a cidade virtual parece criar uma cultura da presença, da necessidade de ser visto e ser curtido. Um ambiente tenso e de muita ansiedade, onde a imagem é cultuada. Segundo Byung-Chul Han, há uma tirania da intimidade,

As mídias sociais e sites de busca constroem um espaço de proximidade absoluta que elimina o fora. Ali encontra-se apenas o si mesmo e os que são iguais; já não há mais negatividade, que possibilitaria alguma modificação. Essa proximidade digital presenteia o participante com aqueles setores do mundo que lhe agradam. Com isso, ela derruba o caráter público, a consciência pública; sim, a consciência crítica, privatizando o mundo. A rede se transforma em esfera íntima ou zona de conforto. A proximidade pela qual se elimina a distância também é uma forma de expressão de transparência. A tirania da intimidade psicologiza e personaliza tudo, e até mesmo a esfera política não escapa desse processo. (...) No lugar do caráter público entra a publicização da pessoa; o público se transforma em espaço de exposição, afastando-se cada vez mais do espaço do agir comum. (HAN, 2017, p.81-82)

É o rito do espetáculo que tem envolvido muitos, cujo sonho é se transformar em *digital influencer* (influenciador digital), pois a rede não possui sistemas de produção que realizem triagem, com produtores executivos gerenciando os acessos ao público. Não há intermediários. A rede é horizontal e possibilita que qualquer pessoa de qualquer lugar do planeta se transforme num *hit*, num influenciador digital e, com isso, monetize seu eu, consiga patrocínios com sua performance. Para muitos, ainda é bem difícil entender a lógica dessa cidade virtual. E deve-se considerar a existência de um percentual expressivo de pessoas no mundo sem acesso à web.

Pode-se considerar que qualquer indivíduo que abra sua janela na internet, navegue, se relacione pelas redes sociais, assista ao noticiário de sua cidade, possa interagir com o que acontece, opinando, criticando, ou viva uma experiência urbana? Para Mongin, a experiência urbana passa pela presença do corpo, um corpo que precisa reconhecer seu lugar. Para o urbanista, os *hubs* e os *nodes* da cidade virtual são não-lugares. Preocupa-se com o fato de o virtual provocar uma desvalorização do real, do espaço físico, “aquele que corresponde a um espaço corporal que é meu lugar”:

Essa rede de virtualidades modifica a forma de nossa relação com o mundo, modifica o que se chama distância. Modifica até o que se chama tempo, tudo isto é profundamente modificado. Mas tudo isso deve reverter para o habitante. Não é preciso confundir o caminho com o ponto de chegada. Ora, o perigo está em tomar o virtual pelo próprio real. “é ali que eu vivo”. De modo nenhum! Não é lá dentro! Você vive de acordo com isso, mas você não vive dentro disso. E é disso que é preciso se convencer, que viver de acordo com não é viver dentro. (MONGIN, 2009, p.241-242)

A leitura de Massimo Di Felice colabora ao introduzir o conceito de metropoeletrônica, para nomear o estágio atual pelo qual passam as metrópoles. Para o sociólogo, o conceito diz respeito não só aos espaços físicos das metrópoles, mas incluem as situações informativas, midiáticas, ou seja, “além de prédios, estradas, lugares, é feita de informações, de imagens, publicidades, de circuitos, de redes. Além de arquiteturas e de cimento é composta e sustentada por cabos, linhas e circuitos imateriais.” (FELICE, 2009, p.167) Seu habitante passa a viver novas formas de se relacionar, não mais referenciadas no cara a cara, pois os espaços se ampliaram, e hoje se estabelecem em outros formatos e conexões. As máquinas (digitais) passaram a ser coadjuvantes nos processos de interação

comunicacional. Estes espaços, Máximo chama de exotópicos, pois estas redes, que criam situações metageográficas, transformam as relações dos indivíduos com seu território.

A paisagem se transfigura com as formas arquitetônicas, sendo penetradas por redes elétricas e telemáticas, cabos que transitam pelos subterrâneos onde antes apenas existiam rios e canais de esgoto. E a mobilidade não se faz apenas ao se andar ou deslocar de um lugar ao outro fisicamente, mas nos deslocamentos entre espaços mentais, paisagens virtuais.

Disso deriva a necessidade de repensar o nosso habitar na metropoeletrônica como um habitar pós-antropomórfico, isto é, como um social não composto exclusivamente de sujeitos, um habitar e uma sociabilidade híbridos, compostos de pós-sujeitos, transeuntes e máquinas eletrônicas cuja simbiose nos possibilita a apropriação e a significação do espaço, bem como a explicitação das experiências de nossas funções sociais. (FELICE, 2009, p.168)

A categoria proposta por Felice questiona alguns conceitos que vêm sendo utilizados para os estudos sobre a margem, inclusive reforçados pelos Estudos Culturais. A relação centro-periferia, por exemplo, fica relativizada, assim como a classificação subalterno, para nomear os habitantes das regiões periféricas. Pois, para Felice, nada é estável na metropoeletrônica. A paisagem é mutante, e o lugar superável, num simples clicar de uma senha que dá acesso a outros espaços. O sociólogo sugere, em seu texto, que esta superação de lugar promove a necessidade de se “repensar as fronteiras entre casa e rua, entre espaço público e privado, entre fora e dentro, entre o orgânico e o inorgânico, entre o corpo e as redes eletrônicos-comunicativas”. (FELICE, 2009, p.164)

Se as geografias se tornam elásticas, as cartografias podem ser observadas ou criadas a partir dos fluxos de interesse que movem os usuários nas redes, por exemplo. Existe sempre a possibilidade de um redesenho dessa cartografia dinâmica, desvinculada dos territórios geográficos. Felice narra no livro *Paisagens Pós-urbanas – o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*, sua experiência ao se deslocar no ônibus com seu *Ipod* flâneur, que se hibridizava com a paisagem, transportando-o a um outro lugar como uma terceira margem. Percebia que não narrava a metrópole, nem ela se narrava, mas havia uma condição do que Felice chama de habitar eletrônico metropolitano que, a partir das conexões aos circuitos eletrônicos, criam-se novas espacialidades que

podem ser vivenciadas. Massimo não está mostrando o uso da tecnologia como uma “extensão dos sentidos”, mas como um componente promotor de sociabilidade. Esse estado é identificado por Massimo como a mobilidade constante em função das conexões aos circuitos eletrônicos. E o habitat torna-se múltiplo, instável, pois nada fica parado. A partir desta visão, ele vai revisitar o conceito de cidade videoclípe de Canclini (2010), como “montagem efervescente de imagens descontínuas”. Num ritmo intenso, cada indivíduo cria montagens imaginárias com suas seleções visuais e auditivas em seus trajetos conectados.

3.3. As teias digitais nas cidades inteligentes

Apesar de todo esse otimismo com um futuro que ainda está para chegar, cidades do mundo todo já lidam com os impactos da digitalização e de um mundo mais tecnológico. Devido às novas opções de aluguel mediado pelo AirBnB, diversas cidades viram seus moradores de regiões centrais serem empurrados para as periferias, acelerando o processo de gentrificação. Nos serviços prestados por aplicativos, como Uber, Rappi, Loggi e iFood, instituições do mundo todo ainda debatem a melhor forma de regular essas relações, sem saber se poderiam ser ou não consideradas vínculos empregatícios. Será mesmo que uma cidade inteligente, monitorada e cheia de dados, poderá melhorar a nossa experiência urbana (MOROZOV)²⁴?

A questão introduzida por Morozov, se de fato nossa experiência urbana será melhor na medida em que as cidades se tornem mais inteligentes, é muito relevante, se considerarmos que toda a tecnologia empregada em projetos com este fim está vinculada a empresas que atuam numa perspectiva neoliberal, e os sistemas operacionais criados geram uma infinidade de dados que passam a ser controlados por estas empresas prestadoras de serviço. A capacidade, hoje, de empresas como a CISCO, IBM, Google, de análise de dados é imensurável.

Quando, no tópico anterior, comento ser a IBM detentora da patente de *smart cities*, soa com certa estranheza considerarmos que o desejo de futuro de um planeta ‘mais inteligente’ seja uma proposta empresarial assinada pela IBM. O uso do conceito de “*smart*” compreende uma série de idealizações, desde automações, como “a internet das coisas”, a sistemas que auxiliam o trânsito nas cidades, aplicativos de geolocalização e a mensuração do nível de água das enchentes nas cidades através de sensores.

²⁴ <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/03/26/cidades-inteligentes-nao-passam-de-conto-de-fadas-provoca-evgeny-morozov.htm?cmpid=copiaecola>

Mas ao lado de projetos para cidades que apenas pretendem adquirir serviços de melhoramentos relativos às infraestruturas das cidades, já existem, hoje, cidades inteligentes que foram “construídas do zero na Ásia, na Índia e em menor grau na China”, informam Mozorov e Bria em seu livro *A cidade inteligente – tecnologias urbanas e Democracias*. Bem, mas como pensar países onde a presença do Estado é maior, operando com essas empresas de tecnologia?

O tema das cidades inteligentes desencadeia discussões importantes na medida que estas tecnologias são customizadas para as diferentes cidades, mas não necessariamente há um estudo integrado da cidade com relação a outras deficiências que mereceriam ter um olhar prioritário e não são contempladas.

Vamos tomar, como exemplo, a cidade do Rio de Janeiro, que, em 2020, encontra-se abandonada no que se refere aos serviços públicos essenciais à população. Os problemas da cidade que parece que se agravaram nesta última administração, com a ineficiência vergonhosa e incontestável do prefeito Marcello Crivella, são, na verdade, antigos. Uma velha modinha de Carnaval cuja letra dizia “ Rio, cidade que me seduz, de dia falta água, de noite falta luz”, voltou a ser cantada desde 2013, quando a cidade registrou momentos de falta de energia elétrica e, neste verão de 2020, foram dois meses de águas turvas com odor estranho saindo das torneiras. Em 2019, o Rio sofreu com as enchentes, vivendo momentos trágicos com deslizamento de terras, desabamentos, pessoas sendo levadas pelas correntezas das águas. A propósito, da enchente de 2019, o jornal *O Globo* republicou crônica de Lima Barreto, proveniente do acervo lançada no *Correio da Noite*, em 19 de janeiro de 1915:

AS ENCHENTES

As chuvaradas de verão, quase todos os anos, causam no nosso Rio de Janeiro inundações desastrosas. Além da suspensão total do tráfego, com uma prejudicial interrupção das comunicações entre os vários pontos da cidade, essas inundações causam desastres pessoais lamentáveis, muitas perdas de haveres e destruição de imóveis.

De há muito que a nossa engenharia municipal se devia ter compenetrado do dever de evitar tais acidentes urbanos.

Uma arte tão ousada e quase tão perfeita, como é a engenharia, não deve julgar irresolúvel tão simples problema.

O Rio de Janeiro, da avenida, dos squares, dos freios elétricos, não pode estar à mercê de chuvaradas, mais ou menos violentas, para viver a sua vida integral.

Não sei nada de engenharia, mas, pelo que me dizem os entendidos, o problema não é tão difícil de resolver como parece fazerem constar os engenheiros municipais, procrastinando a solução da questão. O Prefeito Passos, que tanto se interessou pelo embelezamento da cidade, descurou completamente de solucionar

esse defeito do nosso Rio. Cidade cercada de montanhas e entre montanhas, que recebe violentamente grandes precipitações atmosféricas, o seu principal defeito a vencer era esse acidente das inundações.

Infelizmente, porém, nos preocupamos muito com os aspectos externos, com as fachadas, e não com o que há de essencial nos problemas da nossa vida urbana, econômica, financeira e social.²⁵

Marchinhas, crônicas, assim como outros textos literários denunciam situações de uma cidade, como o Rio, que inclusive será tema do próximo capítulo, para refletirmos sobre os processos de decadência das cidades, coexistindo com processos de revitalização.

A cidade passa por gestões que tentam solucionar seus problemas, agregando inovação em projetos de sua administração. Isto requer muitas vezes, a contratação de serviços inteligentes, como ocorreu no ano passado, quando foi adquirido para a cidade do Rio de Janeiro, um sistema de monitoramento com sensores em bueiros que vem sendo desenvolvido desde 2019. Entretanto, ações como esta nos levam a crer que certas iniciativas acontecem sem se equacionar outros fatores que comprometem nas enchentes, como a ocupação de áreas de risco, a existência de reservas florestais nas margens dos rios e a diminuição de geração de lixo. Segundo seu próprio site, a Prefeitura:

vai implementar uma nova solução para monitorar eventuais alagamentos no município. Para isso, por meio de cooperação, o Centro de Operações Rio (COR) e a startup Noah estão, desde abril de 2019, realizando testes.” Foi realizado em novembro de 2018, o “Primeiro Desafio COR: Smart City, Smart People”, que é programa de aceleração do COR em parceria com IplanRio e Secretaria Municipal de Fazenda. Segundo a Prefeitura, “o desafio propõe problemas da cidade como desafios a serem solucionados por startups.”²⁶

Indiscutivelmente não se deve impedir que a cidade possa ser pensada considerando as tecnologias disponíveis, entretanto o que nos impacta ao propor pensar modelos de cidades inteligentes no contemporâneo é que em regiões urbanas com desigualdades sociais tão grandes, certamente as áreas menos privilegiadas continuarão sendo menos atendidas, inclusive havendo diminuição de suas verbas públicas em função de novos projetos de inovação, como aconteceu na cidade, nos Jogos Olímpicos e na Copa do Mundo. Naquele projeto, ao lado de projetos de reurbanização, alguns questionáveis, foram criados, além

²⁵ <https://oglobo.globo.com/cultura/em-1915-lima-barreto-ja-cobrava-prefeitura-do-rio-por-enchentes-que-vergonha-23436049>

²⁶ <https://prefeitura.rio/cidade/prefeitura-utilizara-sensores-para-agilizar-acoes-preventivas-em-dias-de-chuva-forte/>

do Centro de Operações, uma central de dados da Prefeitura, capaz de monitorar a cidade – dois projetos muito interessantes voltados às áreas mais desfavorecidas: as Naves do Conhecimento e as Casas Rio Digital, espaços espalhados pela cidade, de capacitação *on-line* e presencial. Segundo o site da Prefeitura do Rio,

As Naves do Conhecimento são espaços que oferecem cursos, oficinas, biblioteca digital, computadores acessíveis para usuários de todas as idades e eventos de Informática Básica, Economia Criativa, Tecnologias da Informação, Robótica e Programação, Trabalho e Empreendedorismo. O projeto traz ao município acesso grátis a um universo de informações e criatividade, com ferramentas tecnológicas de ponta, ideias inovadoras de educação e ambientes colaborativos.

A pesquisa realizada, com base na imprensa, a fim de averiguar o impacto das ações sociais vinculadas a estes projetos sociais, vinculados aos grandes projetos de TI desenvolvidos como ações pragmáticas da cidade que se pretende inteligente, demonstra a instabilidade do governo municipal em manter sua continuidade. Em 2018, das nove unidades das Naves de Conhecimento instaladas, sete unidades foram fechadas. Em 2020, cursos *on-line* estão sendo oferecidos para um público de 3.000 cidadãos. A programação de cursos é atualizada sendo a oferta relevante apesar de baixa cobertura.

Sobre a Casa Rio Digital, não houve continuidade do projeto, apesar de mantidas as parcerias com as empresas de tecnologia. Com relação ao próprio Centro de Operações, vale ressaltar que entre a descrição do que significa este Centro de Operações e o que se percebe enquanto cidadão, parece existir uma defasagem entre o que se implanta com o que a administração pública se beneficia com isso e como se justifica seu investimento.

Rodrigo José Firmino, em “Securitização, Vigilância e Territorialização e Espaços Públicos na cidade Neoliberal”, expõe a seguinte situação:

O conhecido Centro de Operações Rio (COR) já foi uma das vedetes do projeto Smarter Cities, da IBM, e consiste em uma estrutura com sala de controle que gerencia diferentes atividades e aspectos da rotina diária da cidade do Rio de Janeiro, do controle de tráfego (inclusive em parceria com empresas, como a responsável pelos aplicativos Waze e Moovit) ao acompanhamento das condições climáticas, ao monitoramento de mídias sociais, de deslizamentos de terra etc. Isso tudo é feito em um centro à moda da Nasa (com uniformes deliberadamente utilizados para remeter a essa imagem) com representantes de mais de quarenta setores da gestão urbana trabalhando em um único ambiente, na tentativa de responder rapidamente e de maneira “eficiente” a emergências e outras situações de rotina na dinâmica de funcionamento da cidade. O COR é considerado o estado da arte em termos de centro de controle e gerenciamento de cidades, monitorando fixos e fluxos urbanos. Como se não fosse suficiente ter um centro

de controle dessa dimensão e importância, a cidade do Rio de Janeiro possui também o Centro Integrado de Comando e Controle (Cicc), dedicado exclusivamente a questões de segurança, em que os uniformes da Nasa são substituídos por uniformes das Forças Armadas e das forças policiais brasileiras. (FIRMINO, 2018, p.1620)

A citação larga é proposital frente ao impacto que a exposição de Firmino gera, pois parece falar de uma outra cidade. O cidadão carioca tem vivido uma experiência de cidade caótica, sem segurança, com falta de luz, violência, água contaminada, enchentes, deslizamentos, entre outras mazelas, e temos um sistema de administração que já foi uma vedete de projeto de *smart cities*? É difícil processar tal afirmação. A pergunta é: “O que acontece com a cidade do Rio de Janeiro? Se a tecnologia está implantada, falta gestão, equipe? E o valor alto investimento? A inoperância e a má administração da cidade do Rio demonstram que os projetos de *smart cities* não são apenas sistemas operacionais.

Morozov e Bria, em *A cidade inteligente – Tecnologias Urbanas e Democracia*, apresentam uma lista de projetos realizados pelo mundo com as multinacionais que dominam o mercado, como Cisco, Siemens, IBM, Phillips, que não nos cabe descrever, mas vale o registro da fonte, pois, atualmente, estas empresas se tornaram parceiras dos governos numa questão estratégica para as nações; o controle de dados e a implantação de diversos sistemas voltados para a segurança que atravessam e comprometem a autonomia, que, segundo eles, “afetaria a capacidade das cidades de pensar fora das caixas das corporações *smart*, de capitanear regimes pioneiros de propriedades de dados ou de impedir que o Airbnb favoreça o interesse da especulação imobiliária em detrimento de seus cidadãos”. (MOROZOV, 2019, p.78)

Os autores nos alertam sobre o risco que correm as cidades, controladas por empresas *Big Tech*, promovendo a precarização dos trabalhadores, favorecendo os interesses de empresas privadas, aumentando a desigualdade social e mais do que isso, estimulando a desumanização e a falta de ética nas relações de trabalho.

O filme “Você não estava aqui”, do cineasta inglês Ken Loach, denuncia a conivência do governo que autoriza empresas a explorarem trabalhadores, ora desempregados, a aceitarem condições de abuso nas relações de trabalho, sem vínculos empregatícios e desrespeitando os direitos do trabalhador. Ricky Turner, o personagem central, é um homem de média idade que perdeu o emprego na área

da construção civil e consegue uma vaga para entregador como autônomo. Para isso, é exigido dele que invista em uma van e num dispositivo que controla os percursos das entregas, assim como avalia a performance do entregador, com relação ao tempo para a execução de cada entrega.

Com o novo emprego, a rotina da família se transforma. Sua mulher, que é uma cuidadora de idosos e faz visitas domiciliares, cede seu carro e, por isso, passa a despender muito tempo no transporte público para realizar sua agenda diária. A cada dia os pais estão mais ausentes da casa, e o casal de filhos se ressentem, passando o filho a ser o elemento familiar que, revoltado, identifica o modelo abusivo de exploração, e como seu pai se tornou um cidadão “arruinado” na sociedade.

De um modo geral, as representações das cidades inteligentes, onde a tecnologia é presente no cotidiano da cidade, não trazem situações contemporâneas, sendo mais exploradas em filmes do gênero ficção científica e distopias. Pode-se ressaltar que isto acontece, principalmente, na literatura de países periféricos, como o Brasil, diferentemente das produções literárias norte-americanas, por exemplo, onde encontramos autores voltados para o tema. Nos países considerados “de primeiro mundo”, onde estão situadas as corporações Big Tech, estas questões são prementes, e colocam em questão a soberania das nações frente aos desafios da supremacia tecnológica mundial.

O jornalismo investigativo tem se apropriado do tema como pauta, produzindo programas como o *Expresso Futuro*, no Canal Futura, em que o especialista em tecnologia Ronaldo Lemos visita cidades com o objetivo de colocar em discussão como as tecnologias estão sendo utilizadas mundo afora.

A primeira temporada voltou-se para Nova Iorque, por ser o epicentro internacional para as discussões sobre tecnologia no Ocidente. O programa relativo às cidades inteligentes, apresentou, por exemplo, a implantação do sistema de *wifi* na cidade nova iorquina, onde o alcance não compreende todas as áreas da cidade, mas 80%. O episódio, em formato de reportagem documental, apresenta entrevistas de personalidades como Stefaan Verhulst (GovLab), Andrew Rasjei (Personal Democracy Forum), Michael Gomino (Secretário-Geral de Tecnologia da Cidade de Nova York), Ansaf Salleb (professora de inteligência artificial da Universidade de Columbia):

A maioria das pessoas é ‘consumidora’ de tecnologia, mas não tem uma reflexão mais profunda dos impactos políticos e sociais dessas transformações. E a ideia do Expresso Futuro, que vai ao ar às 21h, é provocar um pensamento crítico sobre a tecnologia, entendendo o que há de mais atual das principais tendências tecnológicas, como inteligência artificial ou, ainda, o futuro dos empregos.²⁷

Com relação ao gênero de ficção cinematográfica, normalmente temas que exploram tecnologia são os filmes de ficção científica, que acontecem num tempo futuro. Normalmente são produtos audiovisuais voltados para espaços imaginados. Muitos interrogam sobre o futuro, sempre voltados para questões relacionadas ao desenvolvimento da tecnologia e suas consequências para os humanos. Outra temática relevante para o gênero é que aborda a existência de vida extraterrestre.

A distopia pode ser considerada uma variável de crítica social do gênero. Para Éric Dufour (2012) em *O Cinema de Ficção Científica*, “a distopia é unilateralmente crítica, no sentido em que nada propõe de positivo, nenhum mundo melhor, antes descrevendo, de maneira completamente pessimista, uma sociedade de valor somente negativo”. (DUFOUR, 2011, p.173). Segundo ele, a distopia pode ser pensada de diversas maneiras. Uma delas é pensar num futuro próximo, para demonstrar como o presente acena para uma ameaça latente; ou reforçar uma característica atual, da vida atual, exacerbando-a até virar um futuro “sinistro” ou, então, dar visibilidade ao impensado na sociedade.

O filme *O círculo*, baseado no livro homônimo, pode ser colocado neste caso, de apresentar uma distopia num futuro bem próximo, para denunciar algo latente que pode se transformar numa grande ameaça. O livro (2013) foi adaptado para cinema e lançado em 2017. Centrado no cenário de uma Big Tech, o enredo explora a história de Mae Holland, uma jovem de classe média baixa que conquista uma vaga no Círculo, uma big tech, que oferece um mundo profissional dos sonhos de todo jovem, que é encantado com tecnologia. A jovem vai ter sua vida e a de seus amigos colocada em xeque a partir dos princípios de transparência total defendidos pela empresa.

Situada na Califórnia, a empresa oferece um parque profissional semelhante a uma minicidade onde trabalho e entretenimento se combinam, através de uma programação de atividades para os jovens, que invade os fins de semana. O espaço de escritórios segue essa arquitetura atual de empresas- modelo

²⁷ <https://www.futura.org.br/expresso-futuro/>

de negócios digitais, como os espaços “Google”, amplos, envidraçados, com decoração *clean*. A primeira impressão para quem entra pela primeira vez na empresa, é de um campus *high tech* onde circulam 10 mil jovens criativos.

O Círculo, apesar de como empresa, ter apenas seis anos de mercado, já tinha se tornado uma “lovemark”, e tinha conseguido ser maior que todas as suas concorrentes, pois havia comprado diversas delas e criado um sistema operacional onde tudo se integrava: e-mail, mídias sociais, operações bancárias e sistemas de compras de cada usuário em um sistema universal,

... todas as necessidades e ferramentas dos usuários, num mesmo saco e inventou o TruYou—uma conta, uma identidade, uma senha, um sistema de pagamento por pessoa. Não havia mais senhas, múltiplas identidades. Seus dispositivos sabiam quem você era e que sua única identidade—o TruYou, inviolável e sem máscaras—era a pessoa pagando, assinando, respondendo, vendo e revendo, olhando e sendo olhada. Era preciso usar seu nome verdadeiro, que estava vinculado a seus cartões de crédito, seu banco, e assim era simples pagar qualquer coisa. Um botão para o resto de sua vida on-” (EGGERS, 2014, p.325)

Mae, que levava uma vida reservada, gostava de passear solitária de caiaque. Mesmo gostando do novo trabalho, parecia deslocada e então é incentivada por membros da equipe do Círculo a usar todos os recursos de compartilhamento, a se tornar visível, postar sobre ela, sua vida, seus amigos, sua família. Ela se anima e, em um dos seus primeiros *posts*, coloca a foto de Mercer, um amigo que fazia uns lustres com chifres de cervos. Em poucos minutos, seu colega entra no círculo dos “*haters*”, pelo grupo de defesa da vida silvestre, ecológica e começa a viralizar na rede.

O desenrolar da trama é pontuado sempre por um novo desenvolvimento da tecnologia, onde os “sábios”, como são conhecidos os CEOs da empresa, reúnem a multidão de jovens num grande fórum, auditório aberto e lançam mais uma novidade.

Num destes seminários, intitulado “Sexta-feira dos Sonhos”, que é uma grande reunião motivacional, frases de efeito são lançadas, com sentido pedagógico de promover a transparência, criando gatilhos mentais, como o de que sem segredos não há mentira. Logo que Mae chegou à empresa, ela participou do lançamento de uma câmera transparente, no formato de uma bola de gude invisível, com bateria de lítio, que duraria dois anos, que poderia ser colocada em vários pontos da cidade e ficaria invisível.

Agora imaginem o impacto nos direitos humanos. Os manifestantes nas ruas do Egito não terão mais de segurar uma câmera na esperança de filmar alguma violação dos direitos humanos ou um assassinato e de alguma forma conseguir transportar a cena das ruas para a internet. Agora isso é tão fácil quanto colar uma câmera numa parede. Na verdade, foi exatamente o que fizemos. (EGGERS. 2014, p.1048)

Bailey mostra a câmera na praça Tahrir, com som. Diz que são tão pequenas que “nem o exército vê. Não sabe onde procurar”. De uma imagem, viraram 7, depois 50 ângulos da praça projetadas na tela de apresentação do evento. A *Seechange*, nome dado a essas câmeras registram e eternizam os momentos. Tudo fica arquivado. E as conversas de quem passa próximo, podem ser ouvidas e transmitidas pela câmera.

Depois de apresentadas as imagens da *SeeChange*, aparecia na tela a frase conceito: “Tudo que acontece deve ser conhecido”. Uma ferramenta de controle social, só que apresentada aos jovens com um discurso de liberdade.

Em uma outra reunião “sexta-feira dos sonhos”, uma parlamentar é convidada a dar seu depoimento sobre um novo projeto sobre transparência total na política. Ela fala aos jovens sobre seu engajamento, sua adesão à proposta de total transparência de sua atuação para o público, como forma de reafirmar a democracia, a verdade da democracia.

Mae se encontra bem desorientada com tudo que o que tem acontecido na empresa. Certa noite, sente-se tão confusa que tenta andar de caiaque. Mas a locadora estava fechada e então ela arromba a loja, rouba um caiaque e meio fora de si, se deixa levar pela correnteza das águas e é salva, pelo sistema de monitoramento do Círculo.

Aproveitando o erro de Mae, o “sábio” Bailey a convida a se tornar transparente, alegando que sua transparência garantiria que não mentisse mais, que seus segredos eram suas mentiras, e a convence a transformar o episódio negativo numa oportunidade para vender a filosofia da total transparência. Ameaçada, ela concorda e passa a usar um *bottom* câmera, 24hs, só tirando para dormir e três minutos a cada ida ao banheiro. O resto do tempo ao vivo, e isto se torna a grande sensação. Mae torna-se uma *influencer*, com milhares de seguidores e compartilhamentos.

O filme conta uma história muito próxima da realidade de hoje. Por trás do plano da superfície, deste outro “real”, que são as telas, existe um sistema de

vigilância e controle. As interfaces que parecem amigáveis, são como espelhos que escondem as teias instaladas que aprisionam as consciências e invadem privacidades.

Em *O Círculo*, por trás de todas os aplicativos, as novidades e os shows performáticos do sábio Bailey, a Big Tech cria ferramentas surpreendentes, mas o que interessa ao sábio são os dados e suas tecnologias de armazenamento e processamento. Esgota possibilidades, no intuito de conquistar a adesão dos governos, criando sistemas operacionais e de informação que aprisionam e ameaçam a democracia, apesar de agirem em nome dela, da liberdade.

O capitalismo da vigilância tem como ferramenta a Big Data. Soshana Zuboff apresenta no artigo “Big Other: capitalismo de vigilância e perspectivas para uma civilização de informação” informações sobre como é a composição de dados da Google, empresa pioneira da Big Data:

A Google já visualizou 30 trilhões de URLs e percorre 20 bilhões desses URLs em um dia qualquer, e responde 100 bilhões de buscas por mês [...] tivemos de desenvolver novos tipos de bancos de dados que podem armazenar dados em imensas tabelas dispersas em milhares de máquinas que conseguem processar buscas em mais de 1 trilhão de documentos em poucos segundos. [...] (ZUBOFF, 2018, p.371)

O artigo de Zuboff analisa o que significam dados, extração e análise para a tecnologia Big Data. Dados, segundo ela, são aqueles derivados de transações econômicas, também o que é captado através dos sensores que são incorporados em dispositivos, como drones, objetos, corpos e lugares. Uma terceira fonte seriam os bancos de dados governamentais e corporativos e um último tipo, os oriundos das câmeras de vigilância pública e privada, considerando-se também as câmeras de smartphones, e imagens dos satélites ligados ao Google Earth e Street view.

Nesse processo de obtenção de dados, parece que a Google atua muitas vezes, avançando de forma ilegal em espaços privados não protegidos. Segundo um observador dos direitos do consumidor, relata Zuboff, “a Google coloca a inovação à frente de tudo e resiste a pedir permissão. “São inúmeros processos contra a empresa pelo fato dela “pegar o que quer”, mas a Google continua com suas práticas.

Quando se fala das Big Techs, dados é uma questão fundamental, uma moeda de troca, e o mais arriscado para os governos é o fato dos projetos ligados à

implantação de cidades inteligentes, gerarem muitos dados dos cidadãos e da administração urbana e, normalmente, se os contratos não fizerem uma previsão normativa, o controle de dados fica na mão das empresas de tecnologia.

4. Cidades em vertigem

4.1. O RIO em desencanto

Um escritor em crise com sua cidade parece criar uma sucessão de intrigas para tentar o seu divórcio com sua terra. “Fiquem com isso que eu vou me embora”, seria mesmo uma despedida ou apenas uma intenção maldita para quem consegue perceber como a cidade agoniza nas últimas décadas, mesmo com o excesso de maquiagem criado para receber os grandes eventos deste início de século. João Paulo Cuenca em litígio com a cidade do Rio de Janeiro vive em seu último livro *Descobri que estava morto* a saga do indivíduo que tem sua identidade roubada e descobre que sua certidão de nascimento foi usada para o registro de óbito de um desconhecido, um indigente talvez.

Tudo começa num final de noite no Leblon, no ano de 2011, em que o stress com o barulho dos garçons do restaurante localizado embaixo do seu prédio, o levou a jogar sua lata de papel de escritório na cabeça deles, com todos os envelopes rasgados de suas últimas correspondências, com seu endereço registrado, melhor prova impossível. A cena que parece de humor pastelão, desencadeou uma queixa na delegacia do bairro, onde teve que comparecer para prestar depoimento. A situação parecia sob controle, quando dias depois recebe um telefonema do delegado, o chamando para voltar à delegacia, quando é informado que ele tinha “morrido”, em 2008, três anos antes. O delegado mostra que os documentos de entrada do falecido no IML eram os seus documentos e assim está apresentada a trama do livro, que teve versão cinematográfica.

O livro como o filme, *A Morte de J.P. Cuenca* (2014) escrito e dirigido pelo autor, poderiam talvez ser enquadrados no gênero policial, mas a construção da narrativa em diversas camadas dilui o suspense da investigação e a resolução do caso. O narrador é o próprio escritor assim como o ator protagonista é o Cuenca, o próprio autor agora personagem, o que cria um trânsito ficção e realidade. A narrativa cinematográfica segue o paradigma clássico de roteiro, com a apresentação do personagem, indicação do conflito ou ponto de virada, representado na cena em que ele tem a informação de que ele está morto. O desenvolvimento vai se caracterizar pela busca de tentar descobrir quem usou sua identidade, como aconteceu, a sua mudança para o prédio, que agora não é mais

uma ocupação, mas um novo condomínio todo reformado, até o segundo ponto de virada em que ele se funde com a história do outro homem, o que morreu com seu nome e o desfecho será após o delírio desses momentos, sua morte.

Como produto audiovisual, o projeto experimenta a linguagem cinematográfica, mas por tentar ter uma linha narrativa sequencial, e ora parecer registro documental e ora ficcional, a direção perde a mão do ritmo do filme. A premissa do filme é interessante, mas Cuenca se perde ao não se concentrar nas questões centrais: encontrar o fio da história, o que de fato aconteceu, e porque sua identidade foi utilizada. Mas ele não consegue priorizar essas questões, ao mesmo tempo que abre mão das reflexões e críticas que o livro sugere sobre a cidade, que é mostrada em alguns momentos sem criar ganchos narrativos com a história ou o personagem. É sempre um desafio para roteiristas e diretores nas adaptações dos livros para as versões cinematográficas, transpor os pensamentos e reflexões dos personagens para o âmbito da ação cênica.

No livro, o personagem expõe sua insatisfação com a cidade, ao olhar para algumas áreas de demolição da cidade, questiona sobre a violência com relação aos segmentos da população mais desfavorecidos, expõe seu sentimento como escritor com relação à cidade, às bolhas sociais que frequenta e que o entediam. Todos os temas ocupam os pensamentos do autor personagem no livro.

Pode-se afirmar que o filme contribui como registro da cidade, quando a câmera focaliza as pás ou garras das escavadeiras demolindo o elevado da Perimetral na Zona Portuária. Acontece nesse cenário, talvez a cena mais impactante do filme, em que ele já quase moribundo, dança com sua mulher, embaixo do elevado em demolição, impedindo a passagem de uma retroescavadeira, que se desvia e segue o seu percurso. É como se essa cena funcionasse como um sintagma capaz de nos emocionar frente ao que de fato acontece nessa cidade perante as administrações públicas que têm levado a cidade do Rio de Janeiro a situações de emergência urbana. É a imagem de um homem exausto de tentar encontrar sua verdadeira identidade, que já se mistura com a identidade de qualquer um de mais um Zé da cidade.

O livro que recebeu o Prêmio Literário Biblioteca Nacional na categoria romance em 2017, pode ser trabalhado em mais dois eixos ou camadas narrativas, além da ação proposta no filme; a questão da identidade, os impasses da cidade do Rio às vésperas das Olimpíadas. Cuenca numa entrevista ao jornalista Ruan

Gabriel, da revista *Época*, durante a FLIP - Feira Literária de Paraty, em 2016 – reforça que o romance funcionou como um pretexto para falar sobre o Rio pré-olímpico e suas implicações: a especulação imobiliária, reformas urbanas e remoção de favelas, dizendo ser “meio mágico que um livro tão crítico ao Rio de Janeiro seja publicado num momento em o Rio está num estado de calamidade por pura irresponsabilidade e desonestidade de seus governantes.” O escritor também comentou que antes de acontecer o incidente que originou essa obra, estava pensando em escrever um romance que falasse de uma distopia, quando percebeu que a própria realidade brasileira é distópica.

Distópico é um Estado injusto, com rasgos de autoritarismo, militarizado, violento. O Brasil já nasceu sob a égide da distopia. Distopia é uma coisa fora do lugar. E todo o processo histórico do Brasil é baseado em deslocamentos artificiais: o massacre dos índios, a escravidão, a colonização do interior do país por meio da violência. Não é um romance distópico, é a história. Distopia é a Favela da Maré ocupada pelo Exército brasileiro. O número de jovens assassinatos no Rio depois do anúncio da Olimpíada²⁸

Essa sensação de “alguma coisa fora do lugar” é um sentimento comum a uma grande parte dos cariocas que pode ser nosso ponto de partida para uma aproximação maior com esse livro, que aporta muitas questões sobre esse estado de ruína na cidade. O personagem Cuenca, no livro, é a outra face do escritor, funciona como esse Eu desajustado numa cidade que se tornou a meca do desrespeito. Como preconiza Manoel Castells (2018), na introdução de seu livro *Ruptura - a crise da democracia liberal*: “Sopram ventos malignos no planeta azul. Nossas vidas titubeiam no turbilhão de múltiplas crises”. Dentre todas as crises atuais, a que ele acha ser a mais profunda é a ruptura entre governantes e governados. Para Castells, a classe política transformou-se numa rede autossustentável.

A política se profissionaliza e os políticos se tornam um grupo social que defende seus interesses comuns acima daqueles que eles dizem representar: forma-se uma classe política, que com honrosas exceções, transcende ideologias e cuida de seu oligopólio...E, mais, uma vez realizado o ato da eleição, dominado pelo marketing eleitoral e pelas estratégias de comunicação, com escasso debate e pouca participação de militantes e eleitores, o sistema funciona autonomamente em relação aos cidadãos...Mesmo assim os cidadãos votam, elegem e até se mobilizam e se entusiasma por aqueles em que depositam esperança...Mas a recorrente frustração dessas esperanças vai erodindo a legitimidade, ao mesmo

²⁸<https://epoca.globo.com/vida/noticia/2016/07/joao-paulo-cuenca-um-romance-distopico-no-brasil-e-um-romance-realista.html>

tempo que a resignação vai sendo substituída pela indignação quando surge o insuportável. (CASTELLS, 2018.p.13-14)

Na primeira parte do livro intitulada “Notícia”, o escritor faz um trajeto da sua casa no Leblon, zona sul do Rio, até a delegacia situada no Centro da cidade. Pela janela do carro olha a paisagem, a praia e pensa como o Rio possui uma muralha natural de maciços que separa zona sul, da zona norte e Barra da Tijuca. Como os morros da cidade ficaram destinados aos mais pobres. Ao mesmo tempo que o personagem vai traçando mentalmente um fio da história da urbanização do Rio, o que demonstra uma grande afetividade com a cidade, explicita seu conflito com a cidade, o quanto se sente desconfortável, de certa forma devedor e impotente frente à injustiça social.

O personagem autor olha para os prédios da avenida beira-mar e reconhece como a cidade estabeleceu um pacto do dinheiro entre “políticos de alto escalão da política, executivos do mercado financeiro, postos-chave das polícias Militar e Civil, milicianos, parlamentares, construtores, traficantes e pastores neopentecostais lavadores de dinheiro”. Grupos envolvidos nas operações de especulação, corrupção e alguns deles envolvidos inclusive com o tráfico que nesta cidade criou uma guerra constante de territórios. Cuenca reafirma a posição de Castells e demonstra ser um observador atento sobre as malhas tecidas nos bastidores políticos.

Vale o registro que desde 2016, ano de lançamento do livro, cinco ex-governadores do estado do Rio de Janeiro foram presos, na Operação Lava-Jato, acusados de desvio de dinheiro e corrupção. Em 2019, o prefeito do Rio, Marcelo Crivella tem aprovado por 35 votos contra 14 votos, o pedido de impeachment contra ele. Entretanto, “fontes ouvidas pela BBC News Brasil dizem que o prefeito parece ter conseguido “virar” os votos necessários para se blindar do processo, atendendo a demandas de vereadores que passaram, então, a apoiá-lo”.²⁹ O personagem retrata a insatisfação do carioca com a cidade que só cresce. Segundo o instituto de pesquisa Datafolha, em pesquisa realizada no final do ano de 2019, 72% dos cariocas reprovam a gestão do prefeito Crivella³⁰.

²⁹ <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-48763210>

³⁰ <http://datafolha.folha.uol.com.br/opiniaopublica/2019/12/1988557-governo-crivella-e-reprovado-por-72.shtml>

O personagem diz sofrer de “síndrome antidorothy – qualquer lugar era melhor que o meu lar” e se coloca na frase de Baudelaire” parece que sempre serei feliz onde não estou”, que segundo ele vale apenas para o Rio, mas mesmo assim, o autor pensava em sua dificuldade “Nem mesmo o fato de a cidade me perseguir aos berros até pelas janelas da minha casa era suficiente para me fazer abandoná-la. Eu não era capaz de admitir o medo que a minha vontade de deixar o Rio fosse recíproca – que ele também desejasse me ver pelas costas”. (CUENCA, 2016. p.50)

Essa contradição do personagem que alguns anos atrás parecia até certo ponto antipática para a turma apaixonada pela cidade do Rio, como esta autora que escreve sua tese, parece nos últimos anos contaminar o imaginário de cariocas, que tem vontade de abandonar a cidade e talvez o país. Um sentimento nunca antes expresso tem ocupado as redes sociais, que é a vergonha de ser brasileiro na gestão do atual presidente, desde 2019, tratado, por um número significativo de pessoas, pelo apelido de Bozo, nome de um palhaço que ocupou a grade da programação infantil da SBT nos anos 80 e 90, inspirado em uma franquia da TV americana.

Voltando ao texto de Cuenca, a grande diferença do livro para o filme é que na obra impressa, o autor pontua todas as ações que marcam o percurso de sua investigação a partir da descoberta de sua morte na delegacia, com muitas divagações sobre a sua experiência urbana. A leitura do livro pode ser feita a partir de 4 camadas; a cidade, a identidade, a investigação e as ruínas.

Após sair da delegacia, o escritor se encontra com um amigo que foi também editor de seus primeiros livros e mostra um texto que seu parceiro classifica como uma carta de leitor frustrado ou suicida. O olhar ácido de Cuenca em muitos momentos, transita pelas superfícies, deslocando e criticando com suas observações, movimentos na cidade que podem ter outras leituras. Há de certa forma uma contaminação deste olhar. Nem tudo é o que parece. Seu olhar para a Lapa, por exemplo, quando pensa que “a euforia e o auto fascínio do carioca nos anos 2010 eram insuportáveis; a Lapa revitalizada e iluminada era um ninho irrespirável de turistas, estupidez e obscuridade”. (p.48)

Se considerarmos o que representa o bairro na história da cidade, podemos defender como sua revitalização foi importante por ter sido atravessada pelo movimento musical de resgate do samba, importante para a vida cultural da

cidade. No início do século XX, os sambistas eram perseguidos pela polícia, como baderneiros. No final do mesmo século, uma nova geração participa, talvez inclusive sem muita consciência, de um movimento de resgate das raízes musicais brasileiras frente à globalização.

Situada no Centro da cidade, a Lapa ocupou um lugar importante na vida noturna da cidade no início do século XX. Quando o boom da noite carioca foi desviado para o bairro de Copacabana, nos anos 50, a Lapa fica quase meio século “apagada”, e na virada do século retoma seu vigor tornando-se um point cultural importante para a música no Rio Janeiro. Muitos bares e casas noturnas são abertas, criando uma circulação há muito não vista no bairro.

Em 1996, o produtor Luiz Francisco de Almeida Cunha, conhecido como Lefê, começa a fazer diversos shows e rodas de samba com o grupo Dobrando a Esquina num restaurante da Lapa chamado Arco da Velha, produz a primeira roda de samba no bairro, em um antiquário, na rua do Lavradio 100. No ano seguinte, o Bar Semente é aberto, na Joaquim Silva onde se apresenta a cantora Teresa Cristina, estreando sua carreira na noite com um grupo que é batizado com o mesmo nome do bar, Grupo Semente. Outras ações começam a acontecer no bairro. No ano de 2000, o Café Musical Carioca da Gema é inaugurado sob a concepção artística do Lefê Almeida e o sucesso da casa marca um ponto de virada do que seria o bairro na primeira década do Séc. XXI.

Alguns documentários como o filme *Eis aí a Lapa - o samba bate outra vez*, com direção de Luiz Guimarães e *Semente da Música Brasileira*, da diretora Patrícia Terra, demonstram como esse momento cultural efervescente da Lapa, foi um ponto de virada, reinvenção não só de um território, mas inovador do ponto de vista cultural.

Não se pode negar que nos primeiros anos da década de 2010, o Rio vivia uma atmosfera de alegria na cidade. A crise de 2008 parecia ter passado ao largo no Brasil, e havia também um clima político de muito otimismo. A classe C tinha virado classe média, o povo com maior poder aquisitivo e a cidade parecia estar em festa, ou melhor, o Rio mostrava sua alegria de viver. Era um tempo de grande esperança. Assim o Brasil era percebido na época, conforme a opinião de Abram Szajman, presidente da FECOMÉRCIO /SP, publicada no jornal A Folha de São Paulo, em julho de 2012, com o título “A economia a caminho da modernidade”.

O Brasil do século 21 já é e será cada vez mais um país com crescimento econômico alicerçado no setor de comércio e serviços, que se afirma como um polo dinâmico gerador de emprego. As transformações recentes da sociedade brasileira atestam essa realidade e apontam para uma tendência irreversível. O aumento da renda do consumidor, acompanhado por uma distribuição que fez da classe média o segmento majoritário da população, provocou inicialmente um forte consumo de bens, que agora se converte em demanda por serviços. Em outras palavras, a emergente classe C, depois de comprar casa, carro, computador e outros bens duráveis, quer agora melhorar sua qualidade de vida gastando com viagens, academias de ginástica, cursos de idiomas, especializações e demais serviços vinculados às áreas de saúde, educação, lazer e cultura. Tudo aquilo que antes era privilégio de uma minoria agora está se incorporando ao cotidiano de milhões de pessoas, portanto.³¹

O personagem autor não poderia imaginar o quanto tudo ficaria pior, como o país entraria em crise, o golpe no governo Dilma, uma classe emergente reacionária que parecia escondida ou invisível, o esvaziamento cultural, o desmonte provocado pelo governo eleito em 2018.

Cuenca, no bar em que está conversando com o amigo editor Prost, flerta com duas jovens escandinavas, desconhecidas, mas com quem ele e o amigo se enturmam e no meio da conversa, uma delas pergunta a eles se viram o filme *Poltergeist*, “o da casa construída sobre o cemitério clandestino indígena”, e complementa:

Esse lugar aqui é um puta Poltergeist - ela continuou puxando os erres. – Quando tem qualquer obra aqui no Centro, e vocês tem feito muitas por causa das Olimpíadas, é comum que encontrem corpos e ossos esmagados, como no Cemitério dos Pretos Novos ali na área do Cais do Porto. Escravos. Mas vocês escondem tudo de novo. Como se ninguém estivesse vendo. (CUENCA, 2016, p.55)

O escritor personagem responde segundo ele, com um clichê sem muita importância e desvia o assunto, mas é necessário tecer algumas considerações sobre como esses “ossos” esmagados pela história, contam uma história intencionalmente apagada. Em janeiro de 2012, o portal Geledés³², Instituto da mulher Negra publica uma matéria intitulada “Complexo do Valongo: ossos que falam”, que demonstra como são realizadas táticas de apagamento na história da cidade.

³¹ <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/20607-a-economia-a-caminho-da-modernidade.shtml>

³² <https://www.geledes.org.br/complexo-valongo-ossos-que-falam/>

Para se entender a realidade da escravidão é preciso devassar arquivos, desencavar o passado e submeter as evidências materiais aos analistas nos laboratórios. É preciso superar a mera historiografia documental ou a visão economicista que só vê o escravismo do ponto de vista dos modos de produção. A escravidão deve ser materializada”, diz Tânia Andrade Lima, arqueóloga do Museu Nacional, no Rio, e coordenadora do projeto de escavação do Cais do Valongo, porto por onde passaram, entre 1811 e 1831, 1 milhão de africanos. Foram as obras do Porto Maravilha, a revitalização da área portuária carioca iniciada neste ano tendo em vista as Olimpíadas de 2016, que permitiram aos arqueólogos reabrir a “cena do crime” oculta desde 1843, quando foi recoberta com 60 centímetros de pavimento e se transformou no Cais da Imperatriz, lugar de recepção para Teresa Cristina, a futura mulher de Pedro II. “Havia outros lugares, mas se optou pelo Valongo como forma de apagamento das manchas passadas da escravidão”, diz Tânia.

Em 2017, o Cais do Valongo foi reconhecido Patrimônio Histórico da Humanidade, pela Unesco, a partir do esforço de uma equipe técnica encabeçada pelo IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão federal ligado ao extinto Ministério da Cultura, que preparou um Dossiê apresentado contendo evidências que justificam a relevância do lugar para a história não só do Brasil, mas da humanidade.

O título do livro de Cuenca *Descobri que estava morto* parece ter se tornado a metáfora dos tempos atuais do Brasil, em que diversos órgãos ligados à cultura têm sido desativados ou como o caso da Fundação Palmares em que seu presidente eleito é um negro que não reconhece as reivindicações dos afrodescendentes como legítimas, sendo que o órgão tem as seguintes linhas de trabalho como prioritárias:

1-Comprometimento com o combate ao racismo, a promoção da igualdade, a valorização, difusão e preservação da cultura negra; 2-Cidadania no exercício dos direitos e garantias individuais e coletivas da população negra em suas manifestações culturais;3- Diversidade no reconhecimento e respeito às identidades culturais do povo brasileiro. Para guiar as linhas macro de trabalho há três estruturas administrativas finalísticas: O Departamento de Proteção ao Patrimônio Afro-brasileiro (DPA); O Departamento de Fomento e Promoção da Cultura Afro-brasileira (DEP); e o Centro Nacional de Informação e Referência da Cultura Negra (CNIRC). 1) Departamento de Proteção ao Patrimônio Afro-Brasileiro (DPA) 2) Departamento de Fomento e Promoção da Cultura Afro-Brasileira (DEP) 3) Centro Nacional de Informação e Referência da Cultura Negra (CNIRC)

Sobre a memória da escravidão, vale ressaltar que é um tema recorrente na nossa cultura, que não se apaga, é uma experiência traumática, e como todo trauma, gera a impossibilidade do esquecimento. Jeanne Marie Gabin, no livro *Lembrar escrever esquecer*, pergunta: O que significa elaborar o passado? Para a

autora, mais do que criar eventos que rememorem o acontecido, o que sugere como fértil, inspirada em textos de Benjamin e Adorno é a investigação exigente sobre o fato traumático, para criar instrumentos de análise para entender ou “salvar” o presente. Que muitas vezes repete os erros do passado, acrescento, considerando o que o brasileiro presencia nos últimos anos, onde outros traumas ocorridos como o violento período de ditadura dos anos de 1960 e 1970, parece esquecido.

Cuenca que enquanto personagem transita pela região do Centro da cidade, vai recordando em sua narrativa, que o que está acontecendo na fase pré-olímpica é como o movimento do Bota abaixo e Civiliza-se do início do século XX. Agora, o que acontecia, pensava o andarilho, era o Deixa Cair. Diversos prédios na cidade estavam caindo sem muita explicação, assim como bueiros explodiam na cidade. “Eu costumava dizer que no Brasil não precisássemos de tragédias naturais: éramos as próprias” (CUENCA, 2016, p.172), pensa o autor.

No último capítulo do livro, intitulado “A Queda”, Cuenca se muda para o prédio em que o homem que usou sua identidade morreu e é como se aquele espectro fosse se apropriando de fato de sua identidade. Há dias em que fica rememorando narrativas de como se tivesse incorporado o moribundo morto com seu nome. O escritor se sentia dentro do outro e por isso parecia livre para qualquer coisa. Mas também, ele diz” comecei a entender que não seria mais possível sair daquele lugar”. (CUENCA, 2016, p.172)

Seu quarto acumulava caixas, livros até o teto, não se reconhecia ao se olhar no espelho. À noite se preocupava com janelas e portas. Tinha medo. “ O presente não era mais um ponto de transição do passado e desse para o futuro; ele era uma repetição infinita de si mesmo sem qualquer propósito. ” (CUENCA, 2016, p.214). Foi quando certa noite, despertou assustado com o barulho de uma explosão, desce e entra na manifestação que acontecia embaixo de seu prédio. Sem dizer qual manifestação, o autor certamente nos invoca as de 2013, que aconteceram violentas, no Centro da Cidade:

Nossos sentidos são invadidos pelo travo áspero da nuvem. O gás vermelho arranha nossa garganta, como se mastigássemos cacos de vidro. Corremos sob a luz nublada de sinalizadores, explosões e tiros. Os homens da lei avançam contra a multidão de civis, que solta um uivo grave e responde atirando pedras e garrafas flamejantes sob a lente de telefones celulares e câmeras de Tv. Encontram-se num baque. Superando o peso das suas couraças, policiais inauguram hematomas nos

crânios, troncos e membros dos homens sem uniforme. Alguns saem carregados pelos cabelos até a viatura mais próxima. O motim não tem fisionomia nem forma- o grupo que opera aqui não tem ligação alguma com o da outra esquina. São independentes, não há chefe nem plano. O que une os mais jovens numa espécie de poeira humana que as revoltas levantam é o mesmo ódio à polícia. (CUENCA, 2016, p.220).

A narrativa mais uma vez atravessa a cidade com os acontecimentos que parecem convocar o escritor a olhar e pensar sobre o urbano. As manifestações de 2013, que aconteceram em diversas cidades brasileiras, o Movimento do Passe Livre.

O livro de Cuenca é um percurso na cidade, onde o autor tenta explicar como sua identidade foi roubada e como foi utilizada para identificar outro homem que morreu na Lapa, como indigente, mas que, na realidade, não era indigente. Em sua trajetória, o autor olha e percebe uma cidade pré-olímpica em mutação, um Rio de contradições, violento ao mesmo tempo que participa da especulação imobiliária, promovendo a gentrificação. O escritor personagem nos enclausura neste apartamento do Soul da Lapa, rua da Relação, 47 (43) onde inicia um processo de perda de identidade e decadência. Descobri que estava morto denuncia um tempo da cidade, um tempo do país que atordoa a todos.

4.2. Copacabana, imagem e decadência

“Copacabana é o zumbi de um bairro que já foi”
Fred – protagonista do seriado Copa Hotel

Que outra ideia poderia ter um jovem que volta à sua cidade natal, seu bairro de origem e encontra seu espaço de identidade, transfigurado? Além da perda de seu pai, o fotógrafo Frederico Gonzalez, Fred, personagem central do seriado COPA HOTEL, vai se deparar com uma Copacabana com outros valores, refém da especulação imobiliária, incorporada aos preparativos da cidade para os grandes eventos da Copa e Olimpíadas e com o seu próprio estranhamento, seu olhar estrangeiro, daquele que volta à sua terra e não se reconhece mais.

O seriado semanal foi veiculado em 2013, pelo canal de TV paga, GNT, e faz parte do pacote de produções incentivadas após a aprovação da Lei 12.845, Lei da TV Paga, que obriga a exibição de produção brasileira nos canais a cabo. Excluindo os canais de esporte/futebol, as emissoras devem veicular 3 horas e

trinta minutos de conteúdos audiovisuais brasileiros, dos quais no mínimo a metade deve ser realizada por produtora brasileira independente. Certamente, a lei arranha certos monopólios internacionais e nacionais e possibilita uma variedade de temas e abordagens que fogem aos padrões das emissoras globais. Copa Hotel está dentro deste segmento. Uma produção de baixo custo, dirigida por Mauro Lima e Tomás Portella com roteiros de J.P. Cuenca e Felipe Bragança, com a proposta de refletir sobre temas ligados à cidade, a partir de Fred, o brasileiro que retorna, uma temática bastante explorada pelo cinema.

A história de Fred parece simples. O jovem retorna ao Brasil por ocasião do falecimento de seu pai e deve cumprir sua obrigação de dar andamento ao processo de inventário de um hotel em Copacabana, junto com sua madrasta e dois irmãos “adotivos”. Nos dois primeiros capítulos da série, em que são apresentados os personagens e a trama, os roteiristas (dramaturgos) estabelecem o conflito: Fred não assinará de imediato a proposta de venda do hotel, considerada como certa por seus familiares. O adiamento significa o tempo necessário para que Fred possa avaliar se o negócio é viável ou não. E por outro lado, entender o que acontece nesta cidade. Esta sua atitude atrasa a venda do imóvel, desejada por seus familiares e desperta a ira de seu “irmão” que inicia uma ação maliciosa de derrubada de Fred.

Enquanto a trama se desenrola, vemos um Fred confuso com o que vê. Esse olhar estrangeiro de Fred cria um distanciamento que passa a dialogar com o telespectador. O recurso de utilizar o olhar estrangeiro de Fred como alguém que não é do lugar, que acaba de chegar, possibilita o resgate do que parece já estar inserido na paisagem local.

A Copacabana zumbi, como vista por Fred, representa o quanto é difícil para o personagem unir a realidade atual e as imagens de suas lembranças. Não há nenhuma possibilidade de sincronismo entre as suas memórias de um bairro ideal na cidade do Rio de Janeiro e o que ele enxerga. O rapaz, que provavelmente nasceu nos anos 70, ainda vivenciou a carga imaginária que o local imantava, apesar de já apresentar sintomas de sua decadência.

Copa Hotel vai explorar os vícios do bairro como recurso para ampliar a imagem de decadência do local. Neste hotel, pernoitam os mais diversos tipos de pessoas. Seu Mário, o gerente, para explicar a Fred, o que é um hotel, descreve o emaranhado de pessoas que transitam por seus corredores e quartos.

O olhar de Fred está tensionado entre as imagens de suas memórias e as atuais, olhar estrangeiro, de quem se sente mais em casa em Londres, do que Copacabana, como declara em um dos capítulos. Ao mesmo tempo em que se emociona ao encontrar suas revistinhas e brinquedos no sótão do hotel entre restos de obras, não reconhece as novas regras ou códigos do lugar e suas estratégias da malandragem. O estranhamento de Fred é de alguém que tem uma imagem de passado como tênue resíduo, sem um vínculo efetivo com aquela história anterior. E em nenhum momento aparenta nostalgia.

No texto “O Olhar Estrangeiro”, Nelson Brissac (1988) reflete sobre as consequências dessa proliferação das imagens na era da produção do real, que ele chama de *mediascape*. Identifica questões que dialogam diretamente com a análise deste seriado, criando um esvaziamento das imagens através da repetição, onde “tudo parece remake”. O olhar estrangeiro, olhar como se fosse primeira vez, interroga os clichês e propõe uma possibilidade de ressignificação dos lugares já percorridos.

O estrangeiro toma tudo como mitologia, como emblema. Reintroduz imaginação e linguagem onde tudo era vazio e mutismo. Para ele estes personagens e histórias ainda são capazes de mobilizar. Ele é o único que consegue ver através dessa *imagerie*. Uma das encarnações mais recorrentes do estranho, do recém-chegado, é aquele que retorna. O cinema recente fez daquele que volta para casa o seu personagem principal. Depois de fugir deste mundo m que mais nada tem valor, ele volta para resgatar as figuras e paisagens banalizadas do nosso imaginário, para tirar dele uma identidade e um lugar.

Esta Copacabana apresentada através do olhar de Fred é contemporânea, vivida por personagens na faixa etária de 20 e 30 anos, sem nenhuma nostalgia do lugar. Quando afirma para o gerente do hotel que “Copacabana é um zumbi de um bairro que foi”, o personagem sugere que tudo que vê, são restos, vestígios e fantasmas. Não entende, nem se vende a princípio, à especulação imobiliária, que tem agentes interessados na venda do hotel, como seu próprio meio irmão, Tavinho, antagonista na série, decidido a faturar o que for possível de valor, com o hotel. Tavinho quer dinheiro e será capaz de traçar estratégias corruptas e criminosas para consegui-lo.

Mesmo lidando com todos os fantasmas, do pai, do bairro, e do próprio hotel, Fred compartilha um sentimento característico dos moradores das cidades

feridas na contemporaneidade. Antes de deixar o hotel morrer, quer entender se é ainda viável, se pode recuperá-lo. E para isso é capaz de vender seu apartamento de Londres. Mas só injetar dinheiro não vai recuperá-lo e então convoca sua meia-irmã Bia e David, seu melhor amigo, para um projeto de saneamento do local. Copa Hotel passa a funcionar como metáfora da própria cidade e seus movimentos de recuperação patrimonial.

A dramaturgia proposta pelo escritor João Paulo Cuenca e o cineasta Felipe Bragança ao lado do diretor Mauro Lima, demonstra que estão integrados num mundo líquido, conceito de Bauman, onde o afeto também acontece de forma fluida e passageira. Mesmo que haja uma abordagem fronteira aos velhos e bons clichês, certos diálogos surpreendem na série. Eles demonstram uma percepção do contemporâneo onde a aceitação das ambiguidades existentes numa cidade cosmopolita como o Rio se fazem marcantes.

O personagem Bill, o porteiro, funciona muito como um interlocutor e tradutor dos diversos códigos desse microuniverso, que é a metáfora da cidade. É um intérprete desse atravessamento entre classes sociais, códigos de ética e marginalidade, o submundo e suas práticas, assim como a representação dos ícones de consumo e suas cópias.

O escritor João Paulo Cuenca traz para a narrativa audiovisual, uma vivência autoral do bairro, já expressa em seu livro *Corpo Presente*, onde Copacabana é retratada como um espaço onde há uma eliminação da censura e da autocensura. O descontrole é permitido em Copacabana onde vigora a ideia de partilha dos espaços de vícios e pecados, de obscenidades e infrações. No seriado Copa Hotel, Cuenca e seus colaboradores constroem um personagem que parece buscar uma presença que não é transparente. Sua solidão não é falta da presença feminina. Pelo contrário, é cercado de interessadas personagens femininas que acentuam suas características de frieza, distanciamento e falta de interesse no envolvimento. É um personagem em trânsito que não demonstra seus sentimentos. Observa. Sem culpa e envolvimento, assim como o bairro.

Em Copacabana, as diferenças convivem num espaço que absorve as contradições e até os escândalos. Não há culpa no desenrolar da vida. Há uma polifonia em Copacabana que se acentua ao escurecer.

No hotel de Fred, tudo pode acontecer, como já aconteceu, no virar da madrugada. Assassinatos, suicídios, traições, drogas e outros vícios. Para garantir

que estes atos não se transformem em escândalo, há estratégias de convivência com a polícia e a bandidagem. O delegado do bairro reserva semanalmente uma suíte do hotel para pernoite. Na noite de Copacabana, nem todos os gatos são pardos. E por isso mesmo, inquietam a nossa imaginação. São diversos personagens, representantes da orgia e da surpresa da noite. Com cenas de interior. A câmera não passeia muito pelo bairro. Está circunscrita no hotel, no interior de um bar vizinho, no interior do hospital e nas calçadas vizinhas ao hotel.

O filme *Copacabana*, com direção de Carla Camurati possui abordagens que ora atravessam, ora se distanciam da narrativa do seriado. *Copacabana* de Camurati se distancia, no que se refere à memória, nostalgia e à idade do personagem principal. A trama narra a história do personagem Alberto, prestes a fazer 90 anos e que é invadido por imagens do bairro nos anos, 20,40 e 60, em seus áureos tempos. Fotógrafo, boêmio, conserva seus amigos do passado, a maioria velhos, marcados por um outro tempo, mas que não se recusam a viver a Copacabana do presente, embora sintam as mudanças do bairro. A Copacabana apresentada possui uma interface amigável, da vizinhança. Mas é uma Copacabana de velhos, solitários, resíduos do tempo. A diretora, numa homenagem a seus avós, principalmente ao avô que foi doceiro do Copacabana Palace, tenta resgatar a alegria perdida de outra época.

Alberto, atordoado por suas lembranças, recusa-se a comemorar seus 90 anos, mas a festa surpresa e o afeto dos amigos o resgatam de sua nostalgia. Carla Camurati trabalha dentro da perspectiva histórica, recortando o lugar com suas referências já consagradas pelo imaginário da cidade. A imagem da praia “com seu colar de pérolas” é focalizada diversas vezes. E é a praia e a Av. Atlântica, superfícies ainda encantadas do bairro, que é apresentada como signo da beleza do bairro e espaço de liberdade, assim como os relatos e crônicas de Copacabana até meados dos anos 50 tinham como foco a beleza natural do bairro, a aparência de seu frisson urbano e a superfície de seu glamour noturno.

Alberto acompanha as transformações do bairro e continua a frequentar a noite do bairro, não mais nos antigos lugares, mas nos “inferninhos” próximo “a sua casa, na galeria Alaska. Há no filme de Carla Camurati, um olhar de afeto e esperança. O filme de Camurati tem afeto e memória. Copa Hotel parece vazio desses valores. Fred tem duas jovens quase namoradas, mas não demonstra nenhum afeto ou compromisso por nenhuma delas. Apenas olhar de desejo.

A Copacabana do século XXI, parece irmã da tragédia cotidiana da literatura de Ruffato (Beatriz Resende), mas insiste em manter seu lugar no imaginário da cidade como mito da modernidade, como a princesinha do mar do século passado. Copacabana foi considerada por muitas décadas do século XX, o bairro síntese da cidade do Rio de Janeiro. Por isso, pensar Copacabana como nome próprio, reverenciado em variadas produções culturais, a literatura, o cinema, a TV, nos permite pensa-la como um *laboratório da modernidade*, onde os relatos sobre o bairro dialogam entre si, criando um campo de tensão onde é permitido radiografar suas fraturas, identificar suas feridas e combiná-las com imagens que perpetuam a beleza e os signos inscritos nos resíduos de tempos onde o glamour e a sofisticação eram as marcas do bairro.

Recuperar um pouco de sua história nos permite compartilhar a percepção de personagens que presenciam a decadência do bairro, que apesar de maltratada como espaço urbano, mantém a paisagem de sua orla como eterno cartão postal da cidade.

Copacabana nasceu no início séc. XX, com os primeiros investimentos no bairro, como um projeto de modernidade, um local sem nenhum resíduo aparente da monarquia. Projetado para ser o novo espaço de salubridade e prazer da cidade, o bairro atrai as classes privilegiadas como promessa de um novo estilo de vida, como registra Julia O'Donnel, em seu livro *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro*. Enquanto o Centro do Rio sofria os primeiros vícios e desajustes da vida urbana, Copacabana era um grande areal com poucas casas simples de pescadores. Entretanto, a chegada do bonde a Copacabana, no final do séc. XIX, permite novos investimentos na área imobiliária, visando explorar o potencial dessa nova região, com a oferta de lindos terrenos com frente para a praia.

Junto com os trilhos do bonde chegaram quadrinhas impressas em seus bilhetes, criando uma nova rede de significados para a região: em seus textos, prometiam ser o bairro, antídoto para o stress urbano, lugar ideal pra saúde, lazer, natureza e contemplação, investimentos, conquistas em síntese, um lugar com potencial de futuro. As narrativas, com intenção de criar uma nova classe atlântica estimulada pelos investidores, apareciam na cena ao lado de relatos como de Paulo Barreto, o João do Rio, que já em 1903, escrevia sobre os banhos noturnos que aconteciam nas praias, em sua coluna “A cidade” publicada na Gazeta de Notícias. Segundo o cronista, que assinava com o pseudônimo X, “nestas noites assassinas, em que o ar parece um hálito abrasado...há uma verdadeira romaria para aqueles lados: os

bondes partem cheios e até altas horas da noite há grande movimento na linda praia”. (O’DONNEL, 2012, p.58)

Em 1907, é lançado o periódico *O Copacabana – O Novo Rio*, com tiragem de 10 mil exemplares, que tinha como objetivo articular as elites praianas e durante mais de dez anos, seus redatores “lutavam pelo reconhecimento de uma unidade territorial urbana (o bairro). ” Anos mais tarde, em 1922, começa a circular um novo periódico, o *Beira Mar* por iniciativa do comerciante Manoel Nogueira de Sá, seu Manoelzinho, com uma proposta de reforçar um locus de distinção e configurar uma aristocracia atlântica.

O Beira Mar nascia, portanto, de uma visceral identificação de seu projeto com seu público leitor. Ao falar no “nosso seletos e aristocrático bairro”, na “nossa alta sociedade”, no “nosso grand monde” ou na “fina flor de nossa jeunesse dorée”, o periódico indicava que seu campo de atuação se concentrava sobre “a vida elegante das nossas praias. (O’DONNEL, 2012-p.86)

João do Rio, sob o pseudônimo de José Antônio José, como colunista na Revista da Semana, registra o seu entusiasmo com a “cidade atlântica”, como chamou Copacabana, e ressalta o fato da praia ter virado moda, comparando-a a Biarritz:

Os que moram perto vão em traje de banho pelas ruas. Os que são ricos vão em traje de banho também, mas em automóvel. E os que moram longe e são pobres decidem-se a mudar o traje de passeio pelo Jersey, e a vir a água a pé...este verão, meu amigo, trouxe definitivamente para o Rio mundano a paixão pelo mar! É de todas as modas, a mais deliciosa. (O’DONNEL, 2013, p.101)

Durante as três primeiras décadas do século XX, as crônicas dos jornalistas e escritores, fundam a imagem de Copacabana, como um novo espaço privilegiado dentro do imaginário da cidade. Cultuada como princesinha do mar, onde tudo é sal é sol, é sul, Copacabana em seu pacto com a modernidade assume uma identidade de liberdade e prazer que contrasta com o provincianismo de outros bairros. Copacabana parece nascer cosmopolita, regida pelas novidades: os banhos de mar, os *maillots*, o cassino e a vida noturna.

Se o culto ao corpo nascia de dia, a noite era regada pela boêmia. Não durou muito para que Copacabana roubasse, principalmente da Lapa, a noite carioca e junto com ela, seus vícios. No pós-guerra, vivia-se o auge do bairro. Em 1953, a Revista Manchete “dizia que Copacabana estava dividida em três grupos: 1-uma geração acococalada; 2-grãos-finos de mei’agua (nouveau riches), 3-

pacíficos burgueses” (SANTOS,1996, p.55). A piscina do Copacabana Palace recebia personalidades internacionais e a boate Vogue reunia jornalistas, boêmios e a alta sociedade carioca.

Os relatos e crônicas de Copacabana, até meados dos anos 50, tinham como foco a beleza natural do bairro, a aparência de seu frisson urbano e a superfície de seu glamour noturno. A miscigenação de classes e convergência de tipos de diversas regiões do Brasil misturada aos estrangeiros sempre foi uma característica de Copacabana, entretanto a partir desta época, o olhar de nossas cronistas parece despertar para o que estava na obscura do bairro. Antônio Maria, jornalista e cronista da época já se debruçava sobre a cidade com olhar “patologicamente rodrigueano”, como assinala Joaquim Ferreira dos Santos, ao transcrever em seu livro *Antônio Maria – Noites de Copacabana*, este texto de Maria sobre os passantes nas calçadas do bairro:

Na calçada preta e branca da praia, um vai-e-vem de príncipes, ladrões, banqueiros, pederastas, estrangeiros que puxam cachorros, mulheres de vida fácil ou difícil, vendedores de pipocas, milionários, cocainômanos, diplomatas, lésbicas, bancários, poetas, políticos, assassinos e bookmakers. Da guarita do Forte do Leme à guarita do Forte de Copacabana, de sentinela a sentinela, são 121 postes de iluminação, formando o “colar de pérolas” tantas vezes invocados em sambas e marchinhas. Cada edifício tem uma média de 50 janelas, por trás das quais se escondem estatisticamente, três casos de adultério, cinco de amor avulso e solteiro, seis de casais sem benção e dois entre cônjuges que se uniram, legalmente, no padre e no juiz. Por trás das 34 janelas restantes, não acontece nada, mas muita coisa está para acontecer. É só continuar esperando os jornais e esperar. (SANTOS, 1996, p.56)

Para Beatriz Resende, “talvez seja Antônio Maria, o escritor que faça essa passagem da Copacabana elegante (vaidosa, como diz Braga) para a Copacabana deserdada do momento seguinte. Copacabana cresce desordenadamente e amoral. Esta Copacabana de Antônio Maria, é um lugar onde convivem príncipes e pederastas, ladrões e banqueiros, diplomatas, milionários, cocainômanos, todo tipo de gente que se cruza, se ama, se trai, se junta e se estranha. Parece não haver nenhuma regra moral no bairro, principalmente à noite. Talvez por isso, o cronista Rubem Braga, tenha criado “Ai de ti Copacabana”, que soa como um presságio, um aviso dos tempos possíveis que virão:

1-Ai de ti Copacabana, porque eu já fiz o sinal bem claro de que é chegada a véspera do teu dia, e tu não viste: porém, minha voz te abalará até as entranhas

2-Ai de ti Copacabana, porque a ti chamaram Princesa do Mar, e cingiram tua fronte com uma coroa de mentiras; e deste risadas ébrias e vãs no seio da noite. (BRAGA, 1984, p.81)

E continua evocando mazelas para o bairro, tecendo queixas insidiosas como se Copacabana fosse uma personagem leviana e pecaminosa e afrontasse a todos com sua vaidade e sua noite. A partir de então, não é só o bairro que muda. Os anos seguintes vão desfigurando também a cidade, mas Copacabana parece “ferir-se” mais com os novos ventos da globalização, que deslocam seus interesses para novas expansões na cidade, que ressignificam sua imagem.

Compreender um bairro, como Copacabana, exige-nos a tarefa de penetrar relatos, fragmentos, registros que recuperam a memória de um tempo residual e as tensões criadas pelos desdobramentos da “urbanidade contemporânea”.

João Antônio na abertura de seu livro *Ô Copacabana*, publicado em 78, confronta a letra da música *Copacabana*, de Alberto Ribeiro e João de Barro (Braguinha), criada na segunda metade dos anos 40, onde os compositores homenageiam o bairro e lançam seu compromisso de eterno amor, com o seguinte texto epígrafe de sua própria autoria: “Nós não estamos nem aí. Estamos podres e não queremos nem saber quem envernizou a asa da barata”. E segue, com uma carta onde se diz encapetado, comparando a “cara decadentosa da orla ao mapa do Chile”, denegrindo-a como uma mulher “estrepe velho, tralha, cadela arrombada, esmerdeada, meu horror”. Para João Antônio, Copacabana é ‘para ser entendida só por aqueles que não tiveram dinheiro nem para comer um prato feito. E conclui: “eu te bato porque te amo”. A imagem noturna do bairro ganha força como espaço atravessado por cariocas de diversos pontos da cidade, que aí chegam em busca de prazer e sentido. Copacabana não dorme. Notívaga e boêmia, acumula vícios que profanam sua imagem.

Há no texto de João Antônio, a raiva de um amante frustrado, enganado na descoberta de uma falsa promessa. Ironiza os altos aluguéis:

Afinal estamos vivendo na orla atlântica e esta é uma das cidades de condomínio mais caros do mundo. Habitar aqui é, pois, um luxo. Não consideremos capengas, como já vociferou um jornal detrator os argumentos do prefeito ilustríssimo. Morar no Rio, de Janeiro, e mais, morar na Zona sul do Rio de Janeiro, nesta princesinha do mar, Copacabana, primor dos primores e exemplo de planificação de bairro moderno, é destacadamente um prêmio. Seguremos, assim, honrados e contentes, o prêmio (ANTONIO, 1978, p.12)

Em contraposição, na mesma página, há um descortinar de fragmentos deste território que se transfigurou. O autor compara os edifícios abarrotados de gente, aos trens da Central:

Aos domingos, o que eles expõem de aluga-se quartos e vagas para rapazes e moças de todos os tratos, demonstra claramente que os pingentes não são nenhuma exclusividade dos trens da Central do Brasil. Há dependurados nos trens suburbanos, como há dependurados nos prédios de apartamentos por toda a extensão de nosso bairro. (Ibidem)

João Antônio denuncia como os conjugados, este novo tipo de moradia que proliferou em Copacabana a partir dos anos 60, trouxe um contingente de moradores com outro perfil dos antigos moradores do bairro. Para o escritor, o 200 da Barata Ribeiro é um dos maiores crimes da construção civil. Um ponto crítico do que se chama quarto e sala. Este tipo de apartamento, também conhecido como quitinete, inspirou outros autores, como Paulo Pontes que criou uma peça sobre o antigo 200 da Barata Ribeiro, o antropólogo Otávio Velho com sua tese de mestrado publicada em 73, com o título “Utopia Urbana”, onde mapeia as aspirações e subjetividades dos moradores do edifício Estrela, situado à rua Bolívar, entre os postos 4e 5. Um prédio com dez andares, 16 apartamentos por andar, cada um com aproximadamente 40metros quadrados. Segundo Velho, “a aspiração de viver em Copacabana revelou-se, na minha pesquisa, um importante fator nas decisões existenciais de um universo quantitativamente significativo”. E mais recentemente, o cineasta Eduardo Coutinho retoma este tema com o filme *Edifício Master* mostrando essa Copacabana dos moradores deste tipo de construção que só vai surgir na zona sul, por volta dos anos 60, mudando a paisagem das ruas e criando tensão junto às vizinhanças locais.

Os fluxos migratórios no bairro intensificam-se a partir dos meados do século XX, e Copacabana nunca mais será a mesma. Os movimentos inerentes à globalização, acompanhados do desenvolvimento tecnológico, protagonizam novas cartografias na cidade. No final dos anos 80, o jornalista e músico Fausto Fawcett publica um texto radiografia, no Caderno B do Jornal do Brasil, apresentando uma nova Copacabana, pop punk, saída de suas vampirescas e noturnas andanças pelo bairro. O texto é retomado em *Copacabana Lua Cheia*, de 2001, publicação que fez parte de uma série idealizada pela Dantes Editora em parceria com a Secretaria Municipal das Culturas, da Prefeitura da cidade do Rio

de Janeiro e o apoio das Páginas Amarelas. Num formato revista, impresso em papel jornal e CD anexo, o livro é um “diário de ocorrências cotidianas”, uma “carta urbana inspirada por Copacabana” como apresenta o autor na primeira página com seu texto escrito sobre uma foto aérea de Copacabana.

O projeto auto ficcional que conta as aventuras de Fawcett e sua namorada americana, *blondie*, Samantha Kelly Morgan, durante sete dias flanando pelo bairro e habitando uma kitchenette alugada por temporada, “kitchenette apê de nossa guerrilha humana de todo o dia-a-dia”, nos apresenta a cartografia de uma Copacabana corrompida pela globalização. Enquanto vive seu romance dantesco com sua Beatriz, escreve um diário, encomendado por ela, “um diário brasileiro que Samantha vai levar pra sua organização sei lá. Ela também quer levar um diário cotidiano meu com alguma ficção-conto, lenda marginal urbana do Brasil, do Rio, de Copa” (FAWCETT, 2001, p.16) Samantha é uma gringa, que segundo o autor combina a vulgaridade misturada com as letras e tem como hobby transformar fotografias de sua buceta em cartões postais. A loura é a figura do estrangeiro, que chega em busca do excêntrico, capturando, extraindo da urbe, registrando com o objetivo de vender lá fora, repetindo a tradição dos exploradores colonizadores. O registro de uma cena dos ambulantes chineses com seus badulaques baratos estimula a ironia de Fawcett:

21:58 De repente uma visão oriental pega a gente de jeito. Com um típico vestidinho chinês moldando seu corpo bem legal aparece na porta do Cervantes uma vendedora de souvenirs descartáveis. Asiáticos souvenirs. Talvez de um paraguaio vietnamita, mas que importa... Tô adorando essa onda asiática. Até que enfim, Copacabana sempre teve vocação pra Hong Kong. Vocação pra Chinatown. Sempre foi a terra do subterrâneo, do invisível, do camuflado, do misterioso, do muito mais antigo. Sempre teve vocação pra Chinatown. Com seus becos kitchenettes que vão dar em atalhos de elevadores acoplados em amplos salões de apartamentos antiquários, cujos corredores desembocam, despencam em pátios de garagem que vão dar nos fundos de tudo que é humano, desumano, suburbano, insano e sexy. (FAWCETT, 2001, p.26)

Fawcett explora a noite dessa Copacabana que sempre foi noturna e cosmopolita. Ao lado dessa visão do subterrâneo, do fora de ordem, a visão oriental traz como signo, a cultura do descartável, da produção em série e a visão da existência de uma interconexão entre todas as construções, porque todos os prédios são colados, como uma muralha indistinta, em que o conjugado convive com o prédio de luxo.

Em seu livro, *Contemporâneos - Expressões da Literatura Brasileira no Século XXI*, Beatriz Resende dedica um capítulo para refletir sobre Copacabana. Para a pesquisadora, há dois sentimentos que traduzem os escritos literários sobre o bairro; a solidão do espaço privado em contraste com a rua povoada e a permissividade, a definição de um espaço onde se elimina a censura e a autocensura. O descontrole é permitido em Copacabana. A ideia de partilha dos espaços de vícios e pecados, de obscenidades e infrações. Estas duas propostas estão presentes no livro de João Paulo Cuenca, *Corpo Presente*, publicado em 2006. Seu personagem central é um solitário que vive obcecado pela busca de uma presença. Obcecado, persegue a imagem promessa de Carmen, circula pelas ruas, bares, casas noturnas de Copacabana:

Eu e Alberto saímos do Cervantes em direção a uma boate indie no Lido, onde *shoegazers*, publicitários e babacas em geral se unem a piranhas e travecos porque isso é cool. Rapidamente ganhamos os quarteirões e entramos. Assim que abro a porta, vejo Carmen iluminada com um spot de luz. Linda, casual e branca como sempre. Sou capaz de identificar, entre toda a fedentina do local, o cheiro doce e amargo entre suas pernas. Está lá. Vou molhar minha surpresa no bar, qualquer coisa com vodka. (CUENCA, 2003, p.76)

Cuenca relata o amanhecer no bairro, no terceiro capítulo. Um amanhecer “até que não exista diferença”. De que diferença fala Cuenca? O convívio das diferenças num espaço que absorve as contradições e até os escândalos. Na cena pós-moderna, o romance traz esta tensão, fala do bairro onde “a vida parece desenrolar sem culpa”. A escrita contemporânea de Cuenca parece conciliar a cena e a obscena do bairro,

O ressentimento dos duzentos mil moradores começa a escorrer pelos bueiros dos botecos em cada esquina, cinco por quarteirão. São poucos os que veem o dia surgir vermelho. Vagabundos, garis, entregadores de jornais, meia dúzia de travas, putas cansadas, cachorros e alguns velhos andando na praia. (...) O sol se desprende do mar, esquentando o sono das putas, gringos por trás de cortinas prateadas, mendigos e pivetes sob marquises, cobertores imundos. Ilumina janelões na Avenida Atlântica. Amanhece em Copacabana, as crianças vendendo pó na Djalma Ulrich. Sonhos caindo do céu. Amanhece por trás dos prédios, amanhece o que é feio no que é belo. Amanhece até que não exista diferença. (CUENCA, 2003, p.16-17)

Há uma polifonia em Copacabana que se acentua ao escurecer. Durante o dia, os ruídos dos carros ensurdecem seus habitantes, e a voz dos pedestres de suas ruas, parece uníssona. À noite, os corpos se iluminam e saem de seus esconderijos, pois a lei faz vista grossa. A ordem do dia parece se recolher ou se

faz mansa nas esquinas da noite. Interessante frisar que Copacabana permanece oferecendo a possibilidade de convivência da heterogeneidade de classes e tipos de pessoas. Uma diversidade de territórios imaginários, diferente de outros lugares para onde a cidade cresceu, como a Barra da Tijuca que segue um modelo de construção intramuros, separando as pessoas, encarcerando a título de protegê-las em guetos fechados, os condomínios com acesso quase exclusivo para veículo motorizado. Criam-se mundos separados, em que os espaços públicos passam a ser um *não lugar* (AUGÉ, 1994), espaços de trânsito. Copacabana resiste a todo esse movimento e se recria, como preconiza a crônica de Marcelo Moutinho “Ai de Mim Copacabana”:

1-Ai de mim, Copacabana, já passada a véspera de teus dias, inabalado mesmo após a crônica do Rubem, porque não te abalas com prenúncios de literatura, posto que a riqueza de teus poemas se esconde em versos pobres como os que rima miss e meretriz.

2-Ai de mim Copacabana, que no seio da noite continuas a dar risadas ébrias, enquanto os bêbados moribundos do amor te pisam distraidamente, dançando pelos contornos das pedras portuguesas como se surfassem no concreto.

3-Segues, como o cronista cantou, perdida no meio de tuas iniquidades, mais vagabunda e soberana (...)

7- Porque és eterna , assim como são eternos os botecos de tuas esquinas, os inferninhos da Prado Júnior, e os jogos de peteca na areia, e os passeios das senhorinhas pelo calçadão, e os pescadores do Posto Seis, e os aposentados de bermudas no carteadado, e as moças besuntadas de óseo sob o sol, e as barracas de feira nas praça dos paraíbas, e os trovadores com seus violões na busca de um trocado, e os cocôs de cachorros na Barata Ribeiro, e os casais se amando sob a lua cheia, e os turistas dizendo beautiful, beautiful diante da bunda da mulata.(...)³³

Outra vez a crônica ressalta o espaço do heterogêneo, dos vícios, mas de convivência. Moutinho propõe a reconciliação porque Copacabana se reinventa e por isso se faz eterna. A partir dos relatos literários há uma ressignificação do lugar e efetivamente a partir do final dos anos 60, novos cenários que se instalam, trazem à cena, o avesso do bairro.

Outra questão a se investigar na leitura do espaço simbólico de Copacabana é essa pulsão de sentimentos opostos que o bairro desperta: amor e ódio, habitável inabitável, sagrada e profana, urbe e natureza, juventude e velhice, lixo e luxo. Numa época marcada pela desestruturação do mito nacional e espaços de esquecimento, como sugere Jesus Martin Barbero, em *Ofício de Cartógrafo*:

³³ www.marcelomoutinho.com.br

travessias latino americanas da comunicação na cultura, torna-se evidente a emergência de uma contradição evidenciada por Pierre Nora, que é a paixão pela memória. “Agora, cada região, cada localidade, cada grupo étnico reclama o direito à sua memória”. Com fraturas, Copacabana emerge de uma história de decadência, podendo ser categorizada hoje, como diz Beatriz Resende (2008), um “bairro ferido”.

5. A guerra dos lugares

5.1. As ocupações urbanas

Sebastian caminhava rumo ao Centro quando a visão de um homem à sua frente lhe fez pensar que “todo homem é uma ruína de um homem” (FUKS). Apesar da aparência precária daquele indivíduo, o que lhe incitava este pensamento era a embriaguez do estranho. “O homem estava bêbado demais, uma cachaça turvaria a pouca consciência que lhe restava haveria de ser uma inundação sobre os seus destroços” (FUKS). E assim deixaram ele acompanhado de sua mulher, empurrando a cadeira de rodas daquele homem, num bar em ruínas. Mais à frente em sua caminhada, um menino lhe pede esmola e, ao olhá-lo, ele pensa que “era um menino novo demais para ser uma ruína de menino, para ser sua própria ruína” (FUKS). Sebastian observa que, a cada esquina, a cidade manifestava sua perversidade.

Sebastian é o alter ego de Julian Fuks, no livro, *A Ocupação* (2019), personagem já desenvolvido em duas obras anteriores, *A Procura do Romance* (2011) e *A Resistência* (2017).

O olhar denuncia um “estado de coisas” que presencia nos tempos atuais, que dialoga com o artigo “Em que tempo vivemos”? de Jacques Rancière. Para o filósofo, um “estado de coisas” é como uma ficção,

Uma ficção não é um conto imaginário. É a construção de um conjunto de relações entre uma percepção e outra percepção, entre coisas que se consideram perceptíveis e o sentido que pode ser dado a elas. Um “estado de coisas” compreende a seleção de certo número de fenômenos considerados característicos de nosso presente, o uso de uma estrutura interpretativa na qual eles assumem seu significado e a determinação de um conjunto de possibilidades e impossibilidades que derivam do que é dado e de sua interpretação. Nesse sentido, um “estado de coisas” é uma forma daquilo que propus que fosse chamado de uma “partilha do sensível”; um conjunto de relações entre o perceptível, o pensável e o factível que define um mundo comum, definindo, definindo, por conseguinte, como esta ou aquela classe de seres humanos participa de nosso mundo comum. (RANCIÈRE, 2014, p.203)

A narrativa de Fuks cria, em sua estrutura interpretativa, o que se inspira do “real”, pois o livro é baseado em sua vivência e participação na ocupação do Hotel Cambridge em São Paulo, um jogo visual em que os espaços são descritos como rastros de algo que já foi e que se dirige para o fim. O tempo marca essa interrupção entre o presente e o passado. O livro é sombreado por essa presença

do tempo, que não para. Segundo Rancière, a sensação de que “os tempos mudaram” é tipicamente contemporânea, entretanto deve ser sublinhada com a informação de que o que estava ali não desapareceu, mas não tem mais lugar, não é mais possível.

Em Sebastian, há uma desconexão de seu tempo individual para o tempo global. O que acontece com o personagem pode ser identificado como o que o filósofo considera em seu artigo como “um ponto cego da maior parte de nossos discursos...todos pressupõem uma identidade imediata entre o tempo global e o tempo das pessoas”. (RANCIÈRE, 2014, p.211) A regulação dos tempos não é homogênea. Para Rancière, seriam três os procedimentos de regulação: “o primeiro, determina as divisões do tempo; o segundo, organiza a convergência imaginária dos tempos; e o terceiro constrói a divergência entre o tempo da pessoa e o tempo do processo global”. (RANCIÈRE, 2014, p.211)

No livro, é possível identificarmos como o primeiro, a agenda oficial, governamental, regida pela Cohab, por exemplo, para os assuntos de moradia, em que os editais de posse fazem esta interlocução. Entretanto é a divergência entre o tempo da pessoa e do processo global que gera a ficção da ocupação, onde também são heterogêneos os tempos das pessoas.

Numa manhã ensolarada, Sebastian chegou no antigo Hotel Cambridge, agora uma ocupação, para um encontro com Najati, um refugiado sírio. E, durante este contato, Sebastian tentava entender o que aquele homem queria dele. Najati lhe mostrou imagens de sua terra Homs, sua casa escondida pelas laranjeiras, mas a imagem que perturbou Sebastian foi a do homem no meio da praça circular, na primavera de 2012, antes de ser preso. Uma tarde em que ele se perguntou onde acontecia de forma indistinguível, “o princípio da esperança e o princípio do fim”. (FUKS) E, naquele momento em que duvidava de sua capacidade de poder ajudar Najati, refletiu:

ali, já incapaz de calar os pensamentos, não sei se cheguei a pensar enfim que todo homem é a ruína de um homem. Sei que o que vi através da névoa seca dos meus olhos, vi pela primeira vez, e pensei que aquele não era um homem, que aquilo não era um home, era só suas ruínas. (FUKS, 2019, p.17)

Convidado por Najati a frequentar a ocupação em função do interesse do refugiado em encontrar um escritor para suas histórias, Sebastian não entendia

porque se “intrometia na degradação do centro... de que me refugiava naquele hotel inexistente”.

Duas frases perseguem de forma intermitente o pensamento de Sebastian, “ todo homem é uma ruína de um homem” e “o princípio da esperança e o princípio do fim” para expressar aquele momento, em que o tempo acena para várias possibilidades. “ A ideia empírica do tempo como uma sucessão de momentos foi substituída pela ideia do tempo como um conjunto de possibilidades”. (RANCIÈRE, 2014, p.204). Esses pensamentos serão usados como chave de leitura para entender os personagens do livro, e o que representam os movimentos de ocupação para as cidades.

Em São Paulo, cenário do livro, o movimento desta ocupação do hotel se chama Frente de Luta pela Moradia e é liderado por Carmen Silva, uma ativista com um poder incontestável na luta pelo direito à moradia, que se dedica à construção de um lugar, uma casa, para os sem teto e um grupo expressivo de refugiados, na cidade de São Paulo.

Na narrativa, Sebastian apresenta Carmen (mesmo nome da vida real) como “corpo atarracado e semblante sério. Aquela figura maciça tinha uma autoridade que raras vezes testemunhei, uma autoridade que nunca percebi em meu pai, uma autoridade que eu jamais alcançaria em minha afeição pela hesitação e pela incerteza” (p.25).

Na primeira assembleia de que participa na ocupação, Sebastian presencia Carmen relembrar ao grupo o momento em que a polícia invadiu o prédio e expulsou mais de 200 famílias que ali moravam. Foram todas despejadas, carregando colchões para debaixo do viaduto. Ela sabia que havia um pedido de reintegração de posse, mas que igual jamais aconteceria, que agora eles eram resistência:

Era isso que eu queria dizer, foi por isso que eu quis todo mundo junto aqui, militantes e refugiados. Refugiados em país próprio ou estrangeiro, porque é isso o que a gente é, não importa a terra onde a gente esteja. Eles nos querem vagabundos, nos querem bandidos, maltrapilhos, indigentes. Querem que nos falte tudo, país, terra, casa para viver, chão para morrer. Esse é o erro deles: não sabem que somos todos refugiados, não sabem com que força os refugiados se fincam na pedra, como chega fundo a raiz do desterro. Então podem ir se preparando, porque vai ter flor nascendo no concreto, e essa flor é vermelha. (FUKS, 2019, p.25)

Essa fala de Carmen também está presente na obra cinematográfica *Era o Hotel Cambridge*, da diretora Eliane Caffé. No filme, Carmen expõe a mesma opinião após o refugiado palestino, o ator Isam Ahamad Issa, que reside na ocupação, falar para o grupo: “Sou refugiado palestino no Brasil. Vocês são refugiados brasileiros no Brasil”, e a audiência reage que não. Carmem, por sua vez, intervém, afirmando para o grupo que sim, todos eles, brasileiros ou não, são refugiados dos direitos de moradia e sociais.

Diferente do livro de Fuks – em que o escritor faz suas escolhas pela valorização das sombrias imagens da ruína, expressas no olhar e nos pensamentos de Sebastian –, o filme de Eliane Caffé introduz o espectador num universo de vigor e potência, promovido pela atuação das pessoas que moram no prédio e vivem sua recuperação com a limpeza e os reparos necessários a um edifício fechado durante anos. Assim, reinventam o lugar de moradia.

Segundo Michel de Certeau (1998), os relatos que narram as ações de disputa de territórios “criam um teatro de ações...um campo que lhes serve de base e de teatro”. (p.209)

Os relatos são multiformes, mas produzem uma tessitura capaz de potencializar o movimento. O que se presencia nas obras é consequência de processos paralelos de uma política neoliberal em que as finanças direcionam os fluxos de ocupação e expulsão. Em “A liberdade da cidade”, David Harvey (2013) questiona o quanto “a cidade tem sido por muito tempo um epicentro de criatividade destrutiva” (p.30):

Fluxos migratórios em toda parte: elites empresariais em movimentos; acadêmicos e consultores na estrada; diásporas tecendo (muitas vezes clandestinamente) redes através de fronteiras ; ilegais e clandestinos; os despossuídos que dormem às margens e mendigam nas ruas, rodeados de grande afluência; as limpezas étnicas e religiosas; as estranhas misturas e confrontos improváveis – tudo isto é parte integral do turbilhão da cena urbana, tornando as questões de cidadania e dos direitos daí derivados cada vez mais difíceis de definir, no exato momento em que eles se tornam mais vitais de estabelecer frente às forças hostis de mercado e a progressiva vigilância estatal. (HARVEY, 2013, p.30)

Essa destruição latente é percebida por Sebastian. Para ele, o espectro do antigo hotel abandonado contamina as vidas de seus novos habitantes, que também parecem estar num estágio de degradação. A desesperança atravessa sua vida familiar e pessoal. O personagem vive uma fase difícil, e cria uma montagem

paralela entre sua vida familiar e a narrativa sobre a ocupação, incluindo cenas de suas visitas e conversas com seu pai hospitalizado, e da relação com sua mulher em seus primeiros meses de gravidez.

Sebastian aponta sempre para o irremediável, o destroço, a perda, como se fosse a representação da “expressão do princípio do fim”. Carmen surge como o seu contraponto, o ponto de virada, “o princípio de esperança” a refletir no horizonte para aquelas pessoas.

O filme de Caffé conta com a participação do grupo de moradores locais, que são não atores, e a parceria de uma equipe de 21 alunos da escola da arquitetura. Dois atores profissionais participam do filme, José Dumont e Sueli Franco, que funcionam como elementos condutores da narrativa ficcional que atravessa o cotidiano e a história daqueles moradores. Dumont interpreta Apolo, um agitador cultural que mobiliza o grupo com oficinas de interpretação e, junto a Carmem, ajuda a babel instalada na ocupação.

Desde 2011, a diretora procurava por histórias de refugiados em São Paulo. Na época, só havia um grupo de angolanos na cidade. Quando tomou conhecimento da ocupação do antigo Hotel Cambridge, achou interessante já que a ocupação integrava duas questões relevantes da crise dos centros urbanos, os refugiados e a (falta de) moradia nas cidades. O processo de criação do filme foi realizado de forma coletiva, o que contribuiu para o entendimento das situações reais que motivaram as cenas do filme. Em entrevista à Revista de Cinema, Eliane Caffé diz:

Quando eu comecei a pesquisa para o filme, em 2011, este tema não estava na mídia de maneira tão forte. Na ocasião da nossa primeira versão de roteiro, não havia nem a questão da ocupação, só havia uma reflexão sobre a presença de um grande grupo de angolanos em São Paulo. Ainda não tínhamos consciência dos grupos vindos do Oriente Médio, da turma da Líbia. Mas, aí, os refugiados que encontramos foram abrindo seus Skypes pra gente e apontando uma nova dramaturgia. Tenho a sensação de que estes filmes internacionais aos quais você se refere são reflexos das narrativas que assombraram o mundo ao expor o drama dessas pessoas que deixam suas pátrias para tentar a sorte em um novo país, como o nosso.³⁴

O Skype é apresentado como uma ferramenta que facilitou não só o contato com familiares, mas como auxiliou na construção de uma narrativa. Para o espectador, o recurso abriu uma janela no filme para uma realidade que justifica a

³⁴ <http://revistadecinema.com.br/2016/12/entrevista-exclusiva-eliane-caffe/>

fuga dos dois imigrantes, um da faixa de Gaza e outro do Congo. O palestino conversa no Skype com sua irmã que mostra a cidade bombardeada, dá a notícia da morte do filho de seus vizinhos. As imagens de seu bairro devastado contrastam com a vida coletiva atual de Isam Issa.

Guylain Mukendi veio do Congo. Nas conversas com seu irmão via Skype, toma conhecimento da dificuldade de sua família, a possível venda da terra para que tenham recursos para sobreviver. A conversa por Skype com as famílias dos refugiados contextualiza o drama que trazem em suas histórias quando buscam refúgio em outro país. Para o congolês, a grande disputa hoje é o coltan (mistura de minerais que é usada na maioria dos eletrônicos portáteis), cujos 75% das reservas mundiais estão situados no Congo.

Em *Expulsões: brutalidade e complexidade na economia global* (2016), Saskia Sassen denuncia a existência de variados processos de exclusão do mundo atual. Além das pessoas na faixa da miséria e pobreza extrema, são muitos grupos dispersos em diversas regiões. A autora registra que a importância dos cidadãos e consumidores no século passado foi transferida para outros interesses por parte dos grupos de poder financeiro, como os recursos naturais que geram disputas sangrentas. Nesse sentido, ressalta que, em alguns países, vidas não importam mais:

Enfrentamos um terrível problema em nossa economia política global: o surgimento de novas lógicas de expulsão. Nas duas últimas décadas, houve grande crescimento da quantidade de pessoas, empresas e lugares expulsos das ordens sociais e econômicas centrais de nosso tempo(...) Mas hoje isso também pode significar que atores socioeconômicos outrora cruciais para o desenvolvimento do capitalismo, como as pequenas burguesias e as burguesias nacionais tradicionais, deixaram de ter valor para o sistema maior.... Por exemplo, da perspectiva do capitalismo atual, os recursos naturais de grande parte da África, América Latina e da Ásia Central são mais importantes do que as pessoas que vivem naquelas terras, na condição de trabalhadores ou consumidores. Isso nos mostra que nosso período não é igual ao de formas anteriores do capitalismo que floresceram com base na expansão acelerada de classes trabalhadoras e médias prósperas. (SASSEN, 2016, p. 6;16)

A história dos moradores brasileiros da ocupação está ligada às questões do desemprego e especulação imobiliária. Na ocasião em que realizava a pesquisa do filme, Eliane Caffé circulou a pé pelo Centro e identificou muitos prédios

deteriorados, desocupados. Segundo a diretora, há “cerca de 400 mil imóveis abandonados em São Paulo, ou por dívida de IPTU ou por brigas judiciais”.³⁵

A urbanista Raquel Rolnik relata, em *Território em conflito. São Paulo, espaço, história e política* (2017), como a cidade de São Paulo vem sofrendo, nos últimos 15 anos, um deslocamento do eixo da cidade, das áreas valorizadas, deixando a região do centro semiabandonada. Reflete como o boom automobilístico contribuiu para essa transformação. Além de seu DNA industrial, São Paulo é uma cidade em que o automóvel possibilitou novas relações entre zona de moradia e local de trabalho. A crise da moradia acontece em outras cidades brasileiras, mas São Paulo atingiu o número de 20 milhões de habitantes e não há uma política habitacional que responda a esse crescimento.

No capítulo “Moradia não é caso de polícia”, Rolnik conta sobre o episódio de violência extrema que aconteceu em uma reintegração de posse do prédio do antigo Hotel Aquarius, na Avenida São João, no Centro: “Crianças gritando, mulheres tentando se proteger de pauladas, gás lacrimogêneo, gente sangrando; cenas de guerra. Mas guerra de quem contra quem? As cenas que testemunhamos nessa semana simplesmente indicam que está tudo errado” (ROLNIK, 2017, p.142).

A urbanista denuncia a situação não só pela violência, mas pelo desrespeito ao Estatuto das Cidades e do Plano Diretor que reconhece que “a propriedade, além de constituir um patrimônio de seu dono, tem uma responsabilidade pública em relação à sociedade e à cidade, denominada no texto constitucional de função social”. Como ela diz, uma coisa é se resolver o problema do proprietário, e outra é pensar numa solução que também resolva a moradia desses desassistidos.

Há muitos prédios como este em São Paulo. Sua recomendação é de transformá-los em habitação de interesse modelo. Diversos países ainda possuem essa política social. A questão da moradia pode ser considerada um problema mundial e, neste século, países com políticas de bem-estar tem aberto mão de diversos programas frente à privatização e precarização do mercado imobiliário.

Atualmente, em São Paulo, são mais de 150 movimentos sociais de moradia, estando a Frente de Luta por Moradia, liderada por Carmen Silva, entre

³⁵ <http://revistadecinema.com.br/2016/12/entrevista-exclusiva-eliane-caffe/>

os de maior representatividade e ação política. Todo novo morador passa por uma iniciação política quando chega, tem obrigação de participar das Assembleias e integrar as ações do movimento. Morar no Cambridge exige comprometimento com a militância.

Na ocupação, há um trânsito dos moradores com artistas, o que permitiu a Julian Fuks passar um tempo na ocupação, e realizar a pesquisa para o seu livro, mesmo sem se envolver com o projeto coletivo. É indiscutível a diferença entre a obra literária e a cinematográfica. Caffé, ao contrário de Fuks, se envolve no projeto da ocupação, compartilhando com os seus integrantes todo processo de produção, desde a elaboração do roteiro. Para ela, seu filme “Era o Hotel Cambridge” passou a ser uma peça chave de mobilização para o movimento.

O diálogo entre as obras é enriquecedor, pois se o filme valoriza a ação do movimento e o projeto coletivo de construção e de luta, compondo uma narrativa do diálogo e da solidariedade, o livro busca entender a história individual dos moradores numa perspectiva do destroço e da ruína. O personagem Sebastian é cheio de incertezas e enfrenta as situações com certo distanciamento. Quase no filme da narrativa, Fuks introduz uma carta para Mia Couto na qual escreve que, apesar de ter exposto no encontro em Moçambique com o escritor, sua vontade de cruzar fronteiras e se expandir, parecia continuar preso em seus “dramas comezinhos”.

Na abordagem com seus entrevistados, a distância marca seus contatos. “Só o que faço é deixar que me ocupem, que ocupem a minha escrita; uma literatura ocupada é o que posso fazer neste momento” (FUKS, 2019, p.107).

Najati lhe conta que em sua terra, havia transformado o cemitério num jardim e o perdeu para a milícia local que o transformou em um “bunker” de armas.

Os relatos do refugiado rompem o silêncio com seu passado e possibilitam recuperar sua referência identitária, recuperam sua origem. O grupo tenta produzir um significado de família para seus integrantes, como se o espaço da ocupação possibilitasse a construção de novos laços. Mas Najati estranha esse sentido de família, apesar de reconhecer o projeto como coletivo.

Em uma de suas visitas, Sebastian encontra Najati que o esperava na porta, e o convida a andar um pouco, pois se sentia muito confinado. Nessa conversa, o refugiado diz gostar das ruas de São Paulo, que eram distintas de Homs, “mas há

algo na coexistência pelas calçadas que iguala a todos, ele disse, que nos faz por breves passos, sujeitos sem origem, sem história, coabitantes de um único presente que é tudo ainda que não dure nada” (FUKS, 2019, p.79).

Eles conversavam sobre diversos assuntos e Najati se abria, mas, quando o assunto se aprofundava, Sebastian pensava que outra vez não sabia o que responder, apesar da empatia que sentia pelo refugiado, como se a coexistência pelas calçadas os tivesse igualado. Sentir-se paralisado, não saber o que dizer, hesitar, desviar o olhar, ficar silencioso, expressar estranheza como um refugiado de tudo e de si mesmo são expressões que o autor usa para descrever o comportamento de Sebastian.

Esse atravessamento do autor que ora se faz personagem é intencional, pois, num certo momento da narrativa, quando visita seu pai e lhe conta que vai ser pai, seu velho responde “Que notícia linda, Julian. Obrigado por me dizer”. E ele corrige; “Obrigado a você. Mas aqui você me chama de Sebastian”. Como as aparições de Alfred Hitchcock em seus filmes, Fuks cria uma assinatura, uma pista para o leitor ou espectador sobre sua autoria. Entretanto, funciona como uma proposta de deslocamento do foco narrativo da ficção para o real e como um efeito dominó com cartas que desconstroem a trama e nela introduzem a sombra do escritor

Na narrativa do livro, certo dia, Carmen o chama para conversar. Mais uma vez ele diz ter paralisado. A líder do movimento disse que sabia que ele era escritor, que estava ocupando o quartinho do décimo quinto, que isso não era bom, mas queria falar outra coisa com ele, e assim começou:

O quarto está desocupado, você pode se refugiar nele quantas horas achar necessário. Não sei do que você foge, que medo ou tristeza o faz querer se isolar num espaço tão precário, mas tudo bem, não me diz respeito, e sinceramente não me importa. Todos aqui parecem estar fugindo de alguma coisa, seja bem-vindo para somar a sua fuga à nossa (...) Sei que você tem conversado com moradores, sei que tem tentado entender quem são, o que fazem, o que os trouxe à ocupação. Faça o que quiser, converse com quem quiser, é a sua liberdade. Mas saiba que é inútil. Se quer entender este lugar, melhor esquecer as trajetórias pessoais, as vidas particulares. Se quer entender este lugar, melhor não perder de vista a coletividade, melhor se juntar a nós na luta. Apareça na festa deste domingo, venha descansado, traga qualquer coisa para comer e algumas peças de roupa. (FUKS, 2010. p. 82-83)

Ao sugerir ao escritor esquecer de investigar as memórias dos refugiados, ela lhe diz que não importa mais aquelas histórias de vítimas, de opressão. Para

que marcar o passado quando o movimento pretende escrever uma nova história? Carmem, em sua intervenção junto a Julian, introduz na narrativa questões relativas à memória e ao valor da memória coletiva. As ocupações se transformam comunidades. Segundo Zygmunt Bauman,

A comunidade é um lugar “cálido”, um lugar confortável e aconchegante. É como um teto sob o qual nos abrigamos da chuva pesada, como uma lareira diante da qual esquentamos as mãos num dia gelado. Lá fora, na rua, toda sorte de perigo está à espreita; temos que estar alertas quando saímos, prestar atenção com quem falamos e a quem nos fala, estar de prontidão a cada minuto. Aqui na comunidade, podemos relaxar - estamos seguros, não há perigos ocultos em cantos escuros...e ainda: numa comunidade podemos contar com a boa vontade dos outros. (BAUMAN, 2003, p7-8)

As assembleias realizadas com os moradores tentam promover este espírito no grupo. Esse ideal de comunidade ainda não ocorre na ocupação de forma plena, mas ela serve como abrigo para aqueles que não teriam um teto onde morar. A portaria da ocupação registra a entrada e saída de todos, fazendo uma triagem e criando uma defesa do espaço contra policiais. A solidariedade é um ponto fundamental para a sobrevivência do movimento. Quando Carmem convida

Sebastian para a festa, solicita sua participação em uma invasão num novo prédio abandonado. Esta é a festa. Os moradores do Hotel Cambridge vão dar suporte a um novo grupo que vai invadir e ocupar um novo edifício abandonado da cidade.

Carmem trabalha montando as estratégias e um grupo de militantes colabora na organização dos grupos para a caminhada. Nesta invasão, estava programado que o pessoal do Cambridge arrombaria a entrada do edifício, e funcionaria como resistência

É bonito e emocionante assistir no filme, a força de Carmen, que interpreta a si mesmo, na porta do ônibus, recebendo os novos moradores e dizendo: “Venha, venha, para sua casa. É a sua casa”!

A força feminina do filme é indiscutível. Há uma conjunção de vozes desde a diretora do filme; sua irmã arquiteta, que trouxe um grupo de 21 alunos de arquitetura para a direção de arte do filme; a líder Carmen, Preta; a atriz Sueli Franco, que interpreta uma personagem com desvarios senis, uma equipe que contribui com um olhar de grande humanidade para toda a situação. Carmem diz que é importante a líder ser uma mulher, que a mulher tem uma compreensão da

necessidade do acolhimento que faz parte do processo das ocupações. Além da capacidade de organização, não apenas no que se refere à militância, mas ao lugar, como chegar num espaço arrasado e colocá-lo em ordem.

A câmera subjetiva durante a gravação da invasão funciona como o olhar de um militante a viver o momento com o vigor de quem acredita na ação. Como Sebastian diz, ao olhar Preta, filha de Carmem, ativa na militância. “...que força tem essa mulher. Quanto acredita na iminência de um dia novo, na liberdade que é seu direito, que é o direito inalienável da humanidade”. (FUKS, 2019, p.109)

Para Sebastian, nem a força de Preta o inspirava, continuava distanciado do que acontecia. Preta percebe sua alienação e se dirige a ele: “Você não entende, não é? Acha que todo esforço é por nada, por um terreno sujo, por um prédio caindo aos pedaços”. Sebastian de fato só via destroços e ruínas. “Era expressiva a morfologia dos restos, ordenada pela sintaxe do tempo. Sobre aquele esqueleto do prédio, já a se desfazer em pós, se espalhavam ainda os despojos de uma batalha mais recente” (p.101). O escritor reconhecia que havia ali rastros de diversas ocupações desde que aquele prédio, antes uma repartição pública, mudou de endereço, e o local ficou abandonado:

Aquilo era a ruína, nada do que eu vira antes merecia esse nome. Aquilo era a ruína e parecia ocultar em seus escombros todas as ruínas anteriores, como se do mundo pudesse restar apenas uma ruína, pensei, uma mesma trilha de destruição a se difundir infinitamente.

(...) Por toda parte eu lia nomes como se assim prestasse o meu respeito, me compadecendo das vítimas, como uma vez me compadeci diante do muro dos deportados aos campos, ou dos desaparecidos da América Latina. Mas agora eu não tinha nome nenhum a procurar ali, nenhum dos meus padecera naquele prédio, eram todos desconhecidos. E então soube que eu não poderia me eximir, que não poderia me aliar à multidão de vítimas, e senti de novo a angústia e a náusea, o inominável a confluir para o meu peito, muito mais intenso. Senti que a mim não cabia euforia ou tristeza, que a mim cabia apenas o horror. (FUKS, 2019, p.102)

Sebastian parece, a partir deste momento, perceber seu lugar nesta história. A partir deste ponto da narrativa, ele sai daquele estado de paralisia que norteia todas suas ações durante a narrativa e gera muito desconforto não só para o personagem como para o leitor e toma contato com sua melancolia.

Os nomes escritos na parede são rastros de histórias passadas. “Lidar com um rastro exige contemplar o que restou, dentro de um horizonte que teve perda” (GAGNEBIN, 2012, p.8) Ele favorece o pensamento do que escapa à consciência.

O que estava distante torna-se próprio. Walter Benjamim se via como um leitor de rastros.

Na reflexão de Benjamin, o estatuto paradoxal do “rastro” remete à questão da manutenção ou do apagamento do passado, isto é, à vontade de deixar marcas, até monumentos de uma existência humana fugidia, de um lado, e às estratégias de conservação ou aniquilamento de passado, do outro. (GAGNEBIN, 2012, p. 27)

Os ex-moradores da ocupação invadida deixaram as marcas de sua passagem, despertando em Sebastian a consciência a partir da rememoração de sua história familiar, de seus bisavôs que morreram em Auschwitz e faziam parte da lista de 610 judeus perseguidos por nazistas. As marcas de seu pai como militante, perseguido, e clandestino até se exilar no Brasil.

Foram aquelas letras que fizeram emergir suas memórias subterrâneas, e contribuíram para que finalmente a situação da invasão criasse empatia com ele, e algo fizesse sentido no meio da ocupação. Ao longo dos meses que conviveu naquele prédio, conheceu seus moradores, entrevistou os refugiados, participou das assembleias, se escondeu no quarto do decimo quinto andar, mas nada parecia acessar sua humanidade.

Outra marca da sua narrativa é seu olhar mimetizado por um estado de ruínas. A ruína invoca o tempo. Ela nos aponta um tempo passado, mas também possibilita a leitura do presente. Segundo Schefer e Egaña (2015), ela questiona o presente com a pergunta se tudo será apenas instabilidade e entropia. Não haverá futuro? A insistência de Fuks em marcar em seu personagem este estado, demonstrar sua negatividade, uma circularidade do nada, da impossibilidade, da incerteza de que melhores condições serão oferecidas aos habitantes desfavorecidos das cidades.

O filme de Caffé aponta em outra direção ao se deslocar da visão de uma diretora para uma construção coletiva. O apagamento parcial das histórias individuais minimiza as trajetórias em que esses indivíduos eram invisíveis e vítimas. Os Sem Teto são milhares sem rostos. Mas no filme de Caffé, eles possuem nome e voz. E passam, com a criação desse lugar de fala, a recriar sua própria história. A obra cinematográfica se deixou ocupar pelo movimento.

5.2. Imigrantes em Paris

“Rue des Cités” é nome de rua em Aubervilliers, banlieue de Paris, e título do filme de Carine May e Hakim Zouhani, que narra um dia na vida do jovem Adilse, 20 anos, filho de imigrantes. Preocupado em procurar seu avô que desapareceu, Adilse perambula pelas ruas como seu amigo Mimid, um “clown contemporâneo” sem compromisso com nada e vivendo às custas da mãe.

O filme abre com uma montagem em clipe de uma vista panorâmica de Aubervilliers, onde condomínios de arquitetura popular criam um paredão de concreto que acinzentam a paisagem, ao lado de cenas de seus moradores nas ruas, crianças que jogam futebol na quadra de um condomínio, jovens que conversam em outro recanto rodeados por suas scooters, homens lendo, bebendo, fumando em cafés, jovens nas filas dos videogames no bar e nas ruas.

Aubervilliers é tratada na obra, como referência de *cit  * francesa semelhante a qualquer outro subúrbio de Paris. Os *travellings* panorâmicos criam uma narrativa flâneur, interrompida pelo grande plano do anel periférico da cidade, expressão dos limites, das margens, que demarca a fronteira Paris – banlieue. Logo a seguir, surge na tela a imagem em primeiro plano do poeta slameur Hocine Ben, que olha para a câmera, em primeiro plano, e diz:

C  que j  ime quand ma ville s  endort? C  est qu  on voit pas que ses murs sont gris
Même les gueules    coucher dehors, soudain, sont fard  es de bleu nuit.
Et les lumières de la ville, qui maintenant s  allument une    une,
  clairer m  s pas sur la chaussée et font de l  ombre    l  alune.
Même le bruit du périph, au loin se fait moins intensif.
Dire que ce bruit me berce parfois, comme aux abords d  un récif.
Et sur ma ville quando la nuit tombe, alors j  ela ramasse.
La couche sur le papier, ma ville, et la regarde en face.³⁶

Esse olhar do poeta sobre a cidade se assemelha ao dos cineastas Carine e Hakim, que recolhem da urbe, as imagens que constroem sua narrativa. No filme em questão, há um contraponto entre essa gente da “cit  ” e as pessoas da “ville”, quer dizer, da cidade, do centro de Paris. As entrevistas com moradores anônimos do local demonstram as diferenças existentes entre eles: “As pessoas aqui são

³⁶ Trad    o livre: O que eu amo quando minha cidade dorme?    que não vejo que seus muros são cinzentos/Até os rostos que dormem na rua são, de repente, com o azul da noite maquiados/E as luzes da cidade, que agora se iluminam uma a uma,/Clareiam meus passos na calçada e fazem sombra    lua./Até o barulho do anel periférico, ao longe, se torna menos presente/Pensar que às vezes esse barulho me adormece, como    proximidade de um recife./E sobre a minha cidade quando a noite chega, então eu a tomo entre as mãos./A deito sobre o papel, minha cidade, e olho pra ela de frente.

boas, melhores que as do centro de Paris. Mas são pobres, de origem pobre, mas são inteligentes, entretanto não há muita chance”, diz um entrevistado. Outro senhor aposentado, que trabalhou 40 anos em Paris, interroga: “quantos grupos étnicos convivem no departamento Saint Denys? Diferença de raças, de gente, de cor?”³⁷

Uma senhora de meia idade se apresenta como argelina, comenta que encontra perspectivas de boa educação para seus filhos, ao mesmo tempo que pode falar árabe com sua comunidade, mas confessa ter medo da situação. Todos os entrevistados são anônimos, não havendo nenhuma indicação ou qualificação. Há, inclusive, a participação de um reconhecido escritor que vive em Aubervilliers, cujo depoimento não tem crédito no vídeo. Ele denuncia a posição dos escritores franceses que não falam desse lugar, isto é, sobre as periferias, de seus moradores, dos jovens, dos operários e marca que “o que não faz parte do imaginário, não existe. Um mundo de fantasmas”, sugere.

O filme é um retrato em movimento da vida nesses condomínios com moradias de baixo custo. Acompanhamos o dia de Adilse, como um dia qualquer na vida de um jovem da periferia. A resenha de Mathieu Macheret, crítico de cinema do site “Critikak”, questiona: O que é a periferia francesa, o que é afinal Aubervilliers?

Et ce qui domine, dans cette vie, c'est l'attente. Si la majeure partie du film se déroule dans la rue, c'est parce que les personnages y déambulent, se rendent d'un point à un autre pour leurs petites affaires, squattent un banc ou discutent devant un immeuble. (...) Comment occuper la journée? Comment atteindre le soir? De quoi sera fait demain? Quel avenir entrevoir? Le temps, lui, se gaspille immanquablement, car la banlieue reste ce territoire, cette cuvette aux parois glissantes, riviée aux bords de la capitale par une limite symbolique mais infranchissable. Se tenir si près du centre, dans sa chaleur irradiante, sans jamais complètement lui appartenir, être le premier des recalés à la porte d'un rêve commun d'intégration, n'est-ce pas là tout le secret de l'immobilité des personnages? L'attente, l'attente d'une sortie, l'attente d'une condition meilleure, l'attente de Godot, cette fichue attente crée un rapport ambigu à l'espace. L'attente vous attache plus que tout au banc sur lequel vous attendez, aux murs, à la topographie qui devient une histoire affective, une collection sentimentale de tous ces rêves de départs auxquels se résume, dès lors, la vie (MACHERET, 2013- www.critikat.com/)³⁸

³⁷ Entrevistas no filme “Rue des Cités”

³⁸ E o que domina, nessa vida, é a espera. Se a maior parte do filme se passa na rua, é porque os personagens passam aí seu tempo, vagando de um lugar a outro em função de seus pequenos “negócios”, se aboletam nos bancos públicos ou jogam conversa fora na frente dos prédios (...) De que maneira ocupar o dia? E esperar que chegue a noite? Do que será feito o dia seguinte? O que

Quando participei de uma caminhada por um quarteirão de Aubervilliers, proposta pelo *slameur* Hocine Ben, como parte de minha pesquisa sobre o *Slam*, a certa altura entramos no condomínio Maladerie. Neste momento, presenciei uma cena como a descrita em “Rue des Cités”. Na área térrea em que havia espaços arborizados com bancos, um grupo de jovens estava sentado em um deles, conversando. O poeta nos indicou para ficarmos também por ali, pois uma musicista da orquestra de Argel ia nos apresentar uma peça musical para contrabaixo criada por ela.

Então, um amigo me fala: “ Não pensa que será simples, invadimos um território”. Como ele ministra oficinas de vídeo nas periferias francesas, sabe como a questão de territórios acontece por lá. Mal ele comentou, os meninos (12/14 anos) se levantaram e sumiram de nossa visão.

A contrabaixista se preparou para tocar sua peça musical, mas foi impedida pelo barulho dos motores das motos rugindo, que invadia aquele ambiente. As motos aceleravam, aceleravam e paravam. E depois começaram a entrar por essa área onde estávamos e nos circundavam como se estivéssemos em um acampamento dos filmes de faroeste, sitiados pelos apaches. A cena durou certo tempo, até os garotos se cansarem da “ brincadeira”. Hocine olhava com desaprovação para eles, os conhecia bem, pois também mora ali, mas nada impediu a garotada de evidenciar que invadíamos o terreno alheio.

Ao assistir ao filme “Os Miseráveis” (2019) com direção de Ladj Li, percebi que naquele visita a Aubervilliers tinha conhecido a borda de um barril de pólvora, que são hoje, as periferias parisienses. O filme em questão se passa em outra banlieue, Montfermeil, a 17kms de Aubervilliers. A sinopse do filme é a seguinte: Issa, um garoto da comunidade de Bousquet, rouba o filhote de leão de um grupo de ciganos de um circo.

esperar do futuro? O tempo, ele, se desperdiça inexoravelmente, porque a banlieue permanece sendo esse território, esse côncavo feito de paredes escorregadias, boiando às margens da capital e dela separada por uma fronteira simbólica, mas intransponível. Estar assim tão perto do centro, do calor que dali se irradia, sem nunca pertencer inteiramente a ele, ser o primeiro dentre os “reprovados” a transpor as portas de um sonho coletivo de integração, não seria essa a razão secreta daquele imobilismo que paralisa os personagens? A espera, espera de uma saída, espera de condições melhores, espera de Godot, essa porcaria de espera acaba por criar uma relação ambígua ao espaço. A espera te fixa ainda mais ao banco sobre o qual se espera, aos muros, à topografia que acaba se tornando uma história afetiva, uma coleção sentimental de todos aqueles sonhos iniciais, que passam a ser, em resumo, a vida.

A polícia, que estava fazendo uma ronda no bairro, se envolve com sua busca, requisitada pelo dono do animal, um cigano. Ao fazer a ronda, encontram Issaka. O policial o acha através de pesquisa nas redes sociais do grupo de jovens da comunidade. Ao tentar prendê-lo, um dos policiais acaba ferindo o garoto.

Os jovens de Bousquet usam dispositivos digitais para registrar abusos da polícia. Al-Hassan Ly, que na vida real é filho do diretor Ladyj Li, faz parte da turma dos jovens e passa os dias dirigindo seu drone pela cité. No dia em que os policiais “caçam” Issa e o ferem com uma bala de borracha no olho, o drone registra a cena.

Quando os policiais percebem que estão sendo fotografados – a evidência da violência que tinham cometido –, começam a perseguir o menino para tomar o material em vídeo. Enquanto estão nesta tentativa, Issa se recupera do ferimento e organiza um grupo enorme para a vingança.

Montfermeil é uma *cité*, como são chamados os condomínios fora do centro de Paris, ocupados por imigrantes árabes e africanos. “Os Miseráveis” funciona como modelo da cartografia dessas periferias parisienses que reúnem grupos diversos de imigrantes que, apesar de viverem na França, conservam os traços culturais de sua terra de origem. Esse espaço de coexistências de diversos grupos étnicos cria o que se chama de multiculturalismo, essa multiplicidade de padrões culturais que apresenta diferenças significativas, em função das etapas migratórias e das composições ou caráter dessas migrações.

Em *História da vida privada (vol5) – Da primeira guerra a nossos dias*, o capítulo “Ser Imigrante na França”³⁹ descreve os movimentos migratórios, em especial dos magrebinos.

A primeira leva de imigrantes oriundos do Magreb possuía objetivos distintos da terceira fase migratória. A primeira, assim como a segunda, foi caracterizada por grupos de homens solteiros que, mesmo vivendo em um novo país, mantinham laços familiares com seus países de origem. Esse grupo ia para a França em busca de trabalho e melhor renda, o que geraria uma economia necessária à família que ficou no país de origem. A terceira fase de imigração começa após a independência da Argélia, na década de 60, e se caracteriza pela vinda das famílias em busca de melhores condições (escolas e serviços de saúde).

³⁹ de Rémi Leveau e Dominique Schnapper

É neste momento que são evidenciadas as questões da vida privada desses imigrantes, distintas do que é conhecido pelos franceses como tal. As mulheres, por exemplo, chegam ao país de instalação sem dominar o idioma, na maioria das vezes, sem nenhuma instrução. O acesso social é feito exclusivamente pelos homens até o momento de sua adaptação, que durava, na época, de um a dois anos.

Em resposta a um contexto de revoltas e embates urbanos que ocorreram nas periferias de Paris nos anos 1980 e a marcha da Igualdade, em 1983, o arquiteto Rolland Castro e o urbanista Michel Cantal-Dupart foram convocados para uma missão interministerial, intitulada “Banlieue 89”. O objetivo era ampliar as fronteiras da capital. Uma das propostas do plano era transformar os fortes situados nas periferias de Paris em locais de animação cultural. Em 1984, o Forte de Aubervilliers, fortificação militar que serviu para a defesa do nordeste de Paris durante a II Guerra Mundial, acolheu o Festival “Fêtes et Forts” com concertos de “punk rock”, concursos de break dance, performances artísticas e graffiti. Na época, o evento foi coberto por dois fotógrafos da banlieue, Williy Vainqueur e Pierre Terrason, que cederam fotos.

Segundo o cineasta Pascal Tessaud, morador de Saint Denis, vizinho de Aubervilliers, diretor do filme “SLAM - ce que nous brûle”, os anos 1980 foram um momento de muita mistura, marcados pela explosão do movimento Hip Hop na banlieue, sob influência do movimento do Bronx/EUA. Pascal acrescenta ainda que a linguagem urbana do Hip Hop respondia aos anseios de grande parte dos jovens, filhos de um proletariado francês que morava na região da periferia e tinha consciência de classe.

Entretanto, uma nova onda migratória substituiu esses habitantes de Aubervilliers por novos grupos de africanos pobres, os árabes do Norte, sem instrução. O impacto desses novos grupos mudou o cenário cultural, transformando a voz do rap numa força americanizada, cantada por grupos que não possuem educação política, o que é chamado de “rap game”.

Os anos 1990 também são marcados pela política do presidente Jacques Chirac, que desmobiliza a vida associativa da *banlieue*, promovendo uma dissolução de órgãos e associações culturais, levando esses territórios de baixa renda a viverem tempos de abandono político. O discurso hegemônico passa a cultivar uma tendência de olhar de forma estereotipada os subúrbios,

identificando-os como espaços ligados a drogas, armas e violência. A questão do consumo também passa a ser identificada como uma ideologia que distingue os jovens “nikezados” de uma geração um pouco mais velha, filha do proletariado, que recebeu boa educação.

No ano seguinte que visitei a Maladerie em Aubervilliers, voltei a essa periferia para ver uma exposição de arte urbana. Organizadas pela Associação “ART en Ville”, as criações dos artistas foram distribuídas pelo espaço de dois hectares onde se situa o Fort, que, depois da guerra, se transformou numa garagem e, posteriormente, num depósito de carros. Atualmente, o local acolhe ateliês de artistas, como o do escultor Rachid Khimouni, e o teatro equestre Zingaro.

No “In Situ Art Festival”, cinquenta artistas coloriram e grafitaram as ruínas do forte, seus muros com murais que exploram o tema Transformação. Tudo neste museu efêmero.

No espaço de abertura da exposição, grandes murais recuperavam a memória do que ali aconteceu durante os anos 80. Destacavam-se “uma colagem fotográfica de Willy Vainqueur em memória do 30º aniversário do festival Fêtes et Forts e o maior retrato realista já pintado no chão por Jorge Rodriguez Gerada (1200m2) em homenagem a um morador de Aubervilliers”.⁴⁰

Uma política de integração das *banlieue* à vida da cidade implantou uma série de oficinas de produção artística, que funcionaram como uma possibilidade de tirar os jovens de outros destinos, como o tráfico de drogas. No desenvolvimento da pesquisa que realizei sobre o *Slam*, foi muito pontual perceber como as oficinas de Hip Hop influenciaram essas gerações pós-80. O poeta *slameur* Hocine Ben, que é filho de argelinos, participou dessas oficinas e disse que encontrar a poesia oral, o *slam*, abriu um novo horizonte para a sua vida.

O poema *Le Cartable ou l’usine*, de Hocine Ben, descreve com vigor essa vida de filho de imigrante. Há uma nostalgia de uma terra natal, a Argélia, que não é a sua, mas de origem de seus pais, ao lado da descoberta de sua mestiçagem e de uma questão que passa a fazer sombra em sua vida: ser ou não ser um filho da França.

⁴⁰ <http://artenville.fr/work/in-situ/> fotos da exposição

84? Je découvre le hip hop et je capte le message.
 Je me confronte aux flics et je découvre mon métissage.
 Intègre-toi toi-même, moi je n'ai pas besoin de remède.
 La France c'est mon pays, l'Algérie c'est mon bled!
 84...Je prends une claque! Mon vieux à la baraque.
 Fait les cent pas et je le sens pas, c'est l'ennui qui le traque.
 Car son poste à l'usine, c'est sur qu'il y tenait.
 Et voir son Daron inactif, à douze piges pour moi c'est...
 Un ouvrier qu'on assassine, c'est des mains que pour pleurer...
 C'est l'écume d'un rêve qui un matin soudain vient se briser.
 C'est le bleu d'travail qui fait rougir parce qu'il reste dans le placard.
 Et c'est quoiqu'il arrive, un homme qui se lèvera tôt et se couchera tard...
 Alors le soir, paraît que mon père attend ses potes devant l'usine.
 Demande des nouvelles de tout le monde et même des machines.
 Déambule dans la ville, s'arrête devant tous les chantiers.
 Et tend l'oreille pour écouter les ouvriers chanter...
 J'ai douze piges et brusquement mon cartable s'allège.
 J'ai capté tous ces non dit un matin au p'tit dèj!
 Sous les pavés la Page...D'Histoire de mon père...
 Fut recouverte de goudron par lui-même et par ses pairs. ⁴¹

Muito cedo, aos 12 anos, o poeta *slameur* percebeu um desacerto na história de seu pai, um imigrante que perdeu seu lugar na fábrica em que trabalhava. Foi através dessa relação com o pai que Hocine se inspirou para contar um pouco da história da imigração. O pai, como esses trabalhadores, mesmo mantendo laços com sua terra natal, pertenceu ao grupo que criou família na França e necessitou garantir sua sobrevivência. Foi nesse momento em que olhou seu pai sem perspectiva, com seu sonho assassinado, que o garoto adolescente se identificou com o grito de revolta do Hip Hop. Entretanto, não viu na figura paterna nenhuma reação que não fosse o desencanto e a nostalgia de voltar a encontrar seus amigos trabalhadores. O poeta denunciou uma situação de esquecimento para fatos como este.

Num certo momento, Hocine diz se dar conta de estar leve porque aquele peso histórico não existe mais: foi enterrado por seu próprio pai e seus pares. Há,

⁴¹ Tradução livre: 84? Descubro o hip-hop e capto a mensagem / Me confronto com a polícia e descobro a mestiçagem/Te integra sozinho, eu não preciso de apoio/A França é meu país, a Argélia o meu canto. 84... Eu levo uma porrada! O meu velho na barraca /Vai e vem e eu nem ouço, é desassossego que o marca/Seu posto na usina, evidente que ele pensa/Só de ver seu pai inativo, há 12 anos para mim é.../ Um operário que se assassina, mãos que só servem pra chorar.../é a espuma de um sonho que uma manhã vem de súbito quebrar/é o azul do uniforme que o faz enrubescer porque trancado no armário /e de qualquer jeito, o homem se deita tarde e acorda cedo.../E de tardinha, parece que meu pai ainda espera os amigos na frente da usina/Pede notícias de todos e até de sua máquina/Fica vagando nas ruas, de um canteiro a outro canteiro de obra/E estica o ouvido quando os ouve cantar, os operários/Só tenho doze anos e de repente minha bagagem fica leve/Captei aqueles não-ditos uma manhã, tomando meu café com leite/Sob as pedras, a Página... da História do meu pai/Foi coberta de asfalto por ele mesmo e por seus pares.

talvez, uma alusão à própria guerra da Argélia, que se tornou um tema obscuro para os franceses. Mas, descendente dos argelinos, o rapaz no poema reconhece seus laços ancestrais. A questão de ser ou não francês não passa por fazer parte de uma nação, isto ele reconhece. Mas, nos afetos, é a Argélia que sente como um canto que o aconchega, que o reconhece.

A geração de *Os Miseráveis* é composta dos filhos desses imigrantes de que fala o cineasta Pascal Tessaud, que são os africanos pobres, sem formação profissional. Os garotos já são cidadãos franceses e se ressentem pela falta de reconhecimento, por serem vistos como “estrangeiros de segunda categoria”. No filme de Ladj Li, todos os garotos são percebidos pelos policiais como marginais e isso vai definir o modo como são tratados.

Em entrevista à Radio France Internationale (RIF), os jovens que participaram do filme falam,

Eles nos consideram como marginais, reclama Jalal, 15. Eles quem?, pergunta a reportagem. Todos os que não moram aqui, os burgueses, os parisienses, explicam os meninos, em coro. Segundo eles, isso vem de muito antes do filme – que eles viram e adoraram. “A gente anda em grupo e usa as mesmas marcas, Nike e Adidas, e isso é visto como marginal, como ralé”, completa. As pessoas só veem o tráfico de drogas, mas aqui é calmo também”, completa Sacha, 14, mostrando as ruas efetivamente tranquilas numa tarde de sexta-feira de um dia ensolarado de inverno.⁴²

Além dos jovens, o que se percebe de relevante no filme são os diversos grupos étnicos com traços culturais distintos, que integram aquela *cit  *.

Um dado significativo a considerar    a história do filme ser contada por Ladj Ly que foi morar em Le Bosque (Montfermeil) com um ano de idade e vive l   até hoje, com sua mulher e três filhos.    uma característica importante da pós modernidade como jovens da periferia ocupam um lugar de fala nas produções literária, musical e audiovisual, tendo acesso aos circuitos comerciais sem necessidade das antigas intermediações ou de intelectuais ou agentes.

Há um rap do grupo Hip Hop Rationais MC’s que declara: “Periferia    periferia em qualquer lugar”. Estar    margem, na margem de,    não pertencer ao espaço hegemônico, estar marginalizado da produção, pertencer a territórios esquecidos da cidade pela política, pela cultura. A obra *Os Miseráveis* reflete

⁴²<https://www.rfi.fr/br/fran%C3%A7a/20200208-%E2%80%9Cn%C3%A3o-somos-marginais%E2%80%9D-dizem-meninos-de-montfermeil-cidade-retratada-no-filme-%E2%80%9Ccos-mis>

conflitos de classe que acontecem em periferias, zonas onde habitam pessoas de classes menos favorecidas, com menos recursos, com diversos problemas de infraestrutura, expostos à violência de seus próprios pares e da polícia, com uma tradição de esquecimento social e cultural. O filme é uma produção com o olhar de quem vive à margem.

Em “Das margens, contranarrativas: um olhar a partir dos subúrbios do mundo”, Renato Cordeiro Gomes diálogo com o texto “Uma proposta para o novo milênio”, de Ricardo Piglia, em que o “escritor procura ver as vantagens que não estar no centro, às vezes, proporciona”. (GOMES, 2011 p.14). O uso da categoria deslocamento proposta pelo autor argentino sugere a desconstrução de modelos hegemônicos de julgamento, valores estéticos gerados no Centro.

Segundo Piglia, o deslocamento permite a negação da cópia dos modelos estéticos estabelecidos, possibilitando a criação de novos produtos culturais periféricos. Renato assinala a existência, então, de uma realidade onde “o desenraizamento das formas espaciais e temporais e dos homens cria espaços com “limites indeterminados e irregulares” entre e dentro das culturas” (GOMES, 2011 p.15). Com o deslocamento vai haver uma ruptura de fronteiras, e a criação de um terceiro lugar, um outro lugar, o entre lugar, nomeado por Silviano Santiago. E é neste espaço que se materializam as “margens entre” (in-between) diferenças, que, segundo Renato, “seriam as intersecções e transposições através das esferas de classe, gênero, raça, nação, geração, localização”. (GOMES, 2011 p.16)

Ao estar afastada ou deslocada espacialmente e temporalmente da produção dos centros hegemônicos, essa produção periférica passa a se beneficiar deste fato, ao “embaralhar, ou transgredir, aquela tradição que não lhe é própria, ou que passa a sê-lo na medida em que é realocada, antropofagizada, ressemantizando-a com dose de suplementariedade”. (GOMES, 2011, p.16)

O cinema de Ladyj Li ocupa esse lugar. Pensa a margem a partir dela. O longa ganhou o Cesar Awards 2020 de melhor filme e dividiu, no Festival de Cannes, o Prêmio do Júri em 2019 com o filme brasileiro *Bacurau*. A premiação nos leva ao registro de como a cultura francesa hegemônica absorve e dialoga com os discursos performáticos de suas cités, que são narrativas contra hegemônicas.

5.3. Deslocados e refugiados

A utopia da livre circulação entre os países é hoje solapada pelo reforço das restrições de movimento que reproduzem e intensificam a vulnerabilidade de grupos estigmatizados e mais marcados racialmente.

Achille Mbembe

Três obras audiovisuais com o objetivo de registro de um “estado de coisas” (Rancière) que se repete em diversos continentes serão discutidas neste tópico. Em duas delas, as cinematográficas *Aeroporto Central*, de Karim Ainouz, e *Human Flow: não existe lar se não há para onde ir*, de Ai Wei Wei, podemos escolher duas cenas, como síntese da questão abordada por eles, como recurso para entender o fio de significação apontado pelas obras.

No filme de Karim, a imagem de Ibrahim, jovem refugiado sírio (18 anos), em Berlim, sentado à beira das pistas do aeroporto de Tempelhof, hoje transformado em parque de lazer. Na obra de Ai Wei Wei, a imagem de uma “montanha” de coletes salva-vidas em uma praia da Grécia.

A hipótese de Didi Huberman de que “as imagens ardem quando tocam o real” (DIDI HUBERMAN, 2018. p.11), desenvolvida em seu artigo “Quando as imagens tocam o real”, pode ser pensada em relação a essas duas escolhas pela potência das imagens e a possibilidade de sua leitura como vestígios para a compreensão de algo que está além:

Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, um rastro, uma traza visual del tempo que quiso tocar, pero también de outros tempos suplementários – faltalmente anacrônicos, heterogêneos entre ellos – que no puede, como arte da memória, aglutinar. Es ceniza de vários braseros, mas o mesmos caliente. Em esto, pues, la imagen arde. Arde com o real a lo que, em um momento dado. Se há acercado (como se disse “caliente, caliente” em los juegos de adivinanza cuando “uno se acerca al objeto escondido”). Arde por el deseo que la animaarde por la destruction, o incêndio que quase a pulveriza...por el resplendor..., por sua audácia..., por el dolor.... Finalmente, la imagen arde por la memoria, es decir que todavia arde cuando ya no es más que ceniza: uma forma de decir su esencial vocación por la supervivencia, a pesar de todo”. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 35-36)

O filósofo conclui o texto dizendo que, para sentirmos, devemos nos atrever e nos acercar da cinza, soprar suavemente e certamente uma voz se fará ouvir: “Não vês que ardo”? (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.36)

O artista Ai WeiWei, inclusive, opera nesta perspectiva quando, a partir da sua experiência em produzir o documentário sobre os movimentos migratórios e

os campos de refugiados, montou exposições em diversos países, em que apresenta obras conceituais que ressignificam objetos usados ou deixados pelos próprios refugiados, em suas trajetórias.

A fotografia da montagem de uma dessas exposições, com a presença de milhares de sapatos e botas deixadas pelos refugiados na ilha de Lesbos (Grécia) tendo ao fundo um mural com fotos da movimentação dos refugiados, também realiza este trânsito.

A imagem/cena escolhida de Ibrahim à margem do espaço de lazer alemão pode ser inserida nesta categoria. Ela é mais do que o registro de um momento. Ela faz arder ao questionar a falta de direitos daquele jovem, da dor que é seu confinamento e afastamento de todos aqueles que deixou para trás, os momentos felizes compartilhados, sua solidão, distância do que será seu mundo futuro.

Na cena das centenas de coletes empilhados, o que arde? A ausência dos que nunca chegaram e dos que chegaram e já se foram. O risco das travessias, a ilegalidade. As multidões sem lugar no mundo, as fronteiras fechadas. Vidas sem perspectiva, futuros incertos. A violência que nos reflete. Histórias abandonadas. A potência das cenas está nesta capacidade de desdobramento que as imagens permitem.

Segundo o ACNUR - Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados, atualmente, 79,5 milhões de pessoas estão deslocadas, número que dobrou na última década. Destes, 26 milhões são refugiados, 45,7 milhões são deslocamentos internos, 4 milhões com solicitações de refúgio em andamento e 3,7 milhões de venezuelanos deslocados de seu país. Os países que mais recebem são Turquia (3,6mil), Colômbia (1,8 mil), Paquistão (1,4mil), Uganda (1,4 mil) e Alemanha (1,1 mil). Segundo o relatório Global Trends Forced Displacement in 2019 da ACNUR, 68 % dos refugiados são oriundos apenas de cinco países: Síria (6,6 mil), Venezuela (3,7 mil), Afeganistão (2,7 mil) Sudão do Sul (2,2 mil) e Mianmar (1,1 mil).

Quando Sassia Sasken, enumera em *Expulsões: brutalidade e complexidade na economia global* (2016), uma série de movimentos do neoliberalismo, das guerras, das mudanças climáticas como geradoras das migrações do mundo contemporâneo, ela faz questão de afirmar que há um paralelismo entre as situações desse gênero.

Com relação às obras estudadas, “Aeroporto Central” (2018) dirigido por Karim Ainouz, acompanha, durante um ano, a vida do imigrante num campo de refugiados, instalado nos hangares do aeroporto de Tempelhof. Marcado por arquitetura característica do Nazismo, o aeroporto foi construído em 1938, para ser um monumento representativo da grandiosidade do império alemão, local marcado pela realização de muitos comícios nazistas, na época. Desativado desde 2008, foi transformado em um parque para lazer, em que suas pistas servem para esportes como ciclismo, patins, skate, entre outros.

A narrativa do filme é centrada na experiência dos refugiados, uma crônica em 12 meses, cujas imagens são separadas cronologicamente mês a mês, por cartela com texto árabe. A posição de câmera em plano geral, distanciada, como se pedisse licença para contar essa história, sem ultrapassar os limites da privacidade de Ibrahim e dos outros refugiados que vivem no local, define a linguagem do diretor. Ibrahim é um jovem sírio de 18 anos quando chega em Tempelhof, oriundo de Aleppo/Síria, e fica neste abrigo durante um ano e três meses até a concessão de seu visto de entrada no país.

Caso algum refugiado não obtenha aprovação de visto, é deportado de volta ao seu país de origem, o que é dramático, pois quem ali chegou, deixou para trás conflitos, guerras, situações ameaçadoras as quais não quer enfrentar de novo.

Na abertura do filme, Ibrahim apresenta seu sentimento de esperança de ter conseguido chegar no país: “Meu primeiro dia em Berlim causou uma impressão forte em mim. Ainda me lembro das luzes de Natal e de como as ruas estavam decoradas. As primeiras horas após a minha chegada foram cheias de alegria. Nunca quero esquecer aquele dia”.⁴³

Enquanto as imagens narram o cotidiano do centro de refugiados, o som contribui para o espectador entender as origens do sírio, como era sua vida em Aleppo, como se sente ali. O personagem conta o medo que sentiu na travessia do mar, as horas que passou no barco, que pareciam intermináveis, sua chegada à noite em terra firme e, conseqüentemente, o grande sentimento de felicidade. Comenta que há momentos em que suas memórias parecem desaparecer. Sente

⁴³ Aeroporto Central, filme de Karim Ainouz.

falta da fazenda em que morava, saudades da vida no interior, das férias em sua terra.

Segundo Mohammed ElHajji,

Assim, conforme a inclinação recursiva dos grupos humanos se diferenciarem uns dos outros, o estrangeiro / migrante representa “o exterior e contrário” da sociedade e suas maiorias (SIMMEL, 2005, p. 265). Ao remontar as estruturas organizacionais da sociedade humana, observa Kristeva (1988), a figura do estrangeiro aparece como o “outro” da comunidade, aquele que não compartilha seus códigos simbólicos e/ou não se submete às suas crenças e hierarquias; motivo pelo qual é, muitas vezes, associado ao inimigo e/ou ameaça à ordem estabelecida. (ELHAJJI, 2017, p.215)

Karim ao centrar o filme em um personagem, Ibrahim, tenta deslocar a história dos processos vinculados aos trâmites e nos coloca no plano individual diante da gama de afetos e sentimentos por que passa o jovem no confinamento. A regulação do tempo, que nos remete para as reflexões de Rancière, é totalmente presente no filme. A rotina diária é marcada por uma agenda institucional assim como o diretor estabelece sua montagem numa cronologia dos meses.

O acolhimento em Temelhof parece atender as cartilhas de Direitos Humanos. Há um cuidado com suas vidas, inclusive com assistência médica, atualização de vacinas e curso de alemão. Quando Merkel abriu suas fronteiras e decidiu receber os refugiados em 2015, dizendo que daria conta, o filme parece confirmar isto, pois mostra que, ao contrário de outros países, de fato se preparou para receber esse novo contingente de pessoas em seu território.

No filme de Karim, o tempo individual, parece em suspensão, o que existe é espera. Não há muitos encontros, cada família ou cada um parece viver isolado no compartimento que lhe foi destinado, nos hangares do aeroporto, onde o espaço foi dividido com divisórias sem teto nem portas. À noite, as luzes são apagadas e todos respeitam as regras do local.

Quitaiba Nafea, um homem de 60 anos, com formação na área médica, também se destaca no filme. Diferente do jovem Ibrahim, que não vemos participar de nenhuma atividade coletiva, Quitaiba está sempre em atividade e, como intérprete, auxilia nas atividades do Posto Médico do Centro.

A cidade de Berlim só é mostrada, mesmo que numa cena de curta duração, quando finalmente Ibrahim consegue seu visto de refugiado com permissão de permanecer no país por três anos e meio. Os centros de

confinamentos ligados à imigração são lugares de trânsito, em que a vida fica em suspensão.

O filme apresenta uma normalidade que parece não representar integralmente o que foi esse período de imigração na Alemanha, pois diversos conflitos aconteceram, em função de diferenças culturais.

Em entrevista ao canal Curta, Karim Ainouz disse que este filme lhe permitiu entender o que acontece hoje no mundo. O artista e cineasta Ai WeiWei sentiu o mesmo quando resolveu produzir e dirigir o documentário *Human Flow: não existe lar se não há para onde ir*, sobre a situação de refugiados em 23 países. Ele esteve em Berlim no Tempelhof, onde entrevistou uma menina de seus 12 anos que declara estar sendo difícil viver ali, confinada. Em seu depoimento, diz que tudo é proibido, no sentido de regulado. Se ela vai sair para a área externa do hangar, tem que ir acompanhada do pai. Ela sente um grande tédio e acha que não é a única, pois acredita que toda sua família está entediada.

O filme de Ai WeiWei apresenta um panorama da situação dos movimentos migratórios mundiais, criando uma montagem na qual mostra sua participação como um entrevistador participativo que interage com os refugiados nos acampamentos, e participa de algumas caminhadas de tentativa de travessia das fronteiras. O artista contou em entrevista⁴⁴ que, quando criança, viveu num campo de refugiados, no período em que seu pai, o poeta Ai Qing, foi preso político do governo chinês. "No período, tive um entendimento profundo de quem são essas pessoas colocadas em condições extremamente difíceis, procurando um lugar seguro e sem saber se haverá um futuro para seus filhos", disse.

O filme apresenta dados sobre os movimentos de deslocamento mundial, assim como depoimentos de representantes políticos e de organizações não governamentais. A ativista política e deputada palestina Hanan Ashrawi fala sobre a condição do refugiado, testemunho que foi utilizado por WeiWei como epígrafe para sua obra.

Ser refugiado é muito mais do que um status político, é a crueldade mais penetrante que se pode cometer contra um ser humano. Ao privá-lo de todas as formas de segurança, dos requisitos mais básicos de uma vida normal. Ao cruelmente colocar tal pessoa à mercê de países muito inóspitos que não querem

⁴⁴ <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1928646-em-documentario-ai-weiwei-reforca-presenca-ativa-em-crise-de-refugiados.shtml>

receber tal refugiado. É privar o ser humano de todos os aspectos que tornam sua vida tolerável e com significado.⁴⁵

O documentário de Weiwei mostra essa massa de apátridas em trânsito, entrevista brevemente um ou outro, mas sem dar a conhecer ao espectador a história de seu grupo. Impressiona o numeroso contingente de pessoas, a falta de estrutura das cidades para absorver dignamente esse contingente e as tentativas fracassadas para fronteiras fechadas. Se em 1989, época em que o muro de Berlim caiu, haviam 11 fronteiras com cercas e muros, hoje são 70.

Sentir-se como um humano com uma vida que de fato importe parece ser o drama central de todo refugiado que percebe, frente às políticas dos países, como seu destino é precário e seu valor, como pessoa, baixo. Para Mohammed ElHajji,

a identificação negativa do migrante, enquanto não cidadão, não nacional e quase não humano e, em seguida, a sua clandestinização e ilegalização constituem, na verdade, etapas de uma estratégia econômica-política para a sua redução a mão de obra descartável e sem poder de resistência ou barganha... a presença do estrangeiro / migrante nos obriga a mostrar a nossa verdadeira natureza, e revelar nosso modo verdadeiro de encarar o mundo em sua alteridade. (ElHajji, 2017, p. 204)

O filme de Wei Wei convida o espectador a participar de várias tentativas de migração, por terra e por mar e oferece a reflexão de como os países se comportam frente à questão. Tem-se a impressão de que são os países com mais recursos que recebem as maiores ondas migratórias, mas os dados da ACNUR demonstram que não. De um modo geral, são os países vizinhos que acolhem.

Os refugiados expostos no documentário saíram em sua maioria de países em situação de guerra, entretanto o filme apresenta uma região da África subsaariana, onde as expulsões aconteceram em função das mudanças climáticas.

A Europa vive um dilema. Segundo Ioannis Mouzalas, ministro da Imigração da Grécia, é hora da Europa se decidir: “ou seguir adiante como uma Europa da tolerância dos direitos humanos contra o racismo e a xenofobia, unida, ou nos decidimos como uma Europa xenófoba que nunca conseguirá superar o trauma causado pela onda de refugiados. Não é essa a Europa que sonhamos”, afirma ele na entrevista a Ai Wei Wei.

Parece um ponto de vista relevante, pensar que a vida como refugiado deveria ser temporária, que assim que as condições do país de origem se

⁴⁵ Entrevista Dra Hanan Ashwari – Head of the Plo Department of Culture and Information

estabilizarem, ele deveria regressar a seu país. No entanto, o que se vê são campos de refugiados que duram anos e o que as condições pelas quais se pensava encontrar em outro país não corresponde às expectativas, mas mesmo assim não regressam para sua terra natal.

O caso dos refugiados do Afeganistão, por exemplo, se arrasta desde 1980, quando da invasão da Rússia. O documentário mostra as imagens de alguns caminhões que regressam ao Afeganistão com famílias inteiras e sua mudança, pois o governo tem se manifestado para que voltem ao país com o objetivo de sua reconstrução. Entretanto, o que vão encontrar lá? Nada melhor do que voltar ao lugar de onde saíram, se não tivessem perdido suas casas, seu passado, depois de tantos anos fora, alguns com 20, outros há 40 anos vivendo como refugiado em outras terras.

Países da América Latina não integram o filme, entretanto o caso da Venezuela em que 3 milhões e setecentos mil pessoas deixaram o país é relevante. A maioria migrou para a Colômbia, mas uma parte continua chegando no Brasil por Pacaraima / Roraima. Segundo o jornal *O Globo* de 10 de janeiro de 2020,

Os protestos nesta segunda-feira (10) começaram de manhã cedo. Um grupo de moradores de Pacaraima expulsou venezuelanos de uma área de comércio da cidade. Os manifestantes fecharam todos os três acessos de Pacaraima, nenhum venezuelano conseguia entrar na cidade. Polícias militares usaram bombas de efeito moral para dispersar um grupo de brasileiros que forçava lojistas a fecharem as lojas. Com apoio de indígenas, manifestantes também bloquearam a BR-174, que liga o posto de fronteira do Brasil com a Venezuela a Boa Vista. Eles arrastaram um carro para impedir a passagem. O que grande parte dos moradores de Pacaraima alega é que, desde que os venezuelanos começaram a chegar, em 2015, o atendimento do serviço hospitalar piorou e que a violência aumentou.⁴⁶

A reação dos moradores não corresponde à posição oficial, que mantém, desde 2018, um programa chamado Operação Acolhida, que oferece acolhimento para os venezuelanos que chegam ao Brasil,

está organizada em três eixos: 1) ordenamento da fronteira – documentação, vacinação e operação controle do Exército Brasileiro; 2) acolhimento – oferta de abrigo, alimentação e atenção à saúde; e 3) interiorização – deslocamento voluntário de venezuelanos de RR para outras Unidades da Federação, com objetivo de inclusão socioeconômica.⁴⁷

⁴⁶ <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2020/02/10/pacaraima-rr-tem-protestos-contr-a-entrada-de-venezuelanos.ghtml>

⁴⁷ <https://www.gov.br/acolhida/historico/>

A cada mês, cerca de 1.700 venezuelanos são encaminhados para outros estados brasileiros, para que possam obter melhores oportunidades. Entretanto, receber mais de 200 mil pessoas para um país com mais de 12 milhões de desempregados é uma situação que deve ter apoio da ACNUR e seus parceiros, como parece acontecer aqui no Rio no que se refere à acomodação.

A atualidade e urgência do tema dos refugiados foi responsável pelo lançamento de “Stateless” no Brasil, “Estado Zero”, uma série da Netflix, cocriada e produzida por Cate Blanchett, embaixadora da Boa Vontade da Agência da ONU para Refugiados (ACNUR).

Com temporada de seis capítulos, o enredo cruza dois eixos, as histórias de Ameer e de Sophie Weber. O primeiro é um afegão que tenta com sua família (mulher e duas filhas) ingressar na Austrália através do Paquistão e passa por situações adversas como ser enganado por um grupo de “coiotes”, traficantes de pessoas. A história de Sophie Weber é baseada na vida da cidadã alemã australiana Cornelia Rau, que era aeromoça até se envolver e ser expulsa de uma seita, que no filme se chama Goba. Tanto Ameer como Sophie (que assume o nome falso de Eva) chegam ao Centro de Detenção Barton, situado no interior da Austrália. Trata-se de um campo para “não-cidadãos ilegais” (UNCs). Barton não existe na realidade, foi cenografado com referência nos Centros de Detenção australianos, que hoje estão concentrados fora do país.

A série mostra como esses “não cidadãos ilegais” vivem de forma reclusa, como se fossem detentos, sob pressão do corpo policial que cria punições, quartos de isolamento quando alguma indisciplina acontece. A questão da ilegalidade os coloca numa condição de malfeitores, prisioneiros. O contraste que se percebe na série, entre a expectativa que esse refugiado tem de uma nova vida, em um país que tem dos maiores índices de qualidade de vida do mundo, e o que lhe oferecido é uma brutalidade. Os processos são muito demorados e não há nenhum interesse em acolhe-los.

Ameer não conseguiu fazer a travessia no bote com sua mulher e as duas filhas, e só a filha mais velha resistiu. Sua esposa e a filha menor morreram afogadas, o que gera um trauma familiar. Quando se reencontram, pai e filha, percebe-se como a jovem vive um processo de luto que inclusive a leva a tentar cortar os pulsos durante sua reclusão. A cada capítulo, nota-se o impasse em que estão e como o caminho parece sem volta.

Durante a série, percebe-se como o Departamento de Imigração e Assuntos Multiculturais e Indígenas (DIMIA) está sempre pressionado pela opinião pública, imprensa e as Comissões de Direitos Humanos que questionam a atuação do governo nesses centros de detenção. O que é apresentado na série parece confirmar que a política australiana voltada para refugiados não responde aos princípios universais de solidariedade e apoio, assim como o respeito e a dignidade para com aqueles que se encontram numa situação tão desfavorável e sem horizonte.

Ao contrário da Alemanha, a Austrália parece querer informar ao mundo que não tem interesse na causa. Se o século XX foi marcado pelos movimentos migratórios pós-coloniais, no século XXI esses movimentos são da ordem das expulsões causadas pelas guerras, fome e condições climáticas.

A questão das migrações afeta as cidades contemporâneas. As três obras mostram como os países estão mais preocupados em se defender dessas migrações do que somar-se à causa humanitária.

6. Corpos encapsulados

6.1. Os medos e os muros nas cidades

O final do século XX, marcado pelos fluxos gerados pela globalização, determinou algumas reconfigurações quanto à mobilidade das classes sociais. Ao lado dos fluxos migratórios de setores da sociedade mais desfavorecidos, que vão trazer ao espaço urbano diversas tensões, a classe média alta e elite das cidades globais passam a se reconhecer como uma elite global móvel, mais identificada com a cultura dos grandes centros como Paris, Londres e Nova York, o que cria uma cisão de classe ainda mais profunda.

A mixofobia (Bauman, 2009), que é o medo de se misturar, alimenta a segregação social. Se os muros das antigas cidades tinham como objetivo sua defesa contra invasões daqueles que pareciam inimigos, agora os muros ganham novo sentido e passam a separar também cidadãos do mesmo espaço urbano.

O conceito de “gated communities” se torna um modelo de moradia, em resposta à mixofobia. São condomínios fechados, com áreas de lazer e alguns serviços básicos, sistemas de vigilância, com portarias para identificação de moradores e visitantes. Situados dentro da cidade, parecem estar fora dela socialmente. Bauman refere-se a essa atitude como “a secessão dos bem-sucedidos”, que classifica como uma “extraterritorialidade mental e moral daqueles que não se importam de ficar sós, desde que os outros que pensam diferente não insistam em que se ocupem e muito menos partilhem sua vida por conta própria” (BAUMAN, 2003, p. 49).

O autor usa a metáfora “decidiram recolher as pontes levadiças” para definir um tipo de moradia desse grupo que não quer contato com os outros estranhos, diferentes do ponto de vista social. Do lado de dentro das cercas, uma vida de bem-estar e conforto, protegida, como um oásis de tranquilidade e segurança. Do lado de fora, a insegurança do inesperado que é a vida urbana das ruas, que sempre foi muito atraente, entretanto não é assim reconhecida por esse grupo com fobia do que lhe é diferente.

Segundo Bauman, esses “espaços vedados transformam-se nas pedras miliárias que assinalam a desintegração da vida comunitária, fundada e compartilhada exatamente ali” (BAUMAN, 2003, p. 43). Há um desinteresse

dessas classes pelo local onde moram e sua vizinhança, ao contrário das classes mais desfavorecidas, que criam lugares de relacionamento social, indetentários, definidos pelo local de moradia, bairro e seus pontos de circulação.

De fato, quando a arquitetura passa a se interessar por esses projetos segregacionistas como estilo para os lançamentos imobiliários, o modo de habitar nas cidades é impactado, apesar da convivência simultânea dos dois modelos de habitação: os condomínios e os prédios de frente de rua. A urbanidade é muito suscetível aos modismos e tendências. E com o auxílio da publicidade, as novas gerações começam a assimilar esses modelos como estilos de vida, que oferecem atualidade e status. Os condomínios fechados são distanciados das ruas. As novas gerações só convivem com o igual e passam a rejeitar o diferente que o ameaça ou é reconhecido como classe inferior.

Na década de 80, os edifícios situados à beira das calçadas começaram a receber grades, e nas portarias foram instalados interfonos e sistemas de câmeras de vigilância, o que determinou um maior controle da circulação de moradores e visitantes.

Se tomarmos como exemplo a zona sul da cidade do Rio de Janeiro, podia-se perceber nas ruas o trânsito de moradores de todas as classes sociais e idades, trabalhadores, lojistas, frequentadores de bares e até mesmo os moradores de rua, alguns inclusive conhecidos e “adotados” pelos vizinhos de bairro, que passavam a cuidar daquele morador de rua, outros que dormiam nos bancos das praças, debaixo das árvores ou das marquises.

Hoje, nos mesmos locais, faz diferença andar os em situação de rua, observar o tipo de policiamento instalado e a desconfiança das pessoas. Alguns desses cidadãos em situação de rua ficam espalhados nas portas dos supermercados, próximos a metrô. Esses indivíduos, para Marc Augé, são considerados tempo morto, na cidade, vivem um tempo em suspensão, fora da produção.

De acordo com Augé, o tempo morto “nasceu do cruzamento do global e do local, do não lugar e do lugar, e assume formas múltiplas: desemprego, errância entre dois mundos, morte real ao longo das travessias marítimas perigosas, fechamento de fábricas, licenciamentos”. (AUGÉ, 2014, pos.1235)

Na cidade do Rio, mesmo com as cercas criadas nos prédios, as praças se mantiveram como um espaço de convivência democrática até a virada do século,

quando, cada vez mais, o medo dos arrastões – da violência urbana – começou a criar zonas de tensão e xenofobia. A música *Caravanas* de Chico Buarque retrata o cenário dos verões cariocas:

É um dia de real grandeza, tudo azul / Um mar turquesa à la Istambul enchendo os olhos / Um sol de torrar os miolos / Quando pinta em Copacabana/ A caravana do Arará, do Caxangá, da Chatuba/ A caravana do Irajá, o comboio da Penha/Não há barreira que retenha esses estranhos/ Suburbanos tipo muçulmanos do Jacarezinho/ A caminho do Jardim de Alá/ É o bicho, é o buchicho, é a charanga....

Diz que malocam seus facões e adagas

Em sungas estufadas e calções disformes

É, diz que eles têm picas enormes

E seus sacos são granadas

Lá das quebradas da Maré

Com negros torsos nus deixam em polvorosa/A gente ordeira e virtuosa que apela/Pra polícia despachar de volta/O populacho pra favela/Ou pra Benguela, ou pra Guiné..... Sol

A culpa deve ser do sol que bate na moleira

O sol que estoura as veias

O suor que embaça os olhos e a razão

E essa zoeira dentro da prisão

Crioulos empilhados no porão

De caravelas no alto mar

Tem que bater, tem que matar, engrossa a gritaria

Filha do medo, a raiva é mãe da covardia

Ou doido sou eu que escuto vozes

Não há gente tão insana

Nem caravana do Arará

Não há, não há

A cada estrofe, cenas da mixofobia e violência. Na cidade do Rio de Janeiro, no verão, a praia é o programa natural do carioca. Não há praia na zona norte nem nas periferias, algumas que ficam à beira da baía da Guanabara são impróprias para banho. O calor é de rachar, “o sol de queimar os miolos”, o termômetro alcançando a faixa dos 40 graus e as caravanas, os comboios chegam de metrô, de ônibus para as praias da zona sul. A música do Chico fala dos bairros de Copacabana, Ipanema/ Leblon, esses dois, com o Jardim de Alá no meio. E a música diz que não há barreiras, não há muros, nenhum impedimento para deter esses pobres, negros, que deixam os moradores do bairro “em polvorosa”.

E como são esses negros? De torso nu, seus calções estufados camuflam além da pica grande, adagas, facões, granadas. Chegam de todo lado, Penha, Jacarezinho, Arará, Caxangá, Chatuba, mas as armas parecem ser da Maré. A Maré é um complexo de favelas cariocas reunindo 16 delas: Baixa do Sapateiro,

Morro do Timbau, Parque Maré, Nova Maré, Nova Holanda, Rubens Vaz, Parque União, Conjunto Esperança, Conjunto Pinheiros, Vila do Pinheiro, Vila do João, 'Salsa e Merengue', Marcílio Dias, Roquete Pinto, Praia de Ramos, Bento Ribeiro Dantas. Com a favela Mandacaru, serão em número de 17. Cabe pontuar que a Maré tem sido um lugar de resistência aos projetos de remoção e violência policial.

A música do Chico é anterior ao assassinato de Marielle Franco, vereadora, moradora da Maré, ativista pelos direitos humanos e direito à favela, participante do Centro de Ações Solidárias da Maré (Ceasm). Marielle coordenou a Comissão de Defesa dos Direitos Humanos e Cidadania da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (Alerj), ao lado de Marcelo Freixo. O assassinato da vereadora encarna essas estrofes: “Tem que bater, tem que matar, engrossa a gritaria/ Filha do medo, a raiva é mãe da covardia”/ “a gente ordeira e virtuosa que apela/ Pra polícia despachar de volta/O populacho pra favela/Ou pra Benguela, ou pra Guiné...

Esse é o desejo das classes mais abastadas, “a gente ordeira e virtuosa” – aqui a ironia do Chico – que a polícia use a força, “despache” como uma mercadoria para bem longe, quem sabe de volta pra África. Ou quem sabe, o extermínio, como acontece nas favelas, onde civis morrem com balas perdidas e invasões policiais. “Quem matou Marielle? ” é uma pergunta que atravessa a música de Chico. Caravanas representa essa tensão histórica, que tem crescido a cada ano.

Na pós-modernidade, outros espaços da cidade são ressignificados. Ir ao centro da cidade, por exemplo, que sempre foi uma característica das cidades na modernidade, perdeu o sentido. Beatriz Sarlo (2013) fala de uma “angelização” das cidades, inspiradas em Los Angeles, uma cidade sem centro. Vale notar a diminuição dos deslocamentos na cidade, inclusive nos bairros mais ricos, que criaram seus centros próprios para atender diretamente às suas necessidades.

No romance *Em Algum Lugar* de Paloma Vidal (2019), a personagem se dirige para Downtown e traça um percurso conhecido. “Foi aqui que tudo começou, diz o guia: é aqui o centro da cidade sem centro. El Pueblo de Nuestra Señora la Reina de Los Angeles del Río Porciúncula foi fundado, no final do séc. XVIII, nas quadras que hoje se chamam ‘The Plaza’”. (VIDAL, 2019, p. 71). Desse ponto, a cidade se ampliou rumo ao mar. Ao continuar seu trajeto, a

personagem “no corpo a corpo com a rua, as lojas, grafites, os mendigos, uma cidade como qualquer outra, penso, São Paulo, México, Caracas”. (VIDAL, 2019 p.72)

Algumas construções mapeiam as cidades e as tornam também semelhantes. As *megastores* de marcas que têm filiais distribuídas no mundo todo, os shoppings, os grandes supermercados são espaços considerados não lugares para Augé, mas que funcionam como referência para consumidores e dão essa sensação de algo já conhecido por sua arquitetura ser padronizada.

Para Marc Augé, todos esses espaços se caracterizam como os “não lugares”,

Os não lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta. Porque vivemos uma época, também... Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. (AUGÉ, 2014, p.794)

Os não lugares podem ser reconhecidos como lugares de trânsito, do efêmero, do provisório e se relacionam com a individualidade. Se pensarmos nos shoppings – como exemplo que substituem os espaços públicos de convivência e são administrados por investimentos privados –, pode-se afirmar que são espaços controlados para consumo e lazer, que concentram num único lugar áreas de lojas, praças de alimentação e entretenimento (cinema, espaços de games, brinquedoteca, entre outros). Beatriz Sarlo compara os shoppings a naves espaciais por sua indiferença com o espaço externo, a cidade, principalmente quando possuem grande área construída. Nesse sentido, os shoppings parecem estar fora do tempo e do registro histórico.

O final do século XX inaugura modelos de privatização que são como miniaturas da cidade, diferentes das passagens, estudadas por Benjamin, mas que talvez tenham em comum o DNA do êxtase pela mercadoria e o consumo. São áreas abertas ao público, mas que possuem rigoroso esquema de segurança e acesso, com monitoramento sensível a qualquer situação que possa apresentar sinal de “anormalidade”.

Os episódios que ocorreram em São Paulo, dos rolezinhos, reuniões de jovens da periferia dentro dos shoppings, demonstraram como a privatização do espaço urbano acentua diferenças, com regras não igualitárias para todos:

Desde o fim de 2013, jovens têm organizado encontros pelas redes sociais, principalmente, em shoppings da capital paulista e da Grande São Paulo. Os eventos ficaram conhecidos como "rolezinhos". A primeira iniciativa a ganhar repercussão aconteceu no Shopping Metrô Itaquera, Zona Leste de São Paulo, em 8 dezembro. Algumas lojas fecharam com medo de saques e o centro comercial encerrou o expediente mais cedo. Este tipo de encontro em lugares públicos-privados não é propriamente uma novidade em São Paulo. Os organizadores definem os encontros como um "grito por lazer" e negam qualquer intenção ilegal, mas viraram alvo de investigações policiais.⁴⁸

Certamente, as condições urbanas pós-globalização se agravaram do ponto de vista sócio econômico. Notam-se maior miséria e um desnível social significativo, entretanto a segregação como prática cotidiana tem sido ampliada pela reverberação na mídia dos atos de violência, que passaram a ser identificados como normalidade nas grandes cidades. O medo e a insegurança que – desde a modernidade, estiveram presentes na vida urbana – vêm se transformando em diversos sintomas, como o pânico que favorece a promoção de situações de reclusão e isolamento, mesmo que aconteça em algumas bolhas sociais, como os condomínios e bairros situados próximos a zonas de conflito.

Para Bauman, é como se formassem nas cidades “guetos voluntários”, mas com a especificidade de que, se quiserem, seus habitantes podem ir e vir. A principal função é não permitir que “os de fora” entrem. O sociólogo reconhece existir uma política do medo cotidiano. Ele afirma que “o espectro, que gela o sangue e esfrangalha os nervos... das ‘ruas inseguras’ mantém as pessoas longe dos espaços públicos e as afasta da procura da arte e habilidades para participar da vida pública”. (BAUMAN, 2003, p.104)

As facilidades de acesso ao entretenimento via streaming têm contribuído para que o indivíduo contemporâneo viva o encapsulamento como um modo de habitar, mesmo que episódico. Esse estado seria marcado por uma preferência por circular o mínimo possível na cidade fora dos horários das atividades profissionais. Uma rede de serviços delivery contribui para esse quadro, assim

⁴⁸<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/01/conheca-historia-dos-rolezinhos-em-sao-paulo.html>

como o aumento do uso de aplicativos para entretenimento. Entretanto não se pode afirmar haver de fato uma tendência a se estar mais recluso em casa.

O fenômeno do hikikomori, que se caracteriza por um tipo de pessoa que vive em reclusão em seu quarto pelo período de pelo menos seis meses sem sair nem encontrar amigos, nem andar na rua, trabalhar, aconteceu inicialmente no Japão, onde se chegou a estimar um milhão de jovens nessa situação. Entretanto, segundo Franco Berardi (2019), outros países como Itália já estão apresentando traços desse tipo de reclusão. Apesar do filósofo não ter aprofundado as razões desse sintoma, ele percebe que há indícios de distúrbios sociais que poderiam ser mais estudados, ligados a bullying, inadaptação e processos de depressão que atinge os jovens mundialmente.

Outra discussão relevante no mundo atual é entender de que forma a mídia tem acentuado essa percepção das narrativas da violência e como os governos se utilizam desses discursos, manipulando-os e, em contrapartida, oferecendo como moeda de troca, em seus programas, políticas de segurança pública. Indiscutivelmente a questão da segurança passou a ser um item relevante nas agendas. O ano de 2020, com a pandemia do COVID 19, tem introduzido novos debates com relação às políticas de segurança mediadas pela questão sanitária. Frente à real ameaça de morte dos cidadãos, os governos determinaram a imposição do distanciamento social e confinamento, passaram a questionar os usos dos espaços urbanos, privados e públicos. Se antes da pandemia, os condomínios fechados valorizavam as áreas de uso coletivo dos moradores como um diferenciador e um fator de melhor oferta de venda, o medo do contágio parece ter derrubado essas prerrogativas dos projetos arquitetônicos.

Onde se olhava muros, agora se vê bolhas, esferas ou quadrados de material transparente que separam as pessoas, isolando-as de um contato que as contamine. A mídia tem divulgado fotos de academias onde cada pessoa tem sua bolha para fazer sua atividade, restaurantes com cubos transparentes, isolando as mesas, círculos pintados sobre os gramados de parques, marcando o distanciamento das pessoas.

Após o período em que as urbes pareciam “cidades fantasmas”, o cenário tem se transfigurado com a introdução de soluções estranhas, que podem vir a integrar o que se chama de um “novo normal” ou não vão passar de medidas provisórias que em breve serão esquecidas. As cidades, neste momento, buscam

reinventar sua arquitetura para superar as restrições impostas pela pandemia, tentando evitar a crise financeira por causa dos *lock downs* do comércio e serviços urbanos.

As primeiras medidas tomadas por alguns governos geraram reações enfáticas de Giorgio Agamben, que publicou artigos de 26 de fevereiro a 13 de abril de 2020, logo deslocados para o formato de e-book com o título *Reflexões sobre a Peste – Ensaio em tempos de Pandemia*. Em seu primeiro artigo, “A invenção de uma epidemia”, Agamben fala sobre como o estado de exceção criado coloca em risco princípios de liberdade vividos no Ocidente. O texto foi publicado num momento em que a Itália estava sendo duramente atingida pelo vírus e sua denúncia é de que a mídia e o governo estavam super dimensionando a situação, implantando um estado de exceção.

O filósofo está interessado em entender como essa situação afetará os cidadãos e do que se pretende abrir mão em nome da saúde. Em “Esclarecimentos”⁴⁹, publicado em 20 de março de 2020, ele escreve: “é evidente que os italianos estão dispostos a sacrificar praticamente tudo, as condições normais de vida, as relações sociais, o trabalho, até mesmo as amizades, os afetos e as convicções religiosas e políticas pelo perigo de ficar doentes”. (AGAMBEN, 2020, p.161)

Esse medo que determina a transformação do outro em um suspeito pode ser o contaminador. Ele questiona quanto tempo vai se viver assim e complementa: “E o que é uma sociedade que não tem outro valor que não seja a sobrevivência?” (AGAMBEN, 2020, p.161)

Os homens se habituaram de tal modo a viver em condições de crise perene e de perene emergência que parecem não se dar conta de que a vida deles foi reduzida a uma condição puramente biológica e perdeu qualquer dimensão não apenas social e política, mas até mesmo humana e afetiva. Uma sociedade que vive em um perene estado de emergência não pode ser uma sociedade livre. Nós vivemos de fato em uma sociedade que sacrificou a liberdade pelas assim chamadas “razões de segurança” e, por isso, está condenada a viver em um perene estado de medo e de insegurança. (AGAMBEN, 2020, p.170)

Importante considerar que o pensamento de Michel Foucault sobre Biopolítica se faz presente, identificável, nas provocações de Agamben. Em *Vigiar e Punir* (1977), Foucault afirma que as medidas disciplinares tomadas

⁴⁹ Este texto foi publicado originalmente no website da editora italiana Quodlibet: <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-chiarimenti>

quando uma cidade apresentava peste foram inspiradoras como modelo. “A cidade pestilenta, atravessada inteira pela hierarquia da vigilância, pelo olhar, pela documentação, a cidade imobilizada no funcionamento de um poder extensivo que age de maneira” (FOUCAULT, 1977, p. 176). A peste permitia o exercício disciplinar, como a lepra levava à ideia de exclusão total. Eram medidas distintas, mas que podiam ser combinadas. O panóptico de Bentham foi criado como um dispositivo inspirado nessa perspectiva; um local fora, periférico com uma arquitetura de vigilância. O principal efeito desejado era “induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação”. (FOUCAULT, 1977, p.178)

A preocupação de Agamben parece vinculada a essas noções e medidas disciplinares que colocam em questão as cidades e seus modos de habitar no futuro próximo. O receio de que a pandemia gere um novo estado de controle dos governos do Ocidente é uma ameaça possível. Nesses meses em que Agamben publicou esses textos, o filósofo Byung- Chul Han também produziu artigos e entrevistas com um olhar voltado para os países do Oriente e observou como o uso dos macros dados e da informática passou a ser aliado na luta contra epidemia.

Nesses países, é praticamente inexistente a consciência crítica dos cidadãos diante da vigilância digital. As autoridades têm acesso aos dados dos cidadãos, e há “uma irrestrita troca de dados entre os fornecedores de internet e de telefonia celular e as autoridades”⁵⁰.

Principalmente para enfrentar o vírus os asiáticos apostam fortemente na vigilância digital. Suspeitam que o big data pode ter um enorme potencial para se defender da pandemia. Poderíamos dizer que na Ásia as epidemias não são combatidas somente pelos virologistas e epidemiologistas, e sim principalmente pelos especialistas em informática e macrodados. Uma mudança de paradigma da qual a Europa ainda não se inteirou. Os apologistas da vigilância digital proclamariam que o big data salva vidas humanas... A consciência crítica diante da vigilância digital é praticamente inexistente na Ásia. Já quase não se fala de proteção de dados, incluindo Estados liberais como o Japão e a Coreia. (HAN, 2020)

⁵⁰<https://brasil.elpais.com/ideas/2020-03-22/o-coronavirus-de-hoje-e-o-mundo-de-amanha-segundo-o-filosofo-byung-chul-han.html>

O filósofo tem trabalhado para além da pandemia para entender como a questão do controle e da vigilância acontecem na contemporaneidade. Relaciona-se com a sociedade disciplinar de Foucault, mas defende que as instituições como os hospitais, asilos, presídios, quartéis e fábricas não representam o que hoje considera não como disciplinar, mas como do desempenho.

Esta sociedade que intitula como a do desempenho, é representada por outros espaços, como as academias de fitness, prédios de escritórios, bancos, aeroportos, shopping centers e laboratórios de genética. No diálogo que estabelece com a obra de Foucault, ele defende que, na sociedade do desempenho, existe uma vigilância sistemática, através dos dispositivos digitais e de uma auto coerção, em que o indivíduo se controla, se exige, se coloca sob metas.

Pode-se afirmar que dos dispositivos móveis “que prometem mais liberdade, parte uma coação fatal, a saber, uma coação da comunicação. Com isso se tem uma relação quase obsessiva, compulsória com o aparato digital. Também aqui a liberdade se inverte em coação” (HAN, 2017, p.65).

Em maio passado, a agência EFE/ Espanha⁵¹ entrevistou o filósofo coreano Byung-Chul. O site buscava entender a preocupação de possível implantação de regimes de vigilância e quarentenas biopolíticas, que podem se instalar em diversos países, além de como o pânico generalizado pode se configurar como uma histeria que afeta a humanidade.

O professor considera que o vírus pode induzir a uma biopolítica digital, em que o corpo será inteiramente monitorado colocando em questão os princípios liberais do Ocidente. Nesse sentido, abre-se mão da liberdade em prol da segurança, sendo, portanto, uma mudança de paradigma. A China como modelo de eficiência seria substituída pelo modelo de controle total Big Data. Segundo Han, não há o conceito de “esfera privada” na China. Em Estados asiáticos, de acordo com ele, países como Coreia do Sul, Hong Kong, Singapura, Taiwan, Japão, não há o individualismo na perspectiva ocidental. O que há é um senso de coletividade e obediência.

Uma situação de vigilância onde 200 milhões de câmeras, muitas com reconhecimento facial e com inteligência artificial, dispostas em diversos pontos

⁵¹https://www.efe.com/efe/espana/destacada/byung-chul-han-viviremos-como-en-un-estado-de-guerra-permanente/10011-4244280?fbclid=IwAR1O1JFG12XD-r7wbCpB_YgQRElpCCzwDRmrN_myNKx-UVh-1NBH6mOJfpg

da cidade, nos espaços públicos, ruas, lojas, estações de metrô, aeroportos, mapeiem seus percursos, rastreiem seus passos, que para os cidadãos chineses parece estar dentro de uma normalidade, certamente não será compreendida da mesma forma pelos cidadãos ocidentais, que entendem esse tipo de controle, como uma invasão à privacidade.

Segundo Byung-Chul, os próprios usuários das redes sociais colaboram para que o mundo se transforme num panóptico onde todos controlam todos.

A pandemia parece ter tornado visíveis as situações que pareciam estar sob controle e mostrou vulnerabilidades na infraestrutura de diversos países despreparados para situações de emergência. As diferenças de classes, o contexto da saúde pública e a estrutura de rede hospitalar, a problemática da moradia, desemprego, atitudes dos governantes, arrogância versus respeito, questões que atravessam a pandemia funcionaram como um espelho a projetar para o mundo vulnerabilidades de certa forma escondidas. A pandemia coloca em questão os espaços da cidade.

A mídia tem discutido, durante os meses de confinamento, as relações da medicina com o habitat. O jornal *Le Monde* do dia 20 de junho de 2020 apresentou uma retrospectiva de como as emergências sanitárias, como a peste, a tuberculose entre outras, sempre determinaram alterações no projeto urbanístico das cidades europeias. Com o título “Reinventar a cidade para combater as epidemias”, a matéria recupera a memória de que já Hipócrates, no século V A. C., estabelecia relação entre o espaço habitado e as doenças. No tratado *Des airs, des eaux et des lieux*, ele coloca que “«Pour approfondir la médecine, il faut considérer d’abord les saisons, connaître la qualité des eaux, des vents, étudier les divers états du sol et le genre de vie des habitants »⁵². As epidemias continuaram a acontecer no mundo e, em todos esses momentos, havia uma revisão sobre o modelo de moradia humana, bem como a relação com os animais domésticos.

Segundo o arquiteto, Albert Lévy, pesquisador do Laboratoire architecture, ville, urbanisme, environnement (LavueCNRS), e autor de *Ville, urbanisme et santé. Les trois révolutions* (Ed. Pascal, 2012), afirma na entrevista ao *Le monde*, acima citado, “L’entassement des travailleurs dans des milieu malsains favorise le développement d’épidémies que la médecine ne parvient pas à endiguer – choléra,

⁵² Le Monde samedi 20 juin 2020

variole, rougeole, scarlatine, typhoïde”.⁵³ Nessa época, a insalubridade nas cidades parece alcançar índices altos, em consequência dos lixos, da poluição das usinas nas áreas urbanas e também da falta de limpeza das casas.

No final do século XVIII e durante o século XIX, há o triunfo do higienismo, que vai determinar reformas urbanas importantes não só na Europa como no Brasil, onde as moradias coletivas da capital, os cortiços, eram considerados focos de insalubridade e, a fim de preservar a saúde da população, era necessário derrubá-los:

Cumpre, entretanto, não protelar por mais tempo a realização da cruzada que em boa hora se levantava contra essa terrível praga denominada cortiços – que ostensiva e disfarçadamente infesta ainda esta cidade. Ninguém desconhece ou ignora o que são estes aquartelamentos infectos, que, si pela aglomeração de gente merecem aquella designação, pela qualidade heterogenea de sua população e de seus freqüentadores, pela desordem habitual que ahi reina ao lado da immundicie a mais patente, são um protesto solene contra aquelle ajuntamento activo e trabalhador, exemplo de asseio, ordem e disciplina representados pelas abelhas (MACHADO APUD LIMA, 2011, p.11).

O que a releitura desse passado indaga é o quanto as ações higienistas serviram a processos sociais de segregação e interesses políticos. Casos como esse demonstram que as medidas de segurança sanitária das populações podem ser usadas com outras finalidades, por isso a apreensão neste momento do uso da tecnologia de vigilância associado à medicina favorecendo estados de tecnopolíticas e exceção.

Se as questões relativas à segurança e o uso de dispositivos de vigilância se apresentam como forças ameaçadoras, os urbanistas têm refletido sobre possíveis revisões que beneficiem os cidadãos quanto ao espaço de circulação da cidade. Organizado por Andrea Borges e Leila Marques, o livro *Coronavirus e as cidades no Brasil: Reflexões sobre a pandemia* (2020), lançado durante a pandemia, é uma coletânea na qual diversos pesquisadores discutem como o país enfrenta este momento.

⁵³Tradução: A aglomeração de trabalhadores em ambientes insalubres promove o desenvolvimento de epidemias que a medicina não pode conter - cólera, varíola, sarampo, escarlatina, febre tifóide”.

6.2. Confinamento e produção literária na pandemia de 2020

Como viver em tempos sombrios
De epifanias amargas
Que assassinam esperanças
E rasuram o futuro (C.M)

Em artigo escrito para o jornal Nexo⁵⁴, Lilia Schwarcz chama a atenção para o fato de que o surto que acontece em 2020 não é um evento único na história e que a literatura se ocupou diversas vezes de narrar momentos como esses.

Costumamos achar que nosso sofrimento é sempre único, e que, portanto, “nossa pandemia” é evento singular e isolado na história. Não é. A literatura está cheia de descrições de surtos epidêmicos, muitos deles pandemias, que assolaram grandes aglomerações humanas. O ano de 1733, por exemplo, marca a primeira passagem oceânica da epidemia de cólera propagada da Europa à América, que foi seguida por vários outros episódios da mesma doença, em 1847, 1889 e finalmente 1918, quando a moléstia varreu vários continentes, causando maior número de mortes do que a Primeira Guerra Mundial. (SCHWARCZ, 2020)

Os relatos de quarentena, em 2020, introduzem em diversos formatos – diários, vídeos, *lives*, filmes, posts – as mais variadas histórias de isolamento/confinamento. Assolado pela pandemia do Coronavírus – COVID 19, mais de 110 países, ou seja mais de 50%, apresentam cidades contaminadas pela doença, levando seus habitantes à situação de confinamento e isolamento.

A viralidade da doença e o impacto no sistema de saúde exigiram dos governos medidas para conter o trânsito de seus cidadãos nas áreas urbanas. O objetivo era evitar concentrações de pessoas em áreas escolares, comércio, lazer e profissional, sendo assim uma tentativa de conter a propagação do vírus numa proporção maior do que os recursos disponíveis na saúde pública. Nessa linha, leva-se em conta a capacidade de atendimento médicos em salas de CTI e materiais hospitalares indispensáveis aos tratamentos como os respiradores, fundamentais no tipo de síndrome respiratória causada pela doença.

Os centros urbanos, marcados pela alta concentração da população, sofrem com a quarentena, que leva homens, mulheres, crianças, jovens e velhos a uma situação de ameaça latente. A reclusão com isolamento, portanto, passa a ser a melhor medida de prevenção.

⁵⁴<https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2020/Literatura-em-tempos-de-pandemia-quando-a-realidade-imita-a-fic%C3%A7%C3%A3o>

A existência do ciberespaço com suas infovias e o acesso a uma rede mundial de computadores configuram uma nova realidade, em que os smartphones e *tablets* são “braços móveis” circulando no espaço mais íntimo da casa, o quarto de dormir, até mesmo a cama. A ressignificação da intimidade e a materialização de uma invisibilidade, inerentes ao vírus, que circula pelas ruas, indistintamente, atinge qualquer um. Trata-se de um vírus que não distingue classe social, cor, gênero, região. A idade pode ser um filtro a ser considerado, mas não é sua garantia como recorte.

Em meados de março de 2020, a ameaça originária da China chegou ao Brasil, depois de atingir avassaladoramente cidades na Europa e outros continentes. As imagens impactantes de grande quantidade de corpos transportados por caminhões frigoríficos e sepultados em valas comuns, nas cidades de primeiro mundo, acionou o alarme para a doença, como se o mundo estivesse frente a uma guerra invisível, incontrolável. O estado de quarentena vira modelo universal, indicado pela Organização Mundial da Saúde como prática recomendada para controle da pandemia.

O termo quarentena começou a ser usado há séculos, com relação aos navios que eram impedidos de atracar nos portos quando havia suspeita de infecção a bordo. Com isso, eles ficavam ancorados distantes do litoral por 40 dias. Atualmente, na área de infectologia (Medicina), o termo é usado para significar isolamento quando há ameaça de infecção, mas sem delimitar o tempo da quarenta em número de dias, mas o tempo de isolamento que se faz necessário para garantir a saúde pública.

Na história das cidades, há cem anos não se vivia uma pandemia com tal fatalidade. A gripe espanhola, surgida em 1918 e que levou dois anos para ser erradicada, teve um impacto muito grande no século passado, causando 50 milhões de mortos. Desde essa época, não se vivencia uma situação de ameaça sanitária com tal abrangência, envolvendo tantos países simultaneamente.

Um paralelo entre a pandemia ocorrida no início do século passado e a que nos acomete neste século XXI contribui para este estudo na medida em que reconhece diversos pontos semelhantes em contexto bastante distinto, principalmente no que se refere à questão da circulação da informação em um mundo globalizado conectado em rede. No início do século XX, o navio era o meio de transporte internacional e as notícias “viajavam a pé”, como assinala Rui

Castro (2019) em seu livro *Metrópole à Beira Mar – O Rio moderno dos anos 20*, ao narrar como a gripe entrou no Brasil pelo Rio de Janeiro:

Ela chegou ao Rio no dia 16 de setembro, quando atracou no porto o correio britânico Demerara, vindo de Lisboa, mas com uma escala fatal em Dakar. A bordo havia duzentos tripulantes em vários estágios da doença e outros só aparentemente saudáveis. A gripe desceu do navio nos pés dos marujos que se espalharam pela praça Mauá, rapazes que invadiram as gafieiras e beijaram na boca as mulheres que lhes abriram os braços. Em dias, os primeiros sintomas se fizeram sentir. As pessoas começaram a passar mal, a cair doentes e a morrer em questão de horas. As notícias viajavam a pé e não se percebeu de imediato que era uma epidemia. No começo, o carioca ainda brincou, atribuindo a doença a uma arma secreta dos alemães, embutida nas salsichas. (CASTRO, 2019, p. 17)

A epidemia transfigurou a cidade. Segundo o autor, logo as casas tiveram suas portas e janelas fechadas, as ruas ficaram vazias; cadáveres eram deixados à porta das casas para serem recolhidos por motoristas e carroceiros; imagens que nos remetem às cenas que assistimos nos noticiários de TV, como as violentas imagens de Quito/Equador, Itália, Nova York e Manaus, entre outras, eram frequentes. Os sintomas sociais que Ruy Castro apresenta, “a Espanhola não distinguia classe social” (CASTRO, 2019, p. 17), junto com as consequências econômicas como a alta inflação na época, sugerem que o despreparo dos governos e a deficiência de infraestrutura das cidades foram coadjuvantes na tragédia instalada na época. O escritor Pedro Nava, citado por Ruy, conta em suas memórias, evidente sobretudo no capítulo “Rua Major Ávila, 105” do livro *Chão de Ferro* (1976), como viveu a época da espanhola, ainda com 15 anos na época, morando com seus pais na Tijuca.

Com relação ao contemporâneo, isto é, a essa pandemia de 2020, os textos literários assim como diários estão em processo, sendo publicados durante a escrita deste capítulo. Vale ressaltar que, com a quarentena e a demanda de isolamento social, se estabelece um quadro compulsório, em que os indivíduos devem ficar reclusos com mínima mobilidade por um período de tempo indeterminado até que a relação vírus x capacidade sanitária esteja equilibrada.

O fator compulsório introduz um quadro novo à pesquisa. O Covid 19 materializa um confinamento combinado a uma ameaça invisível, indistinta e que a qualquer momento pode surpreender. Determinados grupos entendem essa indicação, entretanto outros grupos que prestam serviços básicos à sociedade, principalmente nos setores de abastecimento, segurança e saúde, não podem

compartilhar o isolamento. Como na gripe espanhola, há ainda os segmentos da população que duvidam da letalidade da doença e confrontam o impedimento.

Nas análises de entrevistas, crônicas e diários que vêm sendo publicados em jornais, blogs e revistas online, a pesquisa identifica que a sensação de aprisionamento começa a se instalar em parte. Em crônica na revista *Ela* do jornal *O Globo* de 26 de abril, a colunista Martha Medeiros escreve “havíamos entrado em março, quando 2020 começaria pra valer, mas em vez de dar início ao cumprimento das resoluções de fim de ano, fomos condenados à prisão domiciliar”. E acrescenta que “ser livre se tornou um delito”.

Duas expressões citadas por ela, prisão domiciliar e ser livre virou delito, são emblemáticas na realidade de nosso país, que ultrapassam a questão vivida momentaneamente. O cidadão comum não está em prisão domiciliar, ele está sob recomendação da Organização mundial da Saúde como medida de precaução e autossobrevivência. Mas esses dois termos nos remetem mais uma vez aos fatos que o país tem vivenciado nos últimos anos. As expressões ganharam as manchetes dos jornais com a Operação da Lava Jato quase diariamente. Sobre a questão da liberdade como delito, parece que o jogo de palavras da cronista interroga o sentido da democracia em que vivemos atualmente sob o governo de Jair e suas estratégias ligadas ao gabinete do ódio e intenção de controle da sociedade sob um regime autoritário.

Para os escritores e outros criadores que procuram rotinas de isolamento para sua produção, a pandemia se transformou em um tema a ser explorado. O cineasta Almodóvar, que estava relutante em escrever durante seu período de quarentena, após o décimo dia iniciou um blog vinculado ao jornal espanhol *El Diario*. Em uma de suas publicações, compara esse tempo aos filmes de ficção científica dos anos 50:

La realidad de ahora mismo es más fácil entenderla como una ficción fantástica que como parte de un relato realista. La nueva situación global y vírica parece salida de un relato de ciencia ficción de los años 50, los años de la guerra fría. Películas de terror que contenían la más burda propaganda anticomunista...El mal siempre venía del exterior (comunistas, refugiados, marcianos) y servía de argumento a los más burdos populismos (aunque todas las películas que menciono las recomiendo fervientemente, las películas siguen siendo estupendas). De hecho, Trump ya se encarga de que lo que estamos padeciendo

suene a película de terror de los años 50 llamándole al virus "el virus chino". Trump, otra de las grandes enfermedades de nuestro tiempo.⁵⁵

O diário em processo de Almodóvar combina o relato de como o cineasta vivencia cada semana de isolamento social às memórias desencadeadas por acontecimentos ou pequenos gestos do cotidiano. Apesar dele afirmar que já vive isolado, à medida que os dias passam e chegam novas notícias de normas que endurecem a quarentena, ele começa a ter sintomas físicos, como claustrofobia e agorafobia, patologias opostas, mas justificáveis por achar seu organismo paradoxal. Como no dia seguinte iria fazer compras, sua primeira saída depois de mais de duas semanas, Almodóvar relata como se sentiu prestes a cometer um delito. Vale assinalar aqui a expressão já utilizada por Martha Medeiros, acima citada, que se apresenta no texto do diário também vinculada ao sentido da liberdade, no caso a de ir e vir.

Esa noche ya sabía que iba a intentar salir al día siguiente, me sentía como el que va a cometer un delito y lo hace con alevosía. Como quien va a entregarse a un placer prohibido y no puede hacer nada para evitarlo. Sueno a literatura barata, y lo es, culpa de los efectos del confinamiento. (ALMODOVAR, 2020)

Com relação às criações literárias nessa fase de pandemia, o conto “Cidade de Dor”, de Teju Cole, marca presença como um dos primeiros textos ficcionais que usa a distopia para refletir sobre esse tempo desconexo. Concentrando-se na hipotética cidade de Reggiana, narra todas as estranhezas por que estamos passando. O texto fala de uma viajante que chega a uma cidade, que a princípio se parecia com todas as cidades: “o mesmo labirinto de vias, os mesmos parques alongados, os mesmos arranha-céus repetidos. Ela, que sabia o quanto as cidades podem se parecer entre si, agora só estava interessada nas diferenças”⁵⁶ A narrativa de Cole vai configurando uma cidade ameaçada pela morte, onde os óbitos são conferidos a cada dia por seus cidadãos. Para viver em Reggiana, deve-se assimilar a cultura local. O mal que ameaça a cidade é chamado de Visitação e ele não escolhe quem atingir, qualquer cidadão pode ser contaminado. Era importante reconhecer que “*Reggiana é o mundo, ou o mundo é Reggiana*. Para eles, o ‘antigo país’ se referia a toda e qualquer cidade da Terra”⁵⁷. E cada

⁵⁵ https://www.eldiario.es/tribunaabierta/largo-viaje-noche_6_1011458860.html

⁵⁶ <https://revistazum.com.br/zum-quarentena/cidade-de-dor/>

⁵⁷ <https://revistazum.com.br/zum-quarentena/cidade-de-dor/>

cidadão, segundo o autor, apesar de marcar a fidelidade que tinha por este novo lar, trazia a memória de sua cidade.

Reggiana parece ser uma supra cidade, um estado imaginário global, em que o autor de forma crítica ironiza situações de confinamento e distanciamento físico entre as pessoas. Numa cidade em que a recomendação é ficar em casa, outras formas de se relacionar também pareciam distintas ao que Teju Cole chama de política do corpo. Se alguém quisesse oferecer algo a um outrem, “a coisa dada era largada no chão pelo presenteador e, depois de um intervalo adequado, recolhida pelo presenteado. A boa vizinhança nunca se dava de muito perto”.⁵⁸ As histórias em Reggiana tinham muito valor e, quando a visitante começou a ouvi-las, pareciam muito diferentes umas das outras. No entanto, quando a viajante tentava de memória recontá-las, percebia que “todas as histórias eram uma só, variações em torno de uma única narrativa que, de uma ou de outra maneira, se conectavam à Visitação”

Teju Cole trabalha o conceito de ilhas humanas em seu texto, contrapondo à clássica frase do poeta e religioso inglês John Donne,

Dizem que nenhum homem é uma ilha, mas em Reggiana todos os homens e todas as mulheres eram ilhas. Todas as crianças e todos aqueles que não eram nem homens nem mulheres eram ilhas. Essas ilhas eram capazes de ouvir umas às outras, mas continuavam separadas, sem tocar-se, um arquipélago humano. (COLE, 2020)⁵⁹

A distopia proposta pelo escritor espelha a realidade como se o que parece conjuntural fosse desencadear novos modos de habitar e de se relacionar. Diversos escritores e filósofos tentam entender esse momento no qual a paisagem urbana se encontra transfigurada, a vida urbana sob ameaça, haja vista a rejeição a todas as formas de convívio social, posto que significa ameaça de morte. E, se as ruas das grandes cidades oferecem riscos relativos à própria violência, agora não há lado, todos os cidadãos estão implicados e vulneráveis. De certa forma, o escritor se utiliza da metáfora para criar essa cidade que parece existir como um superego da cidade real.

Os relatos do cotidiano se juntam às narrativas da cidade no tempo de pandemia, como *Os diários de Quarentena*, publicados na internet, em diversos

⁵⁸ <https://revistazum.com.br/zum-quarentena/cidade-de-dor/>

⁵⁹ <https://revistazum.com.br/zum-quarentena/cidade-de-dor/>

formatos. Uma maneira de expressar a visão pessoal do escritor frente à situação de confinamento, o impacto que esse estado tem sobre seu cotidiano, suas percepções sobre a transformação da experiência urbana que acontece num estado diferente. Os diários podem ser produzidos como um documento do Google Drive, compartilhados coletivamente ou no formato de blog, minidocs, narrativas fotográficas no Instagram ou vídeos. A maioria das vezes, em formato de fragmentos.

O que se observa é que diversas dessas produções dialogam diretamente com a categoria de *miniaturas metropolitanas* proposta por Andreas Huyssen, em 2015, que teve como inspiração sua observação de como os dispositivos óticos introduzidos no final do século XIX repercutiram em outras áreas artísticas como as artes plásticas e a literatura. Huyssen define o conceito de “miniaturas metropolitanas” como textos curtos que articulam o literário numa relação estreita com a fotografia e o cinema.

A bem da verdade, não como uma imitação ou hibridismo, mas se aproveitando de brechas, em que o literário ultrapassa de certa forma seus limites, se apropria de estruturas e técnicas fotográficas e/ou cinematográficas para criar novas formas de olhar e vivenciar a experiência urbana. Segundo Huyssen, são miniaturas, por exemplo, os poemas em prosa, os aforismos, as crônicas, os fragmentos, minicontos e outros textos produzidos em novos suportes digitais.

Inspirado nas passagens (galerias) parisienses, estudadas por Walter Benjamin, que as descreveu no século XIX como sendo uma miniatura da cidade ou do mundo, Huyssen selecionou um conjunto de obras de escritores canônicos do final do século XIX e início do XX para compor seu estudo. Cabe pontuar que a escolha não foi por toda a obra, mas por textos que eram considerados “menores” na época. Marcam presença na seleção os pequenos poemas em prosa de Baudelaire, fragmentos que fazem parte do livro *Imagens de Pensamento. Sobre o Haxixe e outras drogas, Rua de Mão Única* e o *Livro das Passagens* de Walter Benjamin, além dos textos que foram considerados como “literatura menor” de Kafka, entre outros como Adorno, Rilke e Kracauer. Dos autores filósofos, apenas os textos do projeto literário de cada um.

Cabe ressaltar a importância do contexto cultural da época em que se inserem as miniaturas de Huyssen, ou seja, o final do século XIX, início do século XX, uma época de grandes transformações técnicas, com a expansão das mídias

de massa, a invenção do cinema, ao lado do crescimento da fotografia como arte, determinando novas formas de percepção, tanto visuais como da forma de se pensar a experiência urbana.

O que vai nos interessar é estabelecer uma correspondência dessa categoria com a produção contemporânea de textos breves, considerando no conjunto das obras atuais aquelas que possuem a mesma obsessão pela cidade e trabalha em sua sintaxe uma escrita da visualidade, um recurso muito próximo ao que Benjamin categoriza como “imagem de pensamento” (2012).

Textos como *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, e *Cronista de um tempo ruim*, de Ferréz, poderiam estar inscritos nessa categoria, entretanto, durante a quarentena, há uma circulação de um tipo de produção literária que remete diretamente à categoria de Huyssen. Na contemporaneidade, a instantaneidade da escrita passa a ser uma urgência, impactada pelos dispositivos digitais tanto no que se refere à produção quanto à recepção, numa configuração de escrita curta, breve com a obsessão da cidade, só que uma cidade em estado de alarme.

As *Conversas na Quarentena*⁶⁰ entre o fotógrafo Mauro Restiffe e a escritora Carola Saavedra, publicadas na revista *Zum*, que é uma produção em processo, podem ser lidas dentro dessa categoria de miniatura metropolitana. É uma troca de e-mails em que, a cada semana, o fotógrafo envia fotos do seu cotidiano em quarentena na cidade de São Paulo e a escritora responde com textos curtos sobre o que essas imagens despertam em sua sensibilidade. É um diálogo imagem/texto que vai sendo construído como um ensaio, em que os envolvidos estabelecem um diálogo. É uma escrita de perplexidade, é uma escrita sobre o caos instalado, é uma escrita sob tensão, inspirada na violência de um tempo ameaçado. Há um tatear do olhar, da pele, da emoção em suspensão. Se as miniaturas de Huyssen normalmente se fundamentam nos textos escritos e sua visualidade, esse projeto em co-autoria introduz um elemento novo, por ser inspirado em um instantâneo fotográfico.

Nesse trabalho, apesar da imagem fotográfica, o que parece chamar a atenção no primeiro texto do e-mail de Carola é o fato dela criar um jogo textual que se transforma em **um movimento inesperado**. A sua resposta inicia de forma

⁶⁰ <https://revistazum.com.br/zum-quarentena/conversas-na-quarentena-1/>

realista, como se estivesse devolvendo o que vê do cotidiano, como um texto descritivo, quase legenda de uma imagem do que vê e do que imagina:

Querido Mauro, Recebi as fotos. Imprimo, espalho-as sobre a mesa. Imagino um momento em família. **Um instante em suspenso.** Depois do almoço ou depois das últimas notícias ou depois de nada muito importante. Alguns descansam no sofá, outros ainda à mesa, um café, **os objetos deixam rastros pela casa.** Ao pé do sofá, um cão dorme. **Tudo é esse espaço interior.** Me chama a atenção o armário que se repete, a porta de vidro e a louça nas prateleiras, xícaras, canecas, alguns pratos, feito um arquivo, uma composição. **Penso na vida dos objetos, a alma secreta das coisas.**⁶¹

O primeiro olhar de Carola é o registro de um espaço interior de um instante suspenso em um tempo em suspenso. As três fotos⁶² enviadas no primeiro e-mail de Mauro mostram três espaços da casa que ela lê como único: **“tudo é esse espaço interior”** onde os objetos deixam rastros. E por isso ela se pergunta sobre a alma secreta das coisas. Os objetos que demarcam espaços. Normalmente se faz um contraponto com a modernidade no que se refere aos vestígios, deixados pelos objetos. De que rastros fala Carol?

Em *Imagens de Pensamento* (2013), Walter Benjamin relata que, nas casas burguesas, o morador deixava sua marca em todos os cantos, “nas cornijas com os bibelôs, nas poltronas com forros monografados, nas vidraças da janela com transparências e em frente da lareira com o guarda-fogo” (BENJAMIN, 2012, p.274). Ao alugarem quartos naquela época, as senhoras o faziam com o aposento mobiliado. Assim, o inquilino, ao entrar no ambiente alugado, deixava para trás ou do lado de fora os vestígios de trabalho entre outros. Benjamin escreve que “habitar nestes aposentos forrados de pelúcia não era mais do que seguir um vestígio estabelecido pelos hábitos” (Ibidem, p. 274) e define esse modo de fazer propondo a categoria de “senhor mobiliado” (Ibidem, p. 274). Nesse sentido, aquele que aluga o espaço deve conviver com o universo imaginário daquela senhora, as fotografias de sua família e outros objetos de estimação.

Os objetos aqui parecem também deixar marcas enquanto para a autora as pessoas parecem imóveis, sem ação, estáticas. Sim, as pessoas estão, no momento, como num limbo, sem nenhuma expressividade. Assim, Carola as vê na primeira parte do texto, na qual compara o momento de pandemia como um rufar de tambores antes do último salto. O trapezista nessa suspensão do tempo, uma

⁶¹ Grifos meus.

⁶² As três primeiras fotos - <https://revistazum.com.br/zum-quarentena/conversas-na-quarentena-1/>

corda-bamba que se estica e se estica. E subitamente, como num ponto de virada cinematográfico, a autora escreve: **“Encontro finalmente a narrativa das fotos”**. A descrição, então, se transmuta em ficção. Há um movimento de total visualidade como se o texto trocasse de roupa na sua frente, ou como se o leitor assistisse ao pulsar de uma lagarta a se transformar na borboleta poética:

Encontro finalmente a narrativa das fotos. Depois do almoço, a tarde se estende. Poderia ser uma tarde qualquer, depois de um almoço como outros. Mas sabemos que não é, não é uma tarde que se estende qualquer, preguiçosa, sem pensamentos, ao contrário, é mais uma espera, uma trégua, que é **o instante de todos nós**. Mas, se essa trégua implica alguma sombra oculta, ela traz também a possibilidade de um escape, de um caminho outro. Olho para o que, imagino, deve ser a última foto da série. Nela o instante finalmente se quebra, nela alguém olha para a câmera, nela, também pela primeira vez, uma janela, o verde-azul do lado de fora. **Um olhar para a câmera e uma janela, me parecem movimentos paralelos, complementares, são movimentos de fuga, o olhar se move para fora, seja esse fora um espaço físico, seja esse fora o encontro com o outro.** Há salvação, penso eu.⁶³

A autora, ao escrever em forma de ficção, deu transparência ao Eu, ao Nós e ao Outro. O tempo suspenso é o instante de todos nós, confinados, encapsulados, mas capaz de se quebrar e por isso não é estático. Há ponto de fuga nessa espera, na lente da câmera e na janela que olha para fora, para a rua, para o outro. E conclui haver salvação, porque o mundo existe, muito além da caverna de Platão.

As fotos de Mauro são sempre algum novo ângulo dos espaços de sua casa, as salas, o quarto e uma varanda, onde sua família está confinada. Mas os textos de Carola fazem releituras da cena e vão marcando novas reflexões. No segundo e-mail⁶⁴, há um segmento do texto curto que nos coloca frente ao impasse da dicotomia fora/dentro em questão:

Espalho as fotos sobre a mesa. **Penso nesse diálogo entre o mundo de dentro e o mundo de fora**, essa conversa que permanece. **O mundo que nos invade a todo instante, mesmo na mais hermética cápsula.** A família. A casa. O corpo. Sempre há um livro, um celular, a tela do computador, uma árvore que se esgueira, as raízes entrando pelo chão da sala, um rio submerso, entidades, toda uma floresta, um bosque. **O lado de fora insiste dentro de nós.** Às vezes esquecemos, noutras nos acostumamos. É preciso traçar pequenos pontos de fuga. É preciso voltar.⁶⁵

⁶³ Grifos meus

⁶⁴As fotos que inspiram a resposta do email2: <https://revistazum.com.br/zum-quarentena/conversas-na-quarentena-2/>

⁶⁵ Grifos meus

A autora dialoga diretamente com a tese ao escrever “o mundo que nos invade a todo instante, mesmo na mais hermética cápsula (...) o lado de fora insiste dentro de nós”. O imaginário da cidade se faz presente nos espaços de intimidade dos indivíduos via telas de TVs e dispositivos móveis. Telas, ora como displays visuais que narram o cotidiano da cidade, ora como projeções imaginárias que colorem as retinas dos cidadãos de sangue, violência e medo.

A busca era por entender como o imaginário urbano oscila suas projeções entre uma cidade imaginada e uma cidade das letras. A urbe provoca sintomas e contaminações, gera neuroses urbanas. A cidade acontece violenta, dentro, no espaço privado, agora devassado, exposto como uma fratura incurável. A proposta de investigar a construção do imaginário do medo – que se estabelece ou se contrapõe como um espectro ao lado do imaginário da tradição, do patrimônio e de memória da cidade propriamente dita – dialoga diretamente com o texto “A inelutável cisão do ver”, de George Didi Huberman, publicado em *O que vemos o que nos olha* (2010).

Nesse capítulo, o antropólogo lança a seguinte questão: “Por que o que vemos *diant*e nos olha *dentro*? ” e tenta solucioná-la a partir de um fragmento do romance de Joyce, quando Stephen Dedalus perde sua mãe. Ao mesmo tempo que a enterra, percebe seu olhar sobre ele: “Como se tivesse sido fechar os olhos de sua mãe, para que sua mãe começasse a olhá-lo verdadeiramente”. Didi Huberman (2010) vai chamar esse estado de “inelutável modalidade do visível”, que significa que, ao ser “ferido em seu coração” como propõe Joyce, Dedalus passa a sofrer uma “coerção ontológica”, “em que tudo o que se apresenta a ver é olhado pela perda da mãe” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.32). Essa categoria instrumentalizada como uma metáfora pode ser pensada com relação à cidade contemporânea, no sentido de que, a partir do final do século, a globalização e o liberalismo econômico atuaram cortando todos os vínculos primários do indivíduo na cidade, investindo na ideologia do individualismo, fazendo de cada um, uma réplica do Dedalus de “coração partido” frente a perda da cidade ideal. A quarentena potencializou esse quadro que já era percebido anteriormente, como se a cidade se “desinventasse” do que teve em sua genealogia como essencial.

Ao se assistir à cobertura dos jornais em todo o mundo, durante os meses de março, abril e maio de 2020, recebe-se um bombardeio de imagens de cidades, onde mortos são deixados na rua como no Equador; nos arredores de hospitais,

onde as ruas dos bairros se transformaram em ruas fantasmas, totalmente vazias; cidades onde acontecem enterros coletivos de covas comuns; estradas em que caminhões levam caixões; imagens aterrorizantes, ameaçadoras que imprimem luto no campo social. E a cidade nos olha... Qual cidade?

ELEGIA NOVA (elementos de um quadro surrealista)

O Horizonte volta a galope
curvado sob um martelo de espinhos
é noite: e dói.
Esta cidade irregular desfeita,
roseirais de peles de homens estendidos,
torres de suplícios,
campos semeados de metralhadoras,
ó rendimento dos abismos...
O mar perde as folhas.
A cruz gerou milhões de cruzes
e as árvores tomaram luto verde.
Sinto-me sozinho com pavor do tempo
procurando decifrar
a maquinaria imóvel das montanhas
não há ninguém, e há todos.
(Murilo Mendes)

A poesia de Murilo Mendes que descreve um quadro surrealista parece também descrever alguns cenários que estamos vivendo durante a pandemia do Covid 19: o horizonte volta a galope é uma imagem assustadora de um tempo sem futuro. Nosso imaginário cinematográfico tem uma imagem explorada nos westerns daquele cavalo que volta (a galope) para a cidade, ou para a fazenda, sem o dono, porque ele morreu e não tem mais para onde seguir. A imagem da cidade irregular desfeita, roseirais de peles de homens estendidos dialogam com as imagens das ruas vazias, os terrenos com inúmeras covas de enterros coletivos, onde “cruz gerou milhões de cruze/ e as árvores tomaram luto verde”. O artista gráfico Gabriel Giucci publicou na revista *Serrote*, (jul-20) um ensaio com telas inspiradas no dia 1º de maio de 2020, em que profissionais de saúde fizeram uma manifestação em frente ao Palácio do Planalto, com cruzeiras nas mãos. O sentimento do poeta de estar sozinho com pavor do tempo é universal. Todos os humanos neste momento sentem medo e o tempo futuro é uma interrogação.

O artigo “No tempo da morte, a morte do tempo”, de Julian Fuks que integra a publicação *Decameron Project* do *New York Times*, explora o tema do tempo. O e-book, distribuído como suplemento especial do jornal demonstra a

preocupação das mídias em promover as reflexões sobre a pandemia enquanto nova ficção. A proposta é a seguinte: “When reality is surreal, only fiction can make sense of it”.

A inspiração para o projeto do jornal foi o livro de Giovanni Boccaccio, *The Decameron*, que conta a história de 10 jovens que, na época da peste, saem de Florença para o campo e passam os dias comendo, cantando e contando histórias. O projeto conta com 29 contos sobre o momento da COVID 19, criados por 29 escritores convidados. De língua portuguesa, apenas Mia Couto e Julian Fuks, de cujo conto transcrevo um fragmento:

E então, num momento indefinível entre os primeiros raios do amanhecer e a luz ofuscante do meio-dia, o tempo deixou de fazer sentido. Não houve alarde, não houve ruído, nenhum estrondo que anunciasse algo tão atípico... No exato momento da morte do tempo, se bem me lembro, eu estava deitado na rede contemplando apenas as ruas vazias. Senti que aquele instante se desgarrava do anterior e do seguinte, eternizava-se em sua insignificância, ganhava peso. O que se produzia era um inchaço do presente, como se seu vulto engordasse tanto que ocultasse o passado e bloqueasse a vista do futuro inteiro. (FUKS, 2020)⁶⁶

A sensação de um tempo suspenso, estagnado, mas que amplia o presente e bloqueia a vista do futuro parece representar um sentimento comum. Da janela, vê a vida em frestas e a rua vazia. Ele sente uma claustrofobia e sai correndo pela rua e, no movimento dos passos, percebe o tempo, mas só quando chega à casa de seus pais e vê as paredes da casa, os rostos de seus pais marcados pelo tempo, volta a perceber o sentido do tempo. No texto de Julian, o futuro é algo que existe, está lá, entretanto ainda não é possível enxergar.

A visão desse futuro é bem diversa de outros textos, como o artigo “Nosso Apocalipse Zumbi” de Stephani Borges, publicado na edição especial digital da revista *Serrote* (julho- 2020) sobre a pandemia. Para Stephani, o futuro é assim percebido com desencanto e sem perspectiva:

Desde o impeachment de Dilma Rousseff, em 2016, comecei a notar, nas redes sociais, referências recorrentes ao fim do mundo, de memes, como “vem, meteoro”, à certeza de que vivíamos no inferno – já que o apocalipse teria acontecido em dezembro de 2012, cumprindo uma antiga profecia maia. Isso me parecia sintoma de uma desilusão generalizada com a política, mas também de uma dificuldade de imaginar futuros que não envolvessem a extinção da humanidade. Estamos mais habituados a imagens de um futuro de escassez, esgotamento dos recursos naturais e lutas constantes pela sobrevivência do que

⁶⁶<https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/julian-fuks/2020/07/25/no-tempo-da-morte-a-morte-do-tempo.htm?>

com a possibilidade de os seres humanos reduzirem efetivamente as desigualdades sem destruir o planeta. (BORGES, 2020, p. 91)

O poder político, representado pelo novo governo, passou a simbolizar um elemento ofensor de primeira ordem, evidenciado nas produções com diversos nomes e representações. Carlos Guinzburg comenta, em outro artigo da mesma publicação, sobre o desespero de viver neste Brasil de hoje, a vergonha sentida fica notória quando diz “o país a que pertencemos não é, como quer a retórica mais corrente, o país que amamos, e sim aquele do qual nos envergonhamos” (2020, p.5).

A publicação do Instituto Moreira Salles (IMS) distribuída digitalmente é integrada por “sete ensaístas e três artistas visuais que fazem aqui uma crônica possível do que vivemos hoje, entre a longa duração da história e o efêmero do noticiário, a angústia pessoal e a tragédia coletiva”.⁶⁷

O Diário como narrativa invadiu as redes sociais. Não o diário íntimo, de uma escrita para si, mas um diário compartilhado. Eles misturam o sentido dos hupomnêmatas e as correspondências. Aqueles são cadernos de anotações que registram fragmentos de ideias, citações, material que está disponível para posteriormente se utilizado. Não tem o sentido do oculto, como os diários que aparecem, segundo Klinger (2012), na literatura cristã, e que são escritos com aquilo que não pode ser exposto, pois escondem segredos que devem ser guardados. Mas os diários da quarentena assumem esse nome por sua relação cronológica com o tempo, entretanto são publicados, dirigidos a um público.

Para o filósofo Franco Berardi, esse movimento espontâneo de produção literária e audiovisual, que acontece de forma autônoma e particular, pode inclusive gerar mudanças:

Tenho a impressão de que uma explosão poética está ocorrendo de maneira fragmentada, esporádica, disseminadora e rizomática por todos os circuitos da rede. A Internet, que temos criticado com frequência nos últimos anos, também mostra nesta ocasião sua potência de solidariedade e libertação. A partir das postagens que tenho lido no Facebook e de mensagens que leio em e-mails, está surgindo uma forma refinada de minério. É óbvio, as pessoas têm mais tempo e não podem ir ao café conversar com os amigos, portanto ficam na frente do computador e digitam. Quero dizer: elas não digitam, elas escrevem. E isso é interessante. Elas podem estar pensando na maneira de contar um evento microscópico que acontece em sua vizinhança ou podem estar tentando elaborar um fato enorme que assistiram na TV. O fato é que milhões de pessoas estão

⁶⁷ <https://www.revistaserrote.com.br/2020/07/serrote-edicao-especial/>

gravando fragmentos de seu tempo neste “limbo”, fazendo pequenos filmes, usando imagens e palavras para expressarem suas próprias experiências.⁶⁸

Berardi nomeia esse movimento de poema “cismogenético”, que recupera através das criações o que ele aponta como uma “armadilha caótica do mundo unido pela destruição”. (Ibidem) A imagem que propõe é de uma máquina de escrever que, ao produzir coletivamente, cria um tecido no cosmos. Dessa maneira, estabelece conexão entre as sensibilidades que é capaz de gerar mudança. A expressão rizomática sobressalta o sentido de multiplicidade, de rede, não hierarquizada, como proposta em *Mil Platôs* (1995) por Guattari e Deleuze. O próprio filósofo tem se utilizado desse formato ao escrever, durante a quarentena, o *Diário da Psicodelação*⁶⁹.

Nessa obra, cita outros filósofos e amplia reflexões já apresentadas em seu livro *Depois do Futuro* (2019), mas que são atravessadas por fatos cotidianos ligados ao vírus que passam a interrogar possíveis suspeitas ou certezas anteriores. O futuro é uma pergunta constante em sua produção. Em março, em uma das publicações, observa: “o vírus reúne as condições para um salto mental que nenhuma pregação política seria capaz de produzir. A igualdade está de volta, e ocupa o centro da cena. Vamos imaginar que é este o ponto de partida para o tempo que vem” (ibidem). Além da ameaça de um estado de exceção e da exacerbação da política do medo, há em Berardi uma suspeita de que algo fora do controle pode acontecer com relação ao estado mental da sociedade. Para ele, o vírus provoca outros sintomas, além da morte, como a paralisia da aceleração da “máquina”.

A revista *Quatro cinco um*, especializada em literatura, publicou os *Diários São Paulo* ou *Diários da Quarentena de JP Cuenca*. O escritor já estava escrevendo um diário desde 2019 e continuou na quarentena, como uma obra em processo de “precariedade magnífica”. Em julho, inclusive, o projeto se transformou num laboratório de criação aberto ao público, através de uma lista de transmissão para os assinantes. Diferente do diário de Berardi que termina por priorizar discussões filosóficas, o de Cuenca funciona como registro histórico ao lado das reflexões cotidianas, aquelas banais e outras ligadas aos sentimentos que

⁶⁸ <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-06-02/franco-berardi-a-pandemia-reativou-o-futuro-veja-condicoes-para-a-reformatacao-igualitaria-da-mente-social.html>

⁶⁹ <https://www.revistapunkto.com/2020/04/diario-da-psico-deflacao-i-franco-bifo.html>

nos afligem. Os diários, publicados na revista *Zoom*, ganharam versão audiovisual com colagens de imagens, textos e desenhos.

A escrita de Cuenca tem um viés político em que a denúncia e a raiva do governo atual aparecem como chamadas em letras garrafais. Sobre a rua, além de vazias, enxerga que, em sua maioria, é ocupada por os negros:

Não se vê um branco na rua. Estamos, afinal, onde o passado escravocrata não chegou a transformar-se em História, condenado a repetir-se em desbotadas versões de si mesmo, como numa pintura de Debret ou Rugendas atualizada para o capitalismo tardio do início do século 21. Lembro de um outro pintor que escreveu cartas sobre o Brasil quando esteve por aqui em 1848, com apenas dezessete anos. A frase mais célebre da correspondência de Manet com a mãe: “Pelas ruas veem-se somente negros e negras, pois os brasileiros saem pouco, e as brasileiras, menos ainda”.⁷⁰

Os diários motivados pelos sites de editoras, redes e mídias sociais impulsionaram uma produção literária em formatos curtos, as miniaturas metropolitanas (Huyssen) sobre a cidade, que pareciam andar “esquecidas” dos autores contemporâneos. Ao contrário das imagens diversas do frenesi das ruas, os relatos são de ruas vazias, da rua “fantasma”, da saudade da rua, da falta de liberdade, da nostalgia do espaço da rua como convivência e prazer.

As janelas são como molduras de uma vida lá fora, que nem vemos passar, como a Carolina da música do Chico Buarque que “nos seus olhos fundos, guarda tanta dor, a dor de todo esse mundo”. E o “tempo passou na janela, só Carolina não viu”. E num momento #somostodosCarolina, nos encontramos nessa relação difusa com um tempo que parece difuso, de um presente elástico, como escreveu Fuks.

As diferenças se fizeram ainda mais claras nas mínimas ações do cotidiano. Os mínimos gestos passaram a ser notados. Mas e as memórias de infância?

Se o agora é um alvo em movimento, o que acontece quando esse movimento cessa? O tempo do confinamento se arrasta entre a memória (de um mundo que talvez não esteja mais lá) e a expectativa (desastre, luto, fuga). O exílio, num apartamento ou numa cidade distante, inverte o sentido das coisas: a vida parece ficção, o mundo que deixamos para trás, um sonho. Tudo é memória – ou quase... Acordo, vejo as notícias, faço o almoço, leio, tento escrever – e já é noite, o dia

⁷⁰ <https://www.quatrocincoem.com.br/br/artigos/c/diario-de-sao-paulo-ou-diario-da-quarentena>

que havia pela frente se esgota, o futuro lançado ao passado. Até que não haja mais que passado.⁷¹

O tempo que era o que nos faltava frente à aceleração diária passou a ser percebido como elástico. Os dias são longos por se repetirem, mas passam rápido porque logo chega a noite. Passado, presente e futuro parecem se mesclar, como se o tempo virasse do avesso. Qual futuro nos espera? Haverá um “novo normal”? Mesmo que o que temos vivido pareça normal, são questões discutidas hoje tanto nas redes sociais como na mídia.

⁷¹ <https://www.quatrocincoem.com.br/br/artigos/c/diario-de-sao-paulo-ou-diario-da-quarentena>

7. Conclusão

A terceira margem do Rio de Janeiro

Eu só tô salientando que liberdade encontra jeito, quem quer faz, né?
Rebeca Brandão – ativista cultural

No meio de tantas histórias e documentários, são mostrados os impasses das cidades, que são permanentes desde a modernidade. É no espaço urbano que os conflitos começam desde o lugar para se viver – um direito de todos e mesmo assim negado a muitos –, e que os desfavorecidos se replicam sempre a olhar por trás dos vidros e das grades a vida de quem finge nada ver. Sim, as cidades são opressivas, segregacionistas, feitas de gente que circula, que briga por seu território, que olha para o outro, como estrangeiro, e com hostilidade. Sim, as cidades estão subjugadas pelo capital, como na realidade sempre foram. Desde muito, é onde o capital pode ser reinvestido e multiplicado. Sim, há 80 milhões de deslocados no mundo e quem governa não quer saber de verdade como resolver.

No meio de certa desilusão, da dificuldade de imaginar o futuro, esbarro com o prefácio do Luiz Antonio Simas para o livro de Raphael Vidal. O texto me fez parar antes de começar a conclusão que uma tese merece e ter vontade de homenagear quem, além de todas as diferenças e dificuldades, ainda resiste e consegue fazer da cidade – no caso, a cidade onde moro, pela qual sofro, mas amo – um lugar de encontro, de alegria, de nunca se querer dizer adeus.

O Rio de Janeiro é uma cidade fundada para expulsar franceses que, um dia, resolveu ser francesa para negar que é preta e indígena. Não conseguiu. No fim das contas, a cidade é um sarapatel pulsante, misturado, quizumbado, apimentado. Flor e faca; chicote e baqueta do tambor do samba. É possível pensar em todas essas contradições pulsantes costurando alguma harmonia que afirme a vida na aldeia? Sim. É exatamente isso que faz Raphael Vidal, um sujeito que, se fizesse DNA, descobriria que é filho de todas as culturas e fuzuês amalgamadas no alguidar de santo arriado na Guanabara, Vidal é um ebó vivente despachando os carregos que nos assombram⁷²

De mãos dadas com Vidal, muitos outros fazem brilhar pequenas luzes pela cidade, que demonstram que os vagalumes não desapareceram. A bem da verdade, ainda resistem. No ano de 1941, nos conta Georges Didi-Huberman

⁷² Orelha do livro *Algum Lugar para cair e fechar os olhos de vez*, de Raphael Vidal. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.

(2011) que Pasolini cursava Letras em Bolonha, quando conheceu a obra de Dante e, em sua leitura da Divina Comédia, estabelece uma outra interpretação para a relação entre a grande luz e a dos vagalumes, desvinculando-a do significado dos pequenos espectros do mal. Ao contrário, com a II Guerra Mundial, há como uma inversão dessas luzes, as grandes luzes se transformam “nos projetores da propaganda aureolando o ditador fascista com uma luz ofuscante. Mas também os projetores da Defesa contra Aeronaves perseguindo o inimigo nas trevas do céu...” (DIDI-HUBERMANN, 2011, p. 16).

Em uma carta escrita a um amigo nessa época, Pasolini compara os lampejos dos vagalumes à arte e à poesia, com seus flashes de inspiração, que brilham com erotismo, alegria e inventividade. Descreve inclusive como, certa noite, ele e um grupo de amigos tiveram que se esconder de uns refletores, os chamava de olhos mecânicos. No meio de uma colina, se esconderam no mato e, no dia seguinte, despertou no raiar do sol, dançou nu e parecia uma pérola verde, pois era branco e a luz parecia projetar-se em seu corpo livre.

Para Didi Hubermann, a obra de Pasolini mostra esse momento em que os seres humanos se tornam vagalumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado. A questão dos vagalumes seria, então, política e histórica (Ibidem, p.23-24). E o sentido da dança dos vagalumes, por sua vez, se transforma em resistência, com seu brilho, a graça diante a um mundo de terror.

Trinta e quatro anos depois desse dia em que dança na relva e escreve a seu amigo, publica o artigo “O vazio do poder na Itália”, no qual preconiza o total desaparecimento dos vagalumes frente ao fascismo instalado no país, que não tinha sido extirpado nem com a morte de Mussolini.

Na época, houve de fato a morte dos vagalumes causada por uma situação ambiental, mas Pasolini usa a metáfora da morte deles frente a “luz feroz dos projetores – do fascismo triunfante” (Ibidem, p.26). Ele percebia que havia um novo fascismo e antevia como o capitalismo se acelerava num processo de exacerbação do consumo e com um poder destruidor.

Franco Berardi comenta que era um jovem militante nessa época e não percebeu que a crítica de Pasolini publicada no *Corriere della Sera* no formato de cartas a Gennariello pareciam conversar com um mítico garoto italiano que já não existia mais, como a querer preservar a inocência, “a autenticidade de uma alma

popular imaginária” (BERARDI, 2019, p.76). Hoje em dia, reconhece o que lhe fazia pensar que o poeta cineasta parecesse fora do tempo, como se tivesse uma rejeição ao novo, à TV e à promoção do consumo de massa. Era, na verdade, um lugar de antecipação ao tempo, de alguém com sensibilidade de antever os anos futuros. Ao que parece, muitos que poderiam apoiar Pasolini foram “apagados” nessa época. Naquele mesmo ano dessas publicações, o cineasta italiano foi assassinado.

Pasolini desenvolveu o conceito de “genocídio cultural”, como um movimento geral de enfraquecimento cultural.

O “verdadeiro fascismo”, diz ele, é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo. É aquele que “conduz sem carrascos, nem execuções em massa, à supressão de grandes porções da própria sociedade”, e é por isso que é preciso chamar de genocídio “essa assimilação (total) ao modo e a qualidade da vida da burguesia” (PASOLINI *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29)

Didi-Huberman tenta encontrar, a partir do estudo de Pasolini, sua visão apocalíptica do futuro, de que forma o rastro de seu discurso lhe possibilita construir um pensamento que resgate “um princípio esperança”. E para ele talvez seja o modo de imaginar, o princípio desse resgate. Existe, nessa sua reflexão, uma conexão com seu texto já citado na tese sobre as imagens que fazem arder, justificada por essa articulação que faz com relação a o presente e passado.

Se a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa coalisão de um presente ativo com seu passado reminiscete. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 61)

Entende-se, a partir daí também, como Didi-Huberman pensa o atlas de Aby Warburg. No estudo de seu atlas de imagens, intitulado Mnemosyne, há um agenciamento da memória a partir de uma construção de sentido que independe de uma ordem cronológica. Um sentido criado por quem olhou e estabeleceu conexões entre os signos, a partir das sobrevivências.

Essa conclusão será assim desenvolvida, recuperando da minha memória, como pesquisadora, resíduos dessa cidade que podem ser lidos como uma experiência compartilhada e que reacendem “o princípio de esperança”. Sem

cronologia, construindo um fio de resistência em tempos semelhantes àqueles de Pasolini.

O livro *O corpo encantado das ruas* de Luiz Antonio Simas (2019) que presta uma homenagem a João do Rio, em seu título, recupera a festa e a tradição herdada da África. Escolhi dois contos que me conduzem a esse lugar que estou chamando de terceira margem, um lugar mágico, onde se materializa o imaginário de uma cidade possível. Em “Padê”, conto que abre a publicação, ele diz na epígrafe “Elégbára réwà, a sé awo/ Bará Olóònnon àwa fún àgo”⁷³, refrão da música “Exu de Carlinhos d’Oxum”, que evoca a tradição iorubá, invocando sua benção para abrir os trabalhos, pois sua criação tem essa fonte como inspiração. Simas, nesta miniatura metropolitana que é seu primeiro capítulo, relembra Walter Benjamim com a citação “escovar a história a contrapelo” e traduz como “a importância de atentar para os fazeres cotidianos como caminho para escutar e compreender as outras vozes, além da perspectiva do fragmento como miniatura capaz de desvelar o mundo, é a chave da desamarração do ponto”. O olhar da miudeza, complementa.

Para Simas, é a miudeza que “vela e desvela a aldeia, suas ruas, as nossas gentes” (SIMAS, 2019, p. 10). Todo o livro vai se desdobrando como narrativas sobre as ruas e divindades ancestrais da tradição, regidas combinadas à sua vivência como o carioca apresentado em “Nas frestas do Mundo”, capítulo em que revela a base de sua escrita, além da herança de terreiro.

(...)os temas que me interessam são vinculados aos processos de invenção e reconstrução de laços de sociabilidade no campo das sapiências das ruas: sambas, escolas de samba, carnavais, terreiros, pequenos comércios, quermesses de igrejas, saberes de tróvia e os modos de criação da vida das crianças, mulheres e homens comuns: aquilo que podemos definir como cultura. (SIMAS, 2019, p.118)

A “sociabilidade no campo das sapiências das ruas” é a expressão síntese dessa colagem de minhas impressões e memórias. Uma crônica de Ruy Castro⁷⁴ de novembro de 2018 integra essa coleção ao mostrar como a poesia das ações se pretendem coletivas.

⁷³ O Dono da Força é bonito, vamos cultuá-lo /Dono do Corpo, Senhor dos Caminhos, nos dê licença. (Saudação a exu)

⁷⁴ Folha de São Paulo, 30 de novembro, 2018.

<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/ruycastro/2018/11/choro-sob-chuva.shtml>

No começo, a praça estava vazia. Melhor assim, será para poucos. Mas ninguém deve subestimar a força dessa música. Não há disco, por mais bem gravado, que se compare à vibração de um grupo de choro ao vivo. O mais próximo em comparação é o jazz de New Orleans, mas este já se petrificou, enquanto o choro não para de inventar possibilidades. E, então, em meio a um repertório de Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Zé Menezes, Waldir Azevedo, Geraldo Pereira e outros mestres, olhei em volta — praça lotada, pés marcando o ritmo, sorrisos em todos os rostos. Foi quando ameaçou chuva. A princípio, pingos isolados. Depois, uma garoa fina, renitente. Chuva e instrumentos musicais não combinam — o estrago é grave se a água penetra. Mas a música não parou e ninguém arredava pé. Marília, mulher de Cazes, adiantou-se e abriu um guarda-chuva sobre o cavaquinho do marido. Foi a senha. Outras mulheres, amigas ou apenas fãs dos músicos, abriram também seus guarda-chuvas e foram protegê-los. Cada uma adotou o seu, e o choro se impôs, à espera de um arco-íris que não veio e não fez falta. O cantor Pedro Miranda, a quem a música carioca já deve mais do que pode pagar, puxou o “Carinhoso”, de Pixinguinha e Braguinha. Sob a chuva, a praça inteira cantou. Às vezes, vale a pena ser brasileiro.

Ruy descreve o primeiro dia em que o grupo Choro na Rua tocou na praça da Gávea, em frente ao Braseiro e ao Hipódromo, onde acontece aos domingos a Feira de Antiquários. Era uma experiência diferente para o bairro, que, por suas características sociais, não frequenta muito a praça. A iniciativa foi do músico Pedro Miranda e contou com a ajuda da Domingas, do restaurante Guimas, que reuniu os comerciantes locais para dar apoio à base inicial de estrutura de som e luz para o programa acontecer. A cada mês foi crescendo a adesão dos moradores e amigos do bairro, transformando-se num evento esperado pela vizinhança. Às 17h, os moradores mais velhos do bairro já estão lá, sentados em volta da roda dos chorões. A cada hora que passa vai chegando um público diferente, e a garotada jovem aparece mesmo depois das 19h.

No meio da apresentação, Miranda puxa um “Viva a Rua”, que é aclamada por todos com um “Viva”. A palavra ecoada em coro confirma a alegria do público, que parece encantado em viver esse tipo de experiência ainda hoje no Rio em um bairro como a Gávea.

E pro público é uma oportunidade também de ter um evento de música num bairro em que não costuma acontecer, de ocupação da rua, da praça, não costuma acontecer também muitos eventos também com choro, com samba, com forró, então é uma coisa que faz bem pra todo mundo, e é impressionante como o público se sente dono também daquele evento, como estar contribuindo com o chapéu, como a emoção transborda, na hora em que a música explode, que todo mundo está envolvido com a música, como a emoção transborda através de todos esses fatores. As pessoas estão muito envolvidas e comprometidas com o que está

acontecendo ali, desde o público, os apoiadores, os músicos. Tem uma comunhão ali através da música, da cultura, da arte.⁷⁵

Entre os músicos que compõem a roda, estão os tradicionais chorões como José Paulo Becker; Silvério Pontes; os irmãos Cazes; Kiko Horta; Maionese e o Dudu do sopro, além dos músicos que aparecem como convidados, como Yamandu Costa; Hamilton de Holanda; Zé Renato, também morador da Gávea.

Em entrevista ao jornal *O Globo*, Pedro Miranda diz que “a vocação do carioca é ocupar a rua”. Para ele, é uma forma de resistência: “Vivia na Lapa e no Centro, mas morava na Gávea. Me sentia um sujeito ‘bipartido’, um pouco como a nossa cidade. Quis fazer algo pelo meu bairro e não só ficar reclamando que está tudo ruim, que as coisas não acontecem. Precisamos todos reagir!”⁷⁶

Silvério Pontes, compositor e trompetista do grupo Choro na Rua confirma, na mesma matéria do jornal, que “o choro começou nas praças, serenatas e serestas, o objetivo é tocar na rua, bem próximo às pessoas”. A música “Carinhoso” já se tornou um ritual na praça. É sempre o momento sagrado de comunhão, em que o público parece rezar por uma cidade melhor. O Choro acontece em outras praças, revitalizando espaços, proporcionando de forma gratuita a partilha da sensível, representada por um gênero da tradicional música popular brasileira.

E quando os espaços das praças e dos bares, dos palcos, estão interditados, com as restrições em virtude da pandemia, há alguém capaz de inventar um espaço, um point na rede, reunindo uma turma em todo o Brasil. É o que faz a cantora e compositora Teresa Cristina no Instagram com suas *lives* que adentram as madrugadas e se transformaram num dos melhores antídotos para o tédio do confinamento. Assim como os jovens de Decamerão do Boccaccio, Teresa diz que, pela saúde mental nesses dias ameaçados por duas epidemias, a do Covid 19 e a do governo Bolsonaro, resolveu criar as *lives* envolvendo também sua mãe na pesquisa dos repertórios. As *lives* começaram com trezentos seguidores e hoje atingem, em certos dias, uma circulação de mais de 50 mil. Em entrevista ao jornal do *Globo*, ela comenta:

⁷⁵ Entrevista de Pedro Miranda concedida à autora desta tese.

⁷⁶<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/a-vocacao-do-carioca-ocupar-rua-diz-pedro-miranda-23615609>

Eu sou carioca, moro no Rio de Janeiro. A cidade tem mais mortos por Covid do que a China, um país imenso e tem prefeito querendo reabrir comércio... esse é o tipo de realidade do qual eu tenho que fugir. Eu me refugiei nessas lives. É um lugar onde eu fico teimando em ser feliz, teimando em falar de coisas belas, em exaltar a cultura do Brasil.⁷⁷

Desde que começou as *lives*, Teresa não parou um só dia. A cada noite há um compositor/a ou cantor/a que é homenageado. Isso fez com que algumas personalidades da música entrassem como convidados. Alguns aniversários são festejados na *live* e tornam-se um acontecimento. É como se uma grande festa acontecesse pela janela do Instagram. Foi assim com o do ator Antônio Pitanga.

As *lives* também passaram a ser um espaço de discussão sobre a diversidade, empoderamento racial e crítica ao governo. Há sempre uma oportunidade para desconhecidos, principalmente mulheres, que se apresentam e são convidadas a voltar. Vale ressaltar que as mulheres negras têm prioridade. Durante a quarentena, combinada com a gestão do governo, tem havido dias marcados como desesperadores, como o da morte de Miguel, de cinco anos. A mãe no menino passeava no condomínio com os cachorros de sua patroa, que por negligência permitiu que a criança entrasse sozinha no elevador. Nesse dia, Teresa disse que sua vontade era não fazer nada, entretanto, acabou por abrir seu Instagram para apresentar e cantar as músicas do disco “Realce” (1979) de Gilberto Gil. A todo momento, ela repetia como o dia tinha sido muito pesado, triste, mas a necessidade de resistir era maior. No final da noite, Gil participou cantando e quem assistia, mais uma vez, sentiu o quanto é preciso resistir.

“E, no entanto, é preciso cantar, mais que nunca é preciso cantar, é preciso cantar e alegrar a cidade”, já dizia a letra de Vinicius de Moraes na “Marcha de Quarta Feiras de Cinzas” em parceria com Carlinhos Lyra. A música é de uma época que parece nos lembrar dos dias atuais: “Pelas ruas o que se vê/ É uma gente que nem se vê/ Que nem se sorri/ Se beija e se abraça”. Criada em 1963, a música fez parte do repertório do Show Opinião, uma criação de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, quando o Brasil se encontrava em um regime ditatorial. Dirigido por Augusto Boal, o show estreou no dia 11 de dezembro de 1964, no teatro do shopping center da Siqueira Campos, conhecido

⁷⁷ <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/05/30/teresa-cristina-comemora-10-patrocinio-da-carreira-sou-invisivel-desde-1998.ghtml>

atualmente como o shopping dos Antiquários. O elenco da peça era integrado por Nara Leão, Zé Ketí e João do Vale e a direção musical de Dori Caymmi.

Nesses meses de confinamento por causa da pandemia, as *lives* que acontecem na internet, no Instagram, You Tube ou em canais fechados como o Zoom, substituem por ora os encontros musicais que aconteciam nos espaços da cidade.

Na área da literatura, meu olhar se direcionou para dois projetos de incentivo à leitura. Um deles acontece na Maré, que hoje é uma comunidade que reúne 16 favelas e pode ser considerada um polo de resistência importante na cidade. Realizei uma entrevista com seus idealizadores para entender como os projetos foram criados, o que eles representam para as comunidades em questão e como esses ativistas culturais, os nossos vagalumes, percebem a cultura hoje na cidade e no país.

O Livro de Rua, projeto que “liberta livros pelas ruas do Rio”, foi criado por Pedro Geromilich, inspirado no projeto Book Crossing, que conheceu enquanto era estudante e militante da União Brasileira de Estudantes Secundaristas (UBES). Muito cedo, Pedro percebeu a desigualdade existente no país quanto ao acesso à educação e à cultura. Como um garoto engajado na política estudantil, sentia que devia fazer algo que contribuísse para uma mudança social. Ele conta que, muito novo, percebia em sua casa que os livros, após serem lidos por seus pais, ficavam nas estantes, não circulavam. Quando conheceu o Book Crossing, lhe indicaram visitar um grupo que se reunia no Café Lunático no Jardim Botânico. Ele ficou encantado, mas achou o projeto elitizado.

Então, por conta disso, a gente resolveu, com esse grupo de colegas meus da faculdade, montar um projeto chamado Livro de Rua, baseado no Book Crossing, mas com algumas características diferentes. Em vez de ser uma ação individual, que a pessoa vai lá e pega o livro dela e deixa num local público – até porque a gente sabia que quem tinha mais livros era a classe média e a classe média alta –, mas ela não vai deixar esse livro, não vai “libertar” esse livro num local de difícil acesso, num local com pouco acesso à leitura. Então nós começamos a organizar eventos que partiam muito dessa experiência do movimento estudantil, eventos coletivos, que a gente pegava esses livros, nesses locais mais elitizados e levava para as comunidades. Então o lançamento do projeto aconteceu no final do ano de 2008, em Duque de Caxias, no Distrito de Imbariê, que não tem biblioteca pública, que não tinha ações voltadas à leitura, a diversão maior da galera é uma praça, com música alta, álcool, muito similar às praças da Zona Norte, da Zona Oeste, que não tinha equipamentos de cultura. Então nós fizemos um dia de uma

grande atividade cultural, uma grande ocupação cultural, com libertação de livros, com exibição de filmes, e foi dessa forma que nasceu o Livro de Rua.⁷⁸

O projeto hoje reúne uma rede de voluntários, algumas parcerias com editoras e é voltado para as comunidades carentes, favelas, periferias. O grupo, entretanto, faz eventos na Zona Sul do Rio como forma de divulgar o projeto e angariar mais livros para distribuição. Segundo Pedro, “quando a gente faz libertação na Praia de Copacabana, na estátua do Drummond, com 1.000 livros, durante o mês seguinte, pode ter certeza que a gente vai arrecadar pra mais de 10 mil livros”. Ele diz que pode, inclusive, terminar o dia do evento com seu book truck mais cheio de livros do que quando chegou naquele ponto.

A importância do projeto “Livro de Rua” é disseminar a leitura, levar o livro a quem não teria acesso e, através da circulação das obras, partilhar mais do que conhecimento.

Eu não tenho dúvida que uma cidade que lê mais, um povo que lê mais é um povo mais autônomo, é um povo mais empoderado dos seus direitos, é um povo mais crítico, que sabe seus direitos, sabe também seus deveres, e eu não tenho nenhuma dúvida de que um povo leitor é um ganho pra sua cidade. Acho que projetos de disseminação da leitura, projetos que desenvolvam hábito da leitura são fundamentais pra que a gente pensar uma cidade mais igual, mais justa e melhor de se viver.⁷⁹

O projeto reafirma a ideia de “partilha do sensível” (2009), desenvolvida no livro de mesmo nome de Jacques Rancière, que se ocupa das questões relativas aos jogos de poder. Para o filósofo, o que vai importar é como o conceito de partilha será interpretado a partir de duas perspectivas: a primeira, seria de entender partilha como o quinhão que pertence a cada um e, num segundo modo, o compartilhar com o outro. A questão da partilha, para Rancière, independe das hierarquias de classe e estabelece a ligação da escrita com seu sentido comunitário.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funde numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15)

⁷⁸ Entrevista concedida à autora desta tese.

⁷⁹ Idem

As parcelas ou partes, segundo ele, não são divididas de forma igualitária, não há qualquer tipo de limite ou censura no que se refere à partilha enquanto comunhão do sensível. Pelo contrário, para o filósofo, o simples contato desencadeia no receptor/leitor/espectador a experiência do sensível. Mesmo não fazendo parte de um determinado grupo destinatário, qualquer indivíduo poderá tomar parte do sensível. Os livros que circulam, rolam de um lugar a outro, sem se direcionar a alguém ou a algum lugar, levam a letra errante, e, para Rancière, essa letra é a da escrita, podendo ser apoderada por um outro que “pode dar a ela uma voz que não é mais a “dela”, construir com ela uma outra cena da fala, determinando uma outra divisão do sensível” (RANCIÈRE, 1995, p. 8).

Para Pedro Geromilich, o “Livro de Rua” é um projeto que marca sua posição em um momento cultural do país e da cidade muito ruim, em que órgãos ligados à Cultura, projetos e artistas sofrem muitos ataques.

A Secretaria Municipal de Cultura é, assim, uma secretaria somente pra constar, pra ter emprego de algumas pessoas, mas tem uma gestão muito ruim dos equipamentos da cidade, muito distante da realidade, inclusive o próprio prefeito se declara, a todo momento, contra Carnaval, não entende a cultura carioca, e também é uma questão burra, né, porque a Economia Criativa é um dos setores que mais crescem, principalmente nesse mundo hoje, das reinvenções, da tecnologia, então a Economia Criativa é uma questão fundamental, eu vejo a cultura da nossa cidade e do nosso país indo na contramão disso tudo, infelizmente.⁸⁰

Na Maré, entrevistei Marilene Nunes, moradora da comunidade, que foi co-fundadora do Museu da Maré e atualmente coordena a Brinquedoteca Marielle Franco e a Biblioteca Elias José, onde desenvolve um projeto de incentivo à leitura.

O Museu surgiu com o objetivo de resgatar e preservar a memória da favela. Ele conta com uma exposição permanente, montada em 12 tempos: o da água; da migração; da casa; do trabalho; da resistência; da festa; da feira; do cotidiano; da criança; da fé; do medo (do passado e do atual); do futuro (o espaço está vazio). As peças que integram cada ciclo temático são, em sua maioria, cedidas pelos moradores da comunidade, através de doações de objetos, documentos e fotos.

⁸⁰ Entrevista concedida à autora desta tese.

No espaço do Museu da Maré, também atuo com o Grupo de Contadores de Histórias, " Maré de Histórias", formado por jovens e adultos moradores da Maré que a partir de entrevistas com moradores mais antigos vindos do Nordeste, essas narrativas e causos resultaram num livro de " Contos e Lendas da Maré ", lendas essas que são contadas nas escolas, creches, praças, universidades e para o público visitante do Museu. O projeto do Museu, por tratar de memória, resgate e preservação local, representa muito para cada morador, eles se sentem representados e é grande o sentimento de pertencimento.⁸¹

Segundo Marilene, integram a equipe do Museu da Maré 16 membros, mais seis contadores de histórias. O espaço conta com parcerias com outros Museus, universidades, escolas locais, associações de moradores e a própria comunidade. Para a coordenadora, a importância de sua presença no território é o diálogo que estabelece com a cidade, demonstrando “que qualquer comunidade ou favela tem direito a manter viva a sua história”⁸². Ela reconhece o papel de resistência que o projeto oferece.

(...) um povo morador de favela, que passou e passa por tantas desigualdades, conseguir criar um Museu, que preserva a memória e conta a sua história, teve que resistir muito e lutar por esse direito. Sim! No sentido de ter ocorrido tantas mudanças, tantas outras histórias e lendas surgiram, e as da Maré sempre que são contadas e ouvidas encantam até hoje.⁸³

Esses contos falam sobre remoções, problemas da comunidade como a falta d'água entre outros, e casos pitorescos, como o “O casamento na Palafita”, que é a história da festa de um casamento na Maré em que os noivos e convidados beberam tantas batidas, dançaram sem parar, ao som da música de Gretchen, que a ponte da palafita desabou e caíram todos na lama.

Toda a memória resgatada pelo Museu, como pelo grupo dos contadores de histórias, enfatiza os diversos ciclos vividos pelos habitantes do local, de diversas épocas, desde o tempo em que se carregava latas d'água, o rola-rola, que se morava nas das palafitas ou então em barracos às balas perdidas de hoje, em casas de alvenaria. Sobre a temática referente à Marielle, a contadora de histórias informou que os contos e lendas ainda estão em processo de elaboração.

Em 2014, a escritora Heloisa Seixas publicou uma crônica no jornal *O Globo* sobre sua experiência na Arena Dicró, na Penha, quando apresentou a peça “O lugar escuro”, baseada em seu livro sobre a doença de Alzheimer vivenciada pela

⁸¹ Entrevista concedida à autora desta tese.

⁸² Ibidem

⁸³ Ibidem

sua mãe. No roteiro das arenas e lonas culturais que a peça estava fazendo, a escritora percebia diversas dificuldades.

Há as falhas de gestão, os espaços malcuidados, mal aproveitados, muitas vezes quase vazios. Há as lonas mal localizadas, cercadas por ruas barulhentas, onde carros de som anunciando produtos obrigam os atores a interromper o texto. Há a visão desanimadora dos subúrbios favelados, quilômetros e quilômetros de comunidades enchendo o horizonte de um lado a outro, até perder de vista. Há os valões imundos e as carcaças de carros abandonadas que vemos pelo caminho. E há o trânsito.⁸⁴

Mas ela fica muito bem impressionada com a Arena Dicró, um centro cultural cuja gestão conta com a parceria do Observatório de Favelas. Situado na Maré, o Observatório de Favelas é “uma organização da sociedade civil de pesquisa, consultoria e ação pública dedicada à produção do conhecimento e de proposições políticas sobre as favelas e fenômenos urbanos”⁸⁵ Criado em 2001, passou a ser uma organização da sociedade civil de interesse público (OSCIP) em 2003. Sua atuação é nacional e seus integrantes são trabalhadores de diferentes espaços da cidade.

Pontos de Luz. AMARÉCOMPLEXO. Em letras maiúsculas, era o que dizia a faixa, estendida acima do muro colorido. Amar é complexo. A Maré Complexo. Pois bem, lá estava eu: domingo, fim de tarde, chuvinha fina e, enquanto Flamengo e Vasco disputavam o título do Campeonato Carioca, eu chegava à Penha Circular. Soube que ali pertinho havia uma sede da UPP, mas não vi polícia, nem carros blindados, nem armas – nada. Os únicos tiros que ouvi foram os estampidos dos foguetes na hora do gol do Vasco e, depois, no que daria o campeonato ao Flamengo. Estava na Penha, mais exatamente na Arena Dicró, para a apresentação da minha peça, “O lugar escuro”, sobre a doença de Alzheimer. No final da peça, o texto fala sobre a esperança de encontrar um pouco de luz na escuridão, lembrando que, no 11 de setembro, nos subterrâneos das Torres Gêmeas, os bombeiros descobriram uma vitrine cheia de copos de cristal – intactos. Pois era exatamente nisso que eu pensava ao chegar ali, àquele espaço de cultura criado pela Prefeitura. Um lugar de luz. Naquele ponto da Penha, cercado de comunidades com tantos problemas, tanta violência e tanta pobreza, a Arena Dicró é uma beleza de espaço, limpa, colorida e bem cuidada, um teatro com todos os equipamentos funcionando à perfeição, camarins, arquibancadas, ar condicionado, sistema de som, varas de luz. Mas, apesar de todas as dificuldades, a simples existência dessas arenas e lonas nos deixa repletos de uma esperança feliz. Não só pelos espaços, mas também pela beleza que é a participação do público.... Tudo isso é um começo, e um começo imenso. São pontos de luz.⁸⁶

⁸⁴ <https://heloisaseixas.com.br/pontos-de-luz/>

⁸⁵ <http://of.org.br/apresentacao/>

⁸⁶ <https://heloisaseixas.com.br/pontos-de-luz/>

A Arena Dicro surgiu em 2012, junto com o projeto das Arenas que deu continuidade ao projeto das lonas, que eram as estruturas da Eco-92, que iam ser jogadas fora e a sociedade civil se organizou, a partir de Campo Grande, onde já existia o Teatro Elza Osborne, para construir esses equipamentos e virou um modelo. Na segunda gestão de Eduardo Paes, essas arenas cariocas foram inauguradas, com as estruturas mais fixas de teatros para poder receber uma pluralidade maior de atividades e de público. O Observatório de Favelas participou da licitação do espaço, pois é a sociedade civil que faz a cogestão, junto com a Prefeitura, do espaço.

Com equipe formada por 17 profissionais em diferentes áreas, muitos projetos de caráter participativo são desenvolvidos. Em 2019, foram atendidas mais de 63 mil pessoas, distribuídas em 804 atividades, gerando um o impacto muito grande no território.

Sobre as parcerias, a gente gosta de entender o nosso trabalho ali como de zeladoria, a gente não se entende como programador do espaço, a gente entende que a gente está fazendo a zeladoria de um espaço que é um espaço público... e que no cerne do nosso trabalho está a diminuição da desigualdade e o fortalecimento da democracia, e que tudo o que a gente faz, esse é o princípio – entender a cidade como periferia e a periferia como um lugar de potência e não como um lugar de carência, eu não posso te dizer 100% de certeza do que um projeto como esse representa pra essas pessoas, mas eu posso dizer como eu sinto que esses projetos representam pra essas pessoas a partir dos investimentos que a gente faz no sentido de entender que essas pessoas podem ser protagonistas das próprias vidas e romper com ciclos históricos um pouco mais marcados, profissionais principalmente.⁸⁷ (Entrevista Rebeca Brandão)

A Dicro como espaço autoral, de criação, tem boas histórias para contar, como a da Cia. Passinho Carioca, que quando chegou na arena era apenas um grupo de jovens pedindo para ensaiar. Depois, num segundo momento, criaram as oficinas até se tornarem uma companhia, atuando como um coletivo, que cresceu nesse espaço da Arena e foi se expandindo pela cidade. Os integrantes participaram do Rio Parada Funk, fizeram apresentação no Rock in Rio, uma série de produtos para Reserva e parte do grupo fez uma residência na Grécia em uma companhia de dança durante seis meses. Rebeca reconhece a importância da Dicro no cenário da cidade.

Na verdade eu acho que a gente consegue ver hoje essas pessoas disputando um outro lugar na cidade, acabei de falar do Passinho Carioca, por exemplo, e eu

⁸⁷ Entrevista de Rebeca Brandão concedida à autora desta tese.

acho que o legado pra cidade que fica é exatamente o legado de uma metodologia que é capaz de conversar sobre o seu território, né, o que a gente tem muita dificuldade de fazer do ponto de vista da cultura, eu falo isso sempre, quando a gente tem uma exposição como o Queer Museu, que não pode acontecer, ela precisa de um financiamento coletivo, ela tem que acontecer num espaço na Zona Sul, ela tem que ter, enfim, todos os seus privilégios de proteção, é porque as pessoas estão entendendo muito pouco o significado da arte, o significado da cultura, o significado do que a gente enquanto classe artística acredita enquanto incidência na vida pública, enquanto a arte, a produção cultural, a gestão cultural, todas as suas linguagens são capazes de incidir na vida da cidade mesmo.⁸⁸

Rebeca comentou ainda sobre o desmonte cultural desde o ano de 2016, com a redução dos editais, residências, bolsas, enfim, “uma série de estímulos à produção cultural nacional, hoje a gente tem uma série de entraves e barreiras”. Ela faz parte desse grupo que persiste em manter o diálogo com o poder público, o que cada vez está mais difícil. Rebeca, além de gestora da Arena Dicro, é uma ativista.

Ao se apresentar, diz que é cria da Baixada, de Nilópolis. Em 2007/2008, tinha um projeto que pensava e ensinava cinema a partir do território de Nova Iguaçu. Integrou o coletivo do Sarau do Escritório, que acontecia no Bar da Cachaça, no Centro. Rebeca faz parte de uma geração jovem que, segundo ela,

começou a entender esse ativismo como uma forma também de vida, de pensar a produção, pensar a gestão, pensar o seu fazer na cultura como uma forma de incidência política, porque de alguma forma é isso que a cultura significa pra quem é da periferia: é uma forma de existir também e de estar no mundo, e eu acho que esses grupos se fortaleceram.⁸⁹

Outro espaço que também faz brilhar a vida na cidade e que inclusive tem revelado escritores oriundos de territórios de periferias e favelas do Rio de Janeiro é a FLUP – Festa Literária das Periferias, idealizada por Écio Salles e Julio Ludemir. Desde o ano de 2012, o evento vem criando um circuito próprio, ocupando territórios onde as feiras e eventos literários não chegavam. Em 2014, quando concluí minha tese sobre Slam, participei como jurada (uma entre os anônimos escolhidos do público) de uma das rodadas do desafio, que teve como mestre de cerimônias a atriz Roberta Estrela.

Na época, a produção literária das periferias no Rio Janeiro parecia ainda dispersa, ao contrário de São Paulo, onde a cena se concentrava no bairro de Capão Redondo e adjacências. Certamente, de lá para cá, o que se percebe é um

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ibidem

fortalecimento da produção literária de periferia carioca acompanhado de iniciativas como oficinas de criação e laboratórios de narrativas negras para o Audiovisual, que hoje tem a parceria da Rede Globo. Segundo o site da Festa Literária,

Outra característica que nos torna únicos é que a FLUP é precedida por um processo formativo, que já resultou na publicação de 21 livros com autores das nossas periferias. Alguns autores que passaram por essas formações são Ana Paula Lisboa, Jessé Andarilho, Rodrigo Santos e o fenômeno Geovani Martins, jovem morador da Rocinha cujo livro de estreia foi traduzido para mais de 10 países. Pode-se atribuir à FLUP a emergência da primeira geração de escritores oriundos das favelas cariocas.⁹⁰

O escritor Geovani Martins, em seu livro *O sol na cabeça*, publicou um conto intitulado “Rabisco”, que inicia com a seguinte frase: “Não era para estar aqui” (MARTINS, 2018, p. 51) que já cria o suspense de que algo está prestes a acontecer. Fernando, o nome do pichador, fora da assinatura do picho, estava há três meses sem pichar, porque tinha nascido seu filho e ele precisava mudar de vida. Mas, justo naquele dia, aconteceu o inesperado. “Um moleque brotou com tinta, uns papos de escolta, a bola de metal dançando na lata, o cheiro forte de adrenalina. Quando viu, já subia na direção do terraço do prédio, assustado pela mulher apavorada que gritava: ‘Pega ladrão’” (MARTINS, 2018, p. 51).

O conto explora as emoções e o medo vividos no terraço do prédio pelo pichador, que tentava deixar “o xarpi de lado, deixar morrer o personagem que ergueu com coragem e coragem” (MARTINS, 2018, p. 52), mas acaba cercado pela polícia num embate sem retorno. Para Fernando, deixar sua marca nas paredes dos prédios, nos muros da cidade, significava se eternizar, registrar sua passagem na terra, na vida. Seria lembrado como LOKI.

Era muito louco desvendar os mistérios da arte proibida, ouvir as histórias de nomes que sobrevivem na cidade há mais vinte, trinta anos, e que com certeza, mesmo depois de apagados ou derrubados os muros, sobreviverão na memória. Queria entrar pra história desse jeito, ser lembrado e respeitado pelas pessoas certas. Essa sempre foi sua maior motivação na hora de rabiscar. Mais do que fama, revolta ou estética, embora tudo isso conspirasse pra coisa fazer sentido. Queria mesmo marcar sua cidade e seu tempo, atravessar gerações na rua, se transformar em visual”. (MARTINS, 2018, p. 53)

Esse conto de Geovani narra, de certo modo, a experiência urbana de um grupo de jovens que se identifica com essa atividade, que tinha o estatuto de arte

⁹⁰ <https://www.flup.net.br/sobre-a-flup>

proibida, mas que vem sendo reconhecida como arte urbana. O Museu de Arte do Rio - MAR inaugurou, em janeiro deste ano, a Exposição Rua, que estaria aberta até julho se não tivesse acontecido a pandemia que determinou o fechamento temporário de todos os espaços públicos da cidade.

A mostra foi montada com 80 obras do acervo do MAR mais os trabalhos de cinco grafiteiros, Panmela Castro, Cruz, Rack, Ramo Negro e Coletivo I love MP, convidados para criar especialmente para a exposição. A montagem separou as obras em quatro núcleos: deambulações, ruínas, violência e manifestações. Ao participar de um evento online para professores, promovido pelo museu, percebi como a proposta temática da exposição dialogava diretamente com os capítulos da tese e, por isso, sua presença enquanto resistência, ao promover o olhar de seus visitantes e da cidade para os trânsitos que nela acontecem. No hotsite da exposição, o museu reafirma sua vocação “para discutir as questões sociais das cidades e de colocar a arte em diálogo com a cultura das ruas”.⁹¹

Segundo o curador da mostra Marcelo Campos,

A rua vibra com a pulsação da cidade, dos passantes, que a enxergam de diferentes modos por meio dos reclames, das vozes, do trânsito e, principalmente, da invenção de linguagens. A partir destas atitudes e gestos, o acervo do museu dialoga e divide a exposição em quatro núcleos: deambulações, ruínas, violência e manifestações. Assim, o projeto resulta na soma de gestos curatoriais que se fundem em incorporações artísticas, abrindo a sala expositiva à rua, com seus usos e contra-usos, em batalhas de rima, vogues, street dances e slams, entre outros”⁹²

Todas as manifestações apresentadas nesta conclusão podem também ser pensadas a partir da obra *Invenções do Cotidiano*, de Certeau, no que se refere aos modos de fazer ou uso cotidiano de categorias, como estratégia e tática. Para o teórico, “a estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e será base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças (os clientes, os inimigos, o campo em torno da cidade...)”. (CERTEAU, 1994, p.99). O sentido de próprio, para ele, está vinculado a algo que com o tempo estabeleceu uma conquista e criou sua autonomia. Por outro lado, consegue instituir práticas panópticas, isto é, consegue observar as forças contrárias. Chamo de tática, diz ele,

⁹¹ <http://museudeartedorio.org.br/programacao/rua/>

⁹² <http://museudeartedorio.org.br/programacao/rua/>

a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. (...) A tática não tem por lugar senão o outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza uma força estranha. Não tem meios para se manter a si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo” como dizia von Bulow, e no espaço por ele controlado. (...) Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ocasiões e dela depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não conserva. (...) Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia. (CERTEAU, 1994, p. 100)

Ao analisar cada uma das práticas citadas, podemos afirmar que, mesmo que algumas tenham surgido de forma inesperada, todas transformaram-se em gestos sociais potentes. Cada iniciativa atua como ação performativa (BHABHA, 1998), isto é, funciona na cidade, como intervenção simbólica. Em “DissemiNação, o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”, Homi Bhabha afirma que “o discurso performativo introduz um entre lugar e desestabiliza o significado de povo como homogêneo” (Bhabha, 1998, p. 209).

A dialética de temporalidades e espacialidades diversas, ocultas no pedagógico, se torna aparente no performativo. O sentido da nação, como o da cidade, aqui se encontra também marcado pelos discursos de minorias, as histórias heterogêneas de grupos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural.

Gostaria de concluir minha tese fazendo um movimento circular e voltando a um ponto de origem do meu estudo, à leitura de uma das primeiras obras, quando ingressei neste programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC /Rio, que foi a apresentação do livro *Todas as cidades, a cidade* de Renato Cordeiro Gomes. Ele conta, em sua introdução, que enquanto o Marco Polo descrevia as cidades visitadas para Kublai Khan, em *Cidades Invisíveis* de Calvino, o imperador percebia que todas elas eram muito parecidas, mas mesmo assim se deixava encantar e envolver pelas histórias e, a partir da desconstrução das peças narradas, as recriava, com um jogo de construção, em que não mais precisava ser fiel ao que lhe era apresentado.

Quando o cineasta Pedro Costa aceitou ouvir a história de Vanda e a reconstruiu em seu filme como uma outra cidade de Vanda, Costa, assim como Kublai Khan, acessou aquilo que Renato chama do jogo da circulação da linguagem no qual ele diz querer entrar “como penetra, um oferecido, na festa da

escrita que trata das cidades” (GOMES, 2008, p.17). E, como se não bastasse, Renato nos seduziu e nos contagiou para também nela entrar e adquirir o gozo desse estudo do qual esta tese é sua expressão.

8. Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. *Reflexões sobre a peste: ensaios em tempos de pandemia*. SP, Boitempo, 2020.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

ANTONIO, João. *Ô Copacabana*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

APPADURAI, Arjun. *Soberania sem Territorialidade*. In: Novos Estudos, nº49. São Paulo, CEBRAP, nov1997.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da super modernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

AUGÉ, Marc. *Para onde foi o Futuro?* Campinas, SP: Papirus, 2012.

AVERBUCK, Clara. *Cidade grande no escuro*. Rio de Janeiro: 7letras. 2012.

_____. *Vida de Gato*. São Paulo: Editora Planeta, 2004.

BACHELARD, Gaston. *Poéticas do espaço*. In: Textos Escolhidos /Col. Os pensadores. São Paulo: Abril Cutural, 1883.

BARRETO, Carolina Barreto. *Narrativas da “frátria imaginada”*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2011.

BARTHES, Roland. *O efeito do real*. In: Literatura e Semiologia – Pesquisas Semiológicas. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1972.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltada,1981.

_____. *Écrits sur l’art*. Paris, Le livre de poche, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

_____. *Tela total*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. *Confiança e Medo na Cidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BEN, HOCINE. *D'ou tu Slam Hocine Ben*. Synergies Brésil n° 9 - 2011 pp. 113-118.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *Obras Escolhidas II*. 6ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENSIMON, Carol. *Uma estranha na cidade*. Porto Alegre: Dublinense, 2016.

BERARDI, Franco. *Depois do Futuro*. São Paulo: UbuEditora, 2019.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

BOAVENTURA, Felipe. *A cidade é um Rim*. Rio de Janeiro: TextoTerritório, 2014.

BOLLE, Willi. *A metrópole: palco do Flâneur*, in Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo; EdUSP: FAPES3, 1994.

BORGES, Andrea; MARQUES, Leila. *Coronavirus e as cidades no Brasil: Reflexões sobre a pandemia*. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2020.

BRAGA, Rubem. *Ai de ti, Copacabana*. São Paulo, Círculo do Livro, 1984.

BRESCIANI, Stella. *Da cidade e do urbano: experiências, sensibilidade, projetos*. São Paulo: Alameda, 2018.

BRUNO, Fernanda et al. *Tecnopolíticas da vigilância*. São Paulo: Boitempo, 2018.

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

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

_____. *Imaginários urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1997.

CASTELLS, Manoel. *Ruptura - a crise da democracia liberal*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira mar: o Rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce & MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1997.

- CHATTERJEE, Partha. *La nación en tiempo heterogeneo*. Madrid: Paidós, 2009.
- COLLECTIF. *Blah*. Paris: Édition Florent Massot et Spoke édition, 2007.
- COSTA, Pedro et al. *Um Melro Dourado*. Um ramo de flores. Uma colher de prata. Lisboa: Capricci / Midias Filmes, 2012.
- CUENCA, João Paulo. *A última madrugada*. São Paulo: Leya, 2012.
- _____. *Corpo Presente*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.
- CUENCA, João Paulo. *Descobri que estava morto*. São Paulo: Planeta, 2016.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar comum – uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naif, 2005.
- DE LILLO, Don. *Cosmópolis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *O espectro de Marx*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- DI FELICE, Massimo. *Paisagens pós-urbanas: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*. São Paulo: Annablumme, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. *Quando as imagens tocam o real*. Pós: revista do programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, 2012.
- DUFOUR, Éric. *O Cinema de Ficção Científica*. Lisboa: Edições Texto&Grafia. 2011.
- EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- EGGERS, Dave. *O círculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- FARIA, Alexandre; TONANI, Paulo; NOVAES, Aline. *Modos de ler a cidade*. In Z Cultural. Revista do Programa de Cultura Contemporânea.
- FAWCETT, Fausto. *Copacabana Lua Cheia*. Rio de Janeiro: Dantes, 2001.
- FERRÉZ. (Org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.
- _____. *Cronista de um tempo ruim*. São Paulo: Editora Literatura Marginal/Selo Povo, 2009.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: & Letras, 2011.

_____. *Rubem Fonseca: O leitor Andarilho*. In: Novaes, Aline et ali. Rio Circular. A cidade em pauta. Rio de Janeiro: Autografia, 2016.

FONSECA, Rubem. *Amálgama*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1977.

FUKS, Julián. *A ocupação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. *No tempo da morte, a morte do tempo*. In: Decameron Project do New York Times, 2020

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *A cidade como arena da multiculturalidade*. Anais do IV Interprogramas da Compós. Brasília, out. 2004.

_____. *Cosmopolitismo(s) em Tempos Midiáticos: um Desafio Contemporâneo*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.2, n2, 1989 p.3-15.

_____. *Das margens, contranarrativas: um olhar a partir dos subúrbios do mundo*. IPOTESI -Revista de Estudos Literários Universidade Federal do Rio de Janeiro.v5, n2, jul/dez.2011.

_____. *João do Rio – vielas, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

_____. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2013.

HAN, Byung-Chul. *No Enxame. Perspectivas do Digital*. Petropolis, Rj: Vozes, 2018.

_____. *Sociedade da Transparência*. Petropolis, RJ: Vozes, 2017.

_____. *Sociedade do Cansaço*. Petropolis, RJ: Vozes, 2017.

HARVEY, David. *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2014.edfv

HOFFMANN, E. T. *A janela de esquina do meu primo*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: CosacNaify, 2010.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

_____. *Miniature Metropolis*. Literature in Age of Photography and Film. London: Harvard University Press, 2015.

KEHL, Maria Rita. *A fratria órfã: o espaço civilizatório do rap na periferia de São Paulo*. In: ROCHA, João César et al. *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Ed. Topbooks, 2003.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

LYOTARD, Jean- François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2011.

MARGATO, Isabel; GOMES, Renato Cordeiro. *Espécies de espaço: territorialidades, literatura e mídia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARICATO, Ermínia et al. *Cidades rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

_____. *Transformações da experiência urbana. Ofício do cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004.

MARTINS, Geovanni. *Sol na cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MONGIN, Olivier. *A condição urbana: a cidade na era da globalização*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

MORICONI, Italo. *Poesia e crítica, aqui e agora*. In RESENDE, Beatriz e FINAZI- AGRÓ, Ettore (org). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

MOROZOV, Evgeny et BRIA, Francesca. *A cidade Inteligente. – Tecnologias Urbanas e democracia*. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

MOUTINHO, Marcelo; IZHAKI, Flávio. *Prosas Cariocas – uma nova cartografia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2004.

O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Zahar, 2013.

PATROCINIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7letras, 2013

PEÇANHA, Érica. *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Universidade de São Paulo, 2008.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *O Olhar estrangeiro*. In: Novaes, Adauto. (org) *O Olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988

_____. *Paisagens urbanas*. São Paulo: SENAC: Marca D'Água, 1996.

PENNA, João Camilo. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013

PIGLIA, Ricardo. *Una propuesta para el próximo milênio*. Margen/Margenes, Belo Horizonte, Mar del Plata, Buenos Aires, n, p.01-3, out. 2001a.

POE, E. A. “*O homem da multidão*”. In: Contos. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultix, 1986.

PROST, Antoine, VINCENT, Gérard. *História da vida privada (vol5) – Da primeira guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

_____. *Em que tempo vivemos?* In: Serrote, nº 16, março 2014. Rio de Janeiro, IMS, 2014

_____. *O desentendimento. Política e filosofia*. Tradução de Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. *O efeito de realidade e a política da ficção*. In: Novos estudos-CEBRAP nº. 86. São Paulo: Março, 2010.

_____. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RESENDE, Beatriz e FINAZI- AGRÓ, Ettore (org). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

_____. *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

_____. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. *Os contemporâneos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RISÉRIO, Antonio. *A casa no Brasil*. Rio de Janeiro; Topbooks, 2019.

ROBIN, Régine. L'écriture flâneuse. In: SIMAY, Philippe. *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*. Paris: Édition de l'éclat, 2005.

ROLNIK, Raquel. *Guerra dos Lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boitempo, 2019

_____. *Territórios em conflito*. São Paulo: espaço, história e política. São Paulo: Tres Estrelas, 2017

ROSE, Tricia. *Política, Estilo e a Cidade Pós-Industrial no hip hop*. In: HERSCHMANN, Micael (org.) *Abalando os anos 90. Funk e Hip hop globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

_____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Antonio Maria: noites de Copacabana*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1996.

SARLO, Beatriz. *A cidade vista. Mercadorias e Cultura Urbana*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

_____. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

SASSEN, Saskia. *Expulsões. Brutalidades e complexidade na economia global*. RJ/SP: Paz e Terra, 2016.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *Marginalidade, exclusão e identidade autoral*. In: LOPES, Luiz Paulo da Motta e Bastos, Liliana Cabral (Orgs). *Para além da identidade: fluxos, movimentos e trânsitos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010

SENNET, Richard. *Construir e Habitar. Ética para uma cidade aberta*. Rio de Janeiro: Record, 2018

SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019

SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*, in VELHO, Octavio (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987

SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, Leo et SCHWARTZ, Vanessa R. org. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: CosacNaif,

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TENNINA, Lucía. *Brasil Periférica. Literatura marginal de São Paulo*. México: Secretaria del Cultura del Gobierno de la Ciudad de México, 2014.

TOLENTINO, Jia. *Falso Espelho. Reflexões sobre a autoilusão*. São Paulo: Todavia, 2020

VAZ, Sérgio. *Cooperifa – antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VIDAL, Paloma. *Algum Lugar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019

VIDAL, Raphael. *Algum lugar para cair e fechar os olhos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.

VORGER, Camille. *Poétique du slam: de la scène à l'école: Néologie, néostyles et créativité lexicale. Literature*. Université de Grenoble, 2011. French.

VORGER, Camille; ABRY, Dominique. *Du rap au slam, le low ne se tarit pas...* Synergies Espagne n° 4 - 2011 pp. 63-76

Filmografia:

A MORTE DE JP CUENCA. Direção de João Paulo Cuenca. Rio de Janeiro, 2014.

AEROPORTO CENTRAL. Direção de Karim AINOUS. Berlim, 2018.

ASSUNTO DE FAMÍLIA. Direção de Hirokazu Koreeda. Japão, 2018

COPA HOTEL. Direção de Mauro Lima e Tomás Portela. Roteiro de João Paulo Cuenca e Felipe Bragança. GNT, 2013.

EDIFÍCIO MASTER. Direção de Eduardo Coutinho. Brasil, 2002.

EIS AÍ A LAPA - O SAMBA BATE OUTRA VEZ. Direção de Luiz Guimarães.

ERA O HOTEL CAMBRIDGE. Direção de Eliane Caffé. Brasil, 2016.

ESTADO ZERO. Direção de Elise McCredie e Tony Aires. Série cocriada e produzida por Cate Blanchett - Netflix, 2019.

HUMAN FLOW: não existe lar se não há para onde ir. Direção de Ai Weiwei. Alemanha, 2017.

NO QUARTO DE VANDA. Direção de Pedro Costa. Portugal, 2001.

NOME PRÓPRIO. Direção de Murilo Salles. Brasil, 2007.

O CÍRCULO. Direção de James Ponsoldt, 2017.

O SOM AO REDOR. Direção de Kleber Mendonça filho. Brasil, 2012.

OS MISERÁVEIS. Direção de Lady Li. França, 2019.

PARASITA. Direção de Bong Joon- Ho. Coreia do Sul, 2019.

RUE DES CITÉS. Direção de Carine Cuencamay e Hakim Zouhani. França, 2011.

SEMENTE DA MÚSICA BRASILEIRA. Direção de Patrícia Terra, 2018.

SLAM, CE QUI NOUS BRÛLE. Direção de Pascal Tessaud. Temp Voix/ France5editions, 2007, DVD.

VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI. Direção de Ken Loach. Inglaterra, 2019.

Sítios eletrônicos:

Banlieue 89: (<http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4534619>)

[http:// youtube.com](http://youtube.com) : palestra Saskia Sassen- Univ. Bogotá

<http://artenville.fr/work/in-situ/>

<http://cafeculturel.org/>

<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/>

<http://www.carosamigos.terra.com.br> www.casadasrosas-sp.org.br

<http://www.critikat.com/>

<https://brasil.elpais.com/cultura/>

<https://epoca.globo.com/>

<https://oglobo.globo.com/cultura>

<https://revistazum.com.br/zum-quarentena>

<https://www.bbc.com/>

<https://www.efe.com/efe/espana/destacada/byung-chul-han-viviremos-como-en-un-estado-de-guerra-permanente>

<https://www.eldiario.es/tribunaabierta/>

<https://www.futura.org.br/expresso-futuro/>

<https://www.lemonde.fr>

<https://www.marcelomoutinho.com.br>

<https://www.nexojornal.com.br/colunistas>

<https://www.quatrocinco.com.br/>

<https://www.revistapunkto.com>

<https://www1.folha.uol.com.br/>