

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS

Liana Cristina Giachini

**ARTIVISMO E RESISTÊNCIA: O EFEITO DE VISIBILIDADE NA
CIDADE DO(S) RIO(S) INVISÍVEL(EIS)**

Santa Maria, RS
2018

Liana Cristina Giachini

**ARTIVISMO E RESISTÊNCIA: O EFEITO DE VISIBILIDADE NA CIDADE
DO(S) RIO(S) INVISÍVEL(EIS)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Linguísticos, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Doutora em Letras**.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Amanda Eloina Scherer

Santa Maria, RS
2018


Liana Cristina Giachini

Liana Cristina Giachini

**ARTIVISMO E RESISTÊNCIA: O EFEITO DE VISIBILIDADE NA CIDADE DO(S)
RIO(S) INVISÍVEL(EIS)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Linguísticos, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Doutora em Letras**.


Aprovado em 17 de dezembro de 2018:



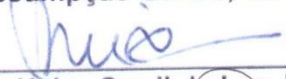
Amanda Eloina Scherer, Dr.^a (UFSM)
(Presidente/Orientadora)



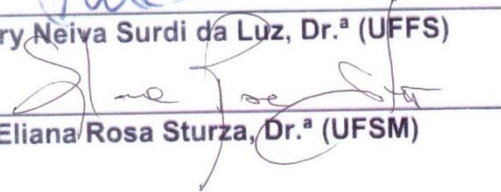
Lucília Maria Abrahão e Souza, Dr.^a (USP)



Dantielli Assumpção Garcia, Dr.^a (UNIOESTE -PR)



Mary Neiva Surdi da Luz, Dr.^a (UFFS)



Eliana Rosa Sturza, Dr.^a (UFSM)

Santa Maria, RS
2018

Giachini, Liana Cristina
Artivismo e Resistência - o efeito de
(in)visibilidade na Cidade dos Rios Invisíveis / Liana
Cristina Giachini.- 2018.
208 p.; 30 cm

Orientadora: Amanda Eloina Scherer
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2018

1. Análise de Discurso 2. Resistência 3. Efeito
Metafórico 4. Efeitos de sentido I. Scherer, Amanda
Eloina II. Título.

DEDICATÓRIA

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
a lua fêmea, semelhante nossa,
em vigília atenta vigia
a nossa memória.
A noite não adormece
nos olhos das mulheres
há mais olhos que sono
onde lágrimas suspensas
virgulam o lapso
de nossas molhadas lembranças.

(Conceição Evaristo)

Tenho 40 anos. Muito para alguns, pouco para outros, o suficiente para mim. Posso dizer com certeza que os últimos quatro anos foram os mais intensos de minha vida. Nos últimos quatro anos, a noite não adormeceu em meus olhos de mulher, olhos de mãe, de professora, de gente...

Os últimos quatro anos provocaram em mim rupturas e desentendimentos. Hoje vejo mais, com olhos capazes de atravessar o (in)visível que me constitui e que irrompe em mim e no outro. Hoje – e para além da teoria que me atravessa – sei que o dissenso se instaura em cada encruzilhada e que o que fica são as marcas das molhadas lembranças que nos fazem quem somos.

O corpo que habito já não é o mesmo. Meus desejos – sempre cambiantes – não são iguais aos de antes, assim como não serão aos de amanhã. Meus desassossegos dançam escorregadios, marcados pela presença de um corpo-memória que – de tanto se esconder – se mostra.

Dedico esta tese ao (in)visível de tudo e de todos, que se mostra ao leve toque da palavra. Palavra que corta ao mesmo tempo em que acalenta. Palavra-cidade. Palavra-dizer. Palavra-arma em punho. Palavra- arte. Palavra-grito. Palavra-eco. Palavra: pá e lavra!

Dedico esta tese aos (in)visíveis que vivem à margem, (r)existindo para não desaparecer.

*Na paisagem do rio
difícil é saber
onde começa o rio;
onde a lama
começa do rio;
onde a terra
começa da lama;
onde o homem,
onde a pele
começa da lama;
onde começa o homem
naquele homem.*

*Difícil é saber
se aquele homem
já não está
mais aquém do homem;
mais aquém do homem
ao menos capaz de roer
os ossos do ofício;
capaz de sangrar
na praça;
capaz de gritar
se a moenda lhe mastiga o braço;
capaz
de ter a vida mastigada
e não apenas
dissolvida
(naquela água macia
que amolece seus ossos
como amoleceu as pedras).*

João Cabral de Melo Neto – O cão sem plumas

AGRADECIMENTOS

Tanto a dizer...

Agradeço à minha mãe, Maria Joana, pela presença constante em todos os momentos da minha vida, pelo alento, pelo movimento, pela ternura, pelo cheiro de café, pelas memórias que povoam o meu ser, pelo altruísmo e pela entrega, pelo sim e pelo não, pelo dito e pelo não dito, pelo viver...

Ao meu pai, Josemário, pelo olhar corajoso e desmedido, pelo livro “Pé de Pilão”, pela proteção e carinho, por me ensinar a amar minha liberdade, por fazer parte da minha constituição como sujeito-político, pelo amor incondicional, pelos perdões...

Ao meu filho Guilherme – doce alento na noite fria -, por suportar as ausências, por compartilhar as leituras, pela inspiração do espírito livre e investigativo, pela (r)existência, pelo amor...

Ao meu filho Jonas Eduardo, que me fez enxergar por entre os vãos do sistema, que testou minhas forças e me fez renascer, por me ensinar a transitar pelas bordas e entender a contradição que nos é constitutiva, por me desafiar a lutar política e simbolicamente com a materialidade da minha história, por me permitir compreender...

À Taiana, Ana Paula e Franciela – irmãs de sangue e de alma -, que me fazem compreender e reinventar todos os dias a palavra família e a força que ela carrega consigo. Obrigada por me amarem do meu jeito torto, por suprirem minhas ausências junto dos meus gurus e por entenderem que há sempre mais a fazer e a dizer.

A todos os meus amigos, por compreenderem o vácuo da ausência e possibilitarem o amor do (re)encontro sempre.

À Márcia, pela generosidade, pelo prazer de compartilhar inquietações e sonhos e por me ensinar o exercício da paciência.

Ao Thiago, à Roberta, à Leurete e à Juliana, pelas partilhas, pelo zelo, pela acolhida e pelas aprendizagens.

À Ana Carolina e ao João Junior, diretores do Coletivo Estopô Balaio, pela abertura, pela ousadia, por me permitirem adentrar as memórias alagadas do Bairro Jardim Romano.

À Viviane e à Denise, pela amizade verdadeira e caridosa de quem me

acolheu na própria casa e dividiu seu tempo-espço, por me permitirem ver a boniteza da bondade no olhar de quem se dá.

À Daiana, Camila, André, Luiza, Mirian, Ana Paula, Ozelia, Bruna, Kelly, Maria Iraci, Carol, Wendy, Elu, Jake, Mirian e Priscila, pela amizade sincera e por me mostrarem o(s) sentidos de sororidade.

Ao Sedenir, pela sinceridade no olhar, pelos diálogos, pela parceria e amizade nos momentos felizes e também nos mais difíceis.

À Bina, à Gabi e ao Luiz, por levarem em si um pouco de mim, pelos dias de luta.

Ao Colégio Marista São Francisco pelo apoio e respeito.

Aos Irmãos Maristas, especialmente Ronaldo e Vinícius, pela amizade, pelas experiências e pelas discussões e questionamentos, que certamente produzem eco no texto que aqui se apresenta.

A todos aqueles que compartilharam aprendizagens comigo - como professores, como alunos, como colegas ou amigos – por não esmorecerem na luta.

Ao Programa de pós-graduação em letras da UFSM – professores, colegas e demais colaboradores – pela excelência acadêmica.

À professora Dr. Verli Petri, pela amizade, pelos diálogos teóricos e pelo carinho.

À professora Dr. Mary Neiva Surdi da Luz, que acompanha minha vida acadêmica desde a iniciação científica, pelo cuidado, pelas oportunidades, pelo diálogo e pelas aprendizagens.

À professora Dr. Amanda Eloina Scherer, minha orientadora, pela intensidade do viver e do dizer, por acreditar e respeitar meu tempo e Condições de Produção e não desistir de mim. Agradeço pelo movimento teórico que provocou; por uma vida dedicada à ciência e também à militância que nos cabe como analistas de discurso; por me permitir sair ao encalce do (in)visível, olhando sempre para muito além.

Ao Julio Cesar, pela cumplicidade, pelo respeito, pela leitura e inquietações compartilhadas e pelo cuidado constante.

Ao Estopô Balaio e ao povo nordestino, que me emprestaram um olhar mais atento e produziram intensos e conflituosos deslocamentos que hoje se traduzem nesta tese e na minha vida.

A todos que não nomeiei, mas que cruzaram meu caminho e deixaram marcas indeléveis em meu ser.

Minha gratidão e respeito, que são da ordem do indizível e infindável, e que deixo inacabados aqui no efeito das reticências ...

RESUMO

ARTIVISMO E RESISTÊNCIA: O EFEITO DE VISIBILIDADE NA CIDADE DO(S) RIO(S) INVISÍVEL(EIS)

AUTORA: Liana Cristina Giachini
ORIENTADORA: Amanda Eloina Scherer

Nesta tese, situada no âmbito dos estudos da Análise de Discurso Francesa, cunhada por Michel Pêcheux e desenvolvida no Brasil por Eni Orlandi, objetivamos compreender o funcionamento discursivo das intervenções artísticas urbanas promovidas pelo Coletivo ARTivista Estopô Balaio junto ao Bairro Jardim Romano, na cidade de São Paulo. Para tanto, tomamos como discursividade a peça “A cidade dos Rios Invisíveis”, de autoria do próprio Coletivo, espetáculo itinerante que circula pelas linhas férreas da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CTPM), na qual investigamos a produção do efeito de (in)visibilidade do sujeito morador do bairro Jardim Romano e a forma como ele significa e é significado no/pelo espaço urbano. Neste gesto de interpretação, entendemos a cidade como espaço significativo, no qual sujeitos, práticas sociais, relações entre o indivíduo e a sociedade adquirem forma material, como resultado da simbolização da relação entre o espaço citadino e os sujeitos que nele habitam, existem e se significam. Nosso gesto de leitura se deu a partir da construção de cenas discursivas compostas por recortes da peça que constitui o corpus desta tese, nos quais emergem regularidades que formam redes de repetibilidade. Nossa questão reside em compreender como o Coletivo Estopô Balaio se movimenta em uma dada narratividade urbana, produzindo efeitos de sentido de presença no deslizar da (in)visibilidade. Destacamos, resumidamente, que, por meio do efeito de autoria, o Coletivo produz na peça um efeito de presença do sujeito-morador do Bairro, na tentativa de conferir visibilidade a esse sujeito marginal. O Bairro Jardim Romano – ao mesmo tempo cenário e personagem nessa narrativa – se constitui como zona limiar: no espaço de marginalidade espacial, como margem do rio e margem da cidade, o sujeito-corpo migrante, agora habitante do Jardim Romano significa pela falta, ou seja, tem seu direito à cidade negado pela ausência de condições materiais de acesso ao urbano e (r)existe por meio da arte do Estopô Balaio.

Palavras-chave: ARTivismo. Efeito de autoria. Efeito de visibilidade. Resistência. Cidade.

ABSTRACT

ARTIVISM AND RESITANCE: THE EFFECT OF VISIBILITY IN THE CITY OF INVISIBLE RIVER(S)

AUTHOR: Liana Cristina Giachini
ADVISOR: Amanda Eloina Scherer

Within this thesis, located in the study field French Discourse Analysis, grounded by Michel Pêcheux and developed in Brazil by Eni Orlandi, we have aimed at understanding the discourse functioning of the urban artistic interventions promoted by the group Coletivo ARTivista Estopô Balaio in Jardim Romano neighborhood, São Paulo City. To do so, we have taken as discursiveness the play “A cidade dos Rios Invisíveis”, by Coletivo ARTivista Estopô Balaio, itinerant spectacle that circulates on the railway lines of Paulista de Trens Metropolitanos (CTPM) Incorporation, through which we have verified the production of the effect of (in)visibility of the subject living in the neighborhood Jardim Romano and the way they mean and are signified in/by urban space. In this gesture of interpretation, we understand the city as a meaningful space, where subjects, social practices, relations between the individual and society acquire material form, as a result of the symbolization of the relation between citizen space and the subjects who inhabit it, who also exist and mean. Our gesture of comprehension took part from the construction of discourse scenes composed by cutouts of the play that build the corpus of the thesis, in which meaning regularities emerge that form nets of repeatability. Our question relies on understanding how the group Coletivo Estopô Balaio moves itself in certain urban narrative, producing meaning effects of presence in the glide of (in)visibility. We highlight, to be short, that, via authorship effect, Coletivo produces in the play an effect of presence of subject-resident in the neighborhood, in the attempt to ensure visibility to such marginal subject. Jardim Romano neighborhood – at the same time scenario and character of the narrative – is constituted as threshold zone: in the space of marginal space, as river and city border, the migrant subject-body, nowadays inhabitant of Jardim Romano signifies by the lack, that is, has its right to the city denied by the absence of material conditions to urban access and (r)exists via Estopô Balaio art.

Keywords: Artivism. Effect of authorship. Effect of visibility. Resistance. City.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Intervenção do ator João Nin durante o audiotour	76
Figura 2 – Reportagem sobre enchente no Jardim Pantanal	106
Figura 3 – Margens do Rio que corta o Bairro Jardim Romano.....	109
Figura 4 – Nos limites da estação	126
Figura 5 – Nomes e rostos.....	147
Figura 6 – Estação do Brás.....	163
Figura 7 – Linha Safira – CTPM – Estação Brás.....	165
Figura 8 – Vista da janela do trem	170
Figura 9 – Vista da janela do trem	170
Figura 10 – Vista da janela do trem.....	171
Figura 11 – Intervenção do ator João Nin dentro do trem em movimento....	174
Figura 12 – Rede parafrástica: sentidos que dividem.....	176
Figura 13 – Cidadania e Existência – o (não)direito à cidade	180
Figura 14 – Rede de Sentidos instaurada no processo de nomeação/designação de Tiquatira	192

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Cenas Discursivas.....	80
Quadro 2 – Cena discursiva 1: Espectador: sujeito personagem e/ou autor?	139
Quadro 3 – Cena discursiva 2: Existência e visibilidade.....	152
Quadro 4 – Redes de sentido entre existência e (in)visibilidade.....	155
Quadro 5 – Cena Discursiva 3: A cidade que segrega	173
Quadro 6 – Cena Discursiva 4: As cidades por/entre Safira – processos de nomeação e designação	184
Quadro 7 – Sentidos de divisão no processo de designação de Marilena ...	188
Quadro 8 – Rede Parafrástica no Processo de Designação de Tiquatira	191

SUMÁRIO

	UMA VIAGEM GUIADA – PARTE I	26
	UMA VIAGEM GUIADA – PARTE II	40
	PRÓLOGO	43
1	INQUIETAÇÕES DISCURSIVAS – O QUE FALA ANTES, EM OUTRO E MESMO LUGAR	62
1.1	CARTA 1 – MANIFESTO PRIMEIRO: MEMÓRIAS DE VIAGEM	64
1.2	O QUE FALA ANTES.....	67
1.3	A GUIA DE UMA INTRODUÇÃO.....	73
1.4	UM MAPA COMO POSSIBILIDADE DE TRAJETO INVESTIGATIVO	78
2	A CIDADE E OS SENTIDOS	85
2.1	CARTA 2 – <i>ANTES DE COMEÇAR – DESEJOS EM MOVÊNCIA</i> 87	
2.2	A(S) CIDADE(S) POR/ENTRE SAFIRA	90
2.3	PELA ESTRADA DE SAFIRA RUMO AO IMPÉRIO JARDIM ROMANO	97
2.3.1	Um leste migrante	100
2.3.2	Jardim romano: água, lama e pó – o homem e a natureza..	103
2.4	COLETIVO ESTOPÔ BALAIÓ – [DE] CRIAÇÃO, MEMÓRIA E NARRATIVA.....	110
3	UM BALAIÓ DE SENTIDOS	123
3.1	CARTA 3 – ESTAÇÃO DO BRÁS: SOB O OLHAR DO VIAJANTE 125	
3.2	DO COLETIVO – O DENTRO, O FORA E O ENTREMEIO	127
3.3	DO SUJEITO BALAIÓ – VOZES ENTRELAÇADAS.....	132
3.3.1	Do Viajante	138
3.3.2	Do Morador	145
3.4	O INVISÍVEL VISÍVEL	150
3.5	DA PALAVRA-LUGAR – O LUGAR DENTRO-FORA DA/NA NARRATIVIDADE URBANA	158
3.5.1	Da estação	161
3.5.2	Dos espaços-lugares: sentidos em fuga	167
4	(ES) COLHENDO UM FINAL	197
4.1	CARTA 4 – TRAJETO(S) SEM FIM(?)	199
4.2	DESTINOS INCERTOS	199
	REFERÊNCIAS	206
	ANEXO 1 – RAP QUE FAZ PARTE DA APRESENTAÇÃO DA PEÇA, MAS NÃO CONSTA DO ENREDO INICIAL, DE AUTORIA DA DUPLA FAMÍLIA NADA CONSTA	219

UMA VIAGEM GUIADA – PARTE I

O texto aqui apresentado é constituído pela transcrição do audiotour que inicia a textualidade analisada nesta tese e guia a entrada no Bairro Jardim Romano, sendo reproduzido durante a viagem de trem, como forma de conduzir o olhar do espectador durante o trajeto pela Linha de Safira, partindo da Estação do Brás. Inserimo-lo no início desta tese para iniciar o nosso trajeto, por entendermos que, a partir desta leitura, as rotas se desenham de forma mais suave no trajeto da compreensão de nosso gesto de leitura.

Por aqui a viagem inicia...

As cidades serão reflexo de um filme a ser criado e editado na imaginação do viajante.

Nesse percurso, é preciso olhar além, para mergulhar nas imagens evocadas pela cidade e pela alma do navegador.

inserção de fala do ator

(nossa, acho que eu tenho um problema de vista, eu vou na linha e não consigo acompanhar)

Comecei minha viagem pela estrada de safira...

Safira é a cidade do ferro.

Todo o ferro que sai de Safira, das estradas, dos trilhos, dos trens, dos fios, das grades, das antenas, dos carros, segue para a cidade império.

Tudo soa ferro em Safira

(inserção de trecho de música do Nirvana, apenas instrumental)

*No caminho trilhado pelos ferros de safira passa-se por uma cidade inusitada:
Tatu*

inserção de fala do ator

(por que quanto mais alto ele sobe)

Tatu é uma cidade que esconde um segredo

Os homens desaprenderam a caminhar

Deslocam-se em máquinas

inserção de fala do ator

(mais pra baixo eles precisam ir também, precisam cavar mais fundo)

Lá é preciso ser rápido

inserção de fala do ator

(mesmo alguns tatus começam a se render)

Já os tatus, os primeiros habitantes daquele lugar são os únicos que andam a pé

O tatu anda a pé, o Tatuapé

inserção de fala do ator

(já é considerado um animal em extinção)

Cidade dividida por muros, onde só o Tatuapé cava entre os bueiros e atravessa os tais muros por baixo da terra...

Os homens foram obrigados a andar nas máquinas feitas do ferro de safira

inserção de fala do morador

(eu já não sei onde eu tô) (o que que eu posso fazer aqui?)

As pequenas máquinas se deslocam lentamente pelas ruas, pois a cidade se tornou pequena para tantas.

Faixas de cimento e ferro cortam espaço sobre a minha cabeça com o objetivo de aproximar as distâncias e fazer com que os moradores cheguem mais rápido ao seu destino.

Daqui, de onde se passa por tatu, as casas se empilharam umas nas outras formando grandes aglomerações verticais.

inserção de fala do morador

(eu gostaria que você lembrasse)

Separadas da cidade por muros

inserção de fala do morador

(eu acho que só para quando morre)

Os cidadãos que moram têm medo da cidade e dos pequenos deuses que vivem próximos a terra

inserção de fala do ator

(como é possível, seres tão pequenos)

Eles, de alta classe, subiram suas moradas uma em cima das outras para proteger-se dos pequenos deuses e dos tatus, pois não existe ferro para todos por estas bandas

inserção de fala do ator

(tão frágeis)

inserção de fala do morador

*(tá piorando minha senhora, porque eu morava no meio do centro e agora moro no meio do mato, em cima de uma serra, até cobra tem (resmungos))
(a gente fechar sua casa, saber que ela vai ser destruída)*

Os muros se multiplicam cada vez mais, comprimindo os espaços, e o tatu é obrigado a cavar mais fundo. Para conseguir atravessar as distâncias, ele precisa cavar cada vez mais

barulho de trem

Ele é obrigado a cavar tão fundo que não consegue chegar à superfície.

inserção de fala do morador

(porque ali eu tive meus 10 filhos)

Não há espaço na cidade para os tatus e os pequenos deuses

inserção de fala do morador

(Totonho, Severino...) risos de crianças

O Tatuapé foi cavando e desbravando espaço nas profundezas da URPE, lá em baixo próximo a um rio invisível engolido pelas estradas e pelo ferro de safira.

inserção de fala do morador

(agora vamo fala sério mesmo, olha... a gente precisa de ter um barraquinho)

(inserção de som de violão, com melodia nordestina, som do violão e água ao fundo, correnteza)

É lá no fundo que os tatus constroem a revolução para que um dia novamente assumam o comando da cidade

Atriz - E de repente, um grande terreno baldio

Sons de instrumentos, água correnteza, trem, sons metálicos, cachorros ao fundo, bater de asas de pássaros, água corrente...

Ao seguir viagem, deixamos para trás as lembranças dos tatus que não se veem, mas que se fazem enxergar pelo exercício vívido da memória.

Atriz – nessa cidade ainda se anda de charrete

A cidade é um pulso entre o que foi e o que ainda será.

atriz – ohou – interjeição de que algo deu errado, de preocupação... Suspiros e bocejos ao fundo

*Na minha frente os viajantes dormem.
Há uma espécie de torpor na cidade.
Eles adormecem sobre os bancos.
Aqui dentro, parte dos viajantes dorme.*

(bocejo)

*E outros descobrem oportunidades de ocupar o tempo de viagem:
 leitura de livros, diálogos virtuais em aparelhos móveis de telefonia...
 Mas, em geral, os viajantes dormem, embalados pelo balanço do trem.
 A cidade canta uma música para embalar o sono dos transeuntes.
 Aqui dentro os viajantes dormem...
 O trem parte a cidade em dois lados:
 à direita, a cidade do comércio, das trocas dos prédios;
 à esquerda, a cidade das casas caixas de fósforos.
 Apenas fios de alta tensão sobre as cabeças ligam uma cidade a outra.
 O esquerdo ao direito ...*

inserção de fala do morador

(eu não sei onde que vocês vão passar isso aí, mas vou ser sincero mesmo)

inserção de fala da atriz

(mas é isso que agente tá buscando mesmo: sinceridade)

inserção de fala do morador

(no momento que cê tava gravando eu tava brincando, mas eu vou falar sincero agora)

(o CDHU, esse governo aí tá tirando grandão, e tem pessoas que tem seu barraco mas pelo menos tem sua dignidade, seu banheiro, seus negocinho tudo no seu lugar, (entrevistadora: com certeza)... a mulher limpa o barraco deixa seu negocinho aqui, a criança tem seu quartinho seu ursinho, seu brinquedinho) de repente daí você se vê sem nada!

O Direito ao esquerdo...

inserção de fala do morador

e tem pessoas que tem seu barraco mas pelo menos tem sua dignidade, seu banheiro...

Os viajantes dormem.

É preciso estar atento pra não se contaminar com o sono

inserção de fala de moradores

(criança tem seu quartinho seu ursinho, seu brinquedinho) de repente de repente daí voce se vê sem nada) (resmungos - inaudível)

*Voz feminina gritando: Olha o vô chorando! - gargalhadas femininas
 Que chorando o quê? Eu sô do cangaço!*

Voz feminina gritando: O, Bia! O cangaceiro Lucas! Até parece que viu a Maria Bonita, tá chorando! (conversa inaudível)

retoma som do violão

É preciso resistir à cidade para se manter atento e avançar o olhar

Violão

Nas terras do lado esquerdo, as cidades dos pequenos deuses que vivem próximo ao rio.

som de correnteza

*O rio que margeia o fundo da paisagem é a resistência pela moradia
É nesse momento da travessia que começamos a nos aproximar de Tiquatira,
Cidade fantasma extinta pelo fogo.*

*O fogo dos grandes deuses destruiu Tiquatira
Cidade de pequenas casas de caixas de fósforos que se amontoavam umas
às outras ,se verticalizando para baixo da terra e das faixas de cimento e
ferro*

barulho de trem de ferro

*Mas os pequenos deuses são astutos e eles muitas vezes dão a volta nos
grandes, fazendo com que as caixas de fósforos se ergam novamente*

**sons instrumentos musicais imitam barulhos de trens – apitos,
locomotivas...**

Por ironia, às vezes, no mesmo lugar...

Fazendo como uma nova Tiquatira se erga das lembranças de fogo.

*Dois viajantes que resistiram ao sono conversam aqui dentro sobre as
lembranças de Tiquatira.*

*Lá, os homens vivem em caixas de fósforos que se amontoam umas sobre as
outras – disse um deles.*

Como se vive em caixas de fósforos?- perguntou o outro.

*Os pequenos deuses não encontram espaços de moradias nas casas
amontoadas por trás dos muros. Eles precisam descobrir novos espaços para
viver. Eles são os filhos de baixa casta dos pequenos deuses. Esses homens
começam a trocar entre si cartões postais*

**(um ator passa postais com fotos do Jardim Romano e das
apresentações do Coletivo, tirando-os de uma mala)**

Estes são lembranças daquilo que se foi e não pode ser mais visto. Daquilo que não vira história, pois não deve conter um valor maior que a magnificência e prosperidade que devastaram Tiquatira...

Ao aproximar-se de Tiquatira, o trem margeou o lado esquerdo, um grande terreno vazio que aos poucos foi se enchendo de caixas de fósforos erguidas pelos braços de homens que foram encantados pelos pequenos deuses.

inserção de fala do morador

(eu tinha minha estante, minha TV, tudo bonitinho... Oshi! Tinha a maior alegria quando voltava pra casa é, hoje em dia quando eu pego um ônibus ele sobe serra, desce serra, sobe serra e desce serra... nunca chega!

(fala de mulher inaudível)

inserção de fala do morador

(prometeram apartamento e até agora nada.)

Artista do coletivo:

- Mas a gente até pensou, boatos que o governo tava ajudando todo mundo, que tava todo mundo feliz e essas coisas...

Morador:

- Feliz? Cê é feliz com uma merrequinha no final do mês?)

E esse aluguel tá atrasado porque se você for lá ele dá um (inaudível) se você não for, não tá. Então a pessoa que alugou o ponto, eles quer receber, eles não quer saber se você tem ou não tem. Agora Você vai lá e eles diz vem tal dia, depois de cinco seis dia e vem então...

A gente que vive de reciclagem, a gente que cata papelão, plástico, a gente que limpa realmente a cidade, lá onde a gente vai ficar não tem nem uma garrafa de plástico no chão. Entendeu, minha senhora? Se a gente vai pedir emprego, como a gente é analfabeto, não tem, entendeu? Não tem condição de “entrá” numa firma, aí o que a gente tem que fazer? Cair no cangaço!

O fogo dos grandes deuses segue abrindo espaços na cidade império, destruindo cidades como a Tiquatira. E é assim que a metrópole vai se erguendo, sobre o medo e a fuga dos pequenos deuses!

Som de água corrente e instrumento musical – sinos? que permanecem durante a fala do ator.

O trem continua a rasgar a cidade em dois lados. Nesse momento, o olhar astuto e resistente ao sono avança para fora das janelas.

Elas, as janelas, emolduram o céu que se abre sobre o olhar, e a cidade vai se horizontalizando, pois, a partir desse momento da viagem, são os pequenos deuses que regem o espaço.

E eles precisam estar próximos ao chão. Por suas cabeças, o céu é soberano, mesmo que chova ou sangre por esses lados, o cidadão não tem como se impor ao céu. Ele é um imenso altar que impõem sua verdade e mostra a falsa verdade da cidade.

Por estas bandas é que se percebem as peculiaridades das cidades. O pequeno, o menor, onde o invisível se faz visível. Mas é preciso ao viajante capacidade de edição, o olhar precisa ver, ir além, avançar o corpo, capturar e se deixar levar pelo invisível, mesmo que chova e sangre.

Por aqui, a partir de agora, tudo começa a ser uma questão de edição. É preciso acreditar nos olhares, nas ideias e crenças.

Inserção de fala de Paulo Freire

Ideias e crenças, em que ele começa a dizer: as ideias se empenhem nas crenças em que se está! Comigo o que vem se dando é isso mesmo, eu estou na minha fé!

Música

*Vai chover, vai sangrar, ao entardecer
é Paulo, é Pedro, é o fim do caminho
batalha naval em plena marginal
mergulho da ponte em um mar de choro
vai caçar, vai comer, ou vai jejuar?
ao anoitecer insano Paulo
disputa do pão
Oh, vida de cão!
guerrilha da carne
açougue humano*

*mas se avida vem tecendo desafio
num emaranhar de nós pra desatar
Hei de expirar meus dias sem temor
enlaçando o caos, desfilhando o agora.
embora eu viva numa ilusão
estar por um fio – beira do abismo
se a vida vem tecendo desafio
no imenso altar de lodo a te escalar
só descanso ao te encontrar*

Inserção de fala de Paulo Freire

Eu nunca precisei de argumentações de natureza científica e filosófica...

Música

*Vou calar, meditar, ao amanhecer
São Paulo no céu cor de laranja
Acolhe o pardal que voa o teu céu
eu quero a verdade pra ser livre*

Inserção de fala de Paulo Freire

[...] para me justificar, na minha fé, mas o que acontece é que eu chego lá, a realidade muda o favelado, a negação do seu ser como gente. A tendência àquela, àquela adaptação, àquele estado quase inerte, diante da negação da liberdade. porque tudo me remete a Marx. eu sempre digo que não foram os camponeses que disseram a mim: Paulo, tu já leste Marx? Não! Eles não liam nem jornal, é a realidade deles que me remeteu a Marx. E eu lia Marx e a realidade deles, quanto mais eu lia Marx, mais eu encontrei uma certa fundamentação construtiva pra continuar camarada de Cristo. Então, as leituras que fiz de Marx não me sugeriam jamais que eu deixasse de encontrar Cristo nas esquinas das favelas. E eu fiquei com Marx na mundanidade à procura de Cristo na transcendentalidade.

Ao passageiro ouvinte só é possível desembarcar na coletora pelo centro, onde a estação de trem e os trilhos pelos quais se seguem margeiam uma grávida gigante deitada de barriga pra cima e coberta por algumas camadas de terra.

Os moradores de Acolhedora, pássaros migrantes, acreditam que todos são responsáveis pela gestação da grande mulher, entretanto nem todos honram a receptividade do novo ninho.

Os habitantes da cidade, divididos desproporcionalmente entre joões-de-barro e pombos, possuem um detalhe crucial. É que todos desaprendem o voo assim que estabelecem moradia na cidade.

Os joões-de-barro, minoria, são os únicos construtores e demoram a perder o hábito do voo.

Já os pombos, encontrados em excesso pela cidade, esquecem imediatamente. Os mais fortes pelo menos dançam para compensar a falta de vento nas asas. Os mais fracos pelas asas são abandonados, e ao cair no chão, confundidas com migalhas são devoradas pelas outras aves, tudo isso em baixo de muito sol.

Em Acolhedora, o calor é uma especiaria.

Há uma lenda que diz que a grande mulher está deitada sobre um rio. Caso contrário, ela teria falecido de desidratação e a cidade passaria a não existir.

La ao desembarcar o viajante também percebe os seios metálicos da grande mulher. Fartos reservatórios de leite fervendo que exalam fumaças pelos longos mamilos pontiagudos

**Som de balanço de correntes metálicas e pássaros voando,
(*repete a palavra pombos e joões-de-barro, com efeitos diferentes*)**

Fartos reservatórios de leite fervendo que exalam fumaças pelos longos mamilos pontiagudos – com efeitos de voz diferentes

***sons de engrenagens, tambores metálicos... balanços metálicos...
farfalhar de asas***

*Existir, menina, é morrer. Não existir é desaparecer.
Existir, menina, é morrer, menina, existir... não existir é desaparecer menina
Existir é morrer, não existir é desaparecer
Desaparecer
Desapa...
morrer
desaparecer*

*Na próxima parada, passaremos por Marilena. Uma cidade que parece ser duas ao mesmo tempo.
Na próxima parada, passaremos por Marilena. Todos os bueiros de Marilena são abertos, por eles o viajante vê o outro lado da cidade refletido no rio que corre ali em baixo
Se você está à esquerda verá a Marilena da direita e vice e versa
As duas Marilena vivem uma para a outra, olhando-se nos olhos continuamente,
Mas sem se amar.*

Inserção de fala da atriz

*Encontrei no fim da trajetória seu Zé, um pescador das profundezas. Desejei voltar pra reencontrá-lo.
O que disse seu Zé me afogou o pensamento:
Fiquei muito tempo sentada nesse chão de terra batida, onde correm e gritam os pequenos deuses brincando de bola.
Tá vendo? Esse chão de terra batida onde...
Fiquei por muito tempo sentado ali lembrando... lembrando (ecos)*

som do rio continua

Existir, menina, é morrer. Não existir é desaparecer.

*Existir, menina, é morrer, menina, existir...não existir é desaparecer menina
relembrando (efeitos metálicos na voz...)*

Existir é morrer, não existir é desaparecer

Desaparecer (efeitos metálicos na voz...)

Desapa...

morrer

Vozes de moradores que não é possível identificar ou compreender

latidos de cachorros, gritos de crianças, balanço metálico...

Atriz: Obrigada, viu, seu Zé! Tchau!

Nesse momento, próximo ao desembarque, o ar é mais úmido.

A cidade de Desembarque foi alagada durante anos pela ira dos grandes deuses.

O viajante começa a ouvir as lembranças alagadas de seus pequenos deuses.

(som pesado, contra-baixo ou guitarra, parece Nirvana, misturando-se a cachorros latindo, Carros de som e sirenes, latidos... água correndo...

Inserção de várias falas do moradores

Misericórdia , fiquei besta

Rua três

com bote pra lá pra cá, pra lá pra cá

*“Engraçado, gente, foi lá na minha casa, vocês imaginem o que aconteceu!
Foi uma desgraça grande. Minha irmã com uma água na cintura pegou a
televisão, aquela 44, aquela grandona, boto na cabeça e subiu pra laje que
nós “tava” fazendo, gargalhada feminina)*

*(a gente pra sair de casa tinha que ir com o bote, a água batia na cintura dela
e tinha que levá eu e meu irmão nas costas, pega o bote que eu já to indo, ou
seja já ficava lá fora com o bote lá fora amarrado no portão esperando meu
pai chegar como se fosse um táxi)*

*(era uma vez um lugar que só tinha terra e água,
pra lá pra cá pra lá pra cá*

*(então os moradores desse lugar, eles aproveitavam bem pra brincar)
que um café, qué?*

pode, lógico

pra lá pra cá pra lá pra cá

pronto, vai começar, tá?

até eu tô curiosa p saber

eu nunca tinha vindo aqui em São Paulo, aí ele mando me buscar, aí nós casamos, aí eu, Meu Deus do céu, vou ter que marcar tudo menina, eu perdi a memória, não acredito que eu me esqueci, vou ter que olhar nos papel, acredita?)

(então só tinha dois campos de futebol, então final de semana os homens iam pros campos de futebol, as crianças aproveitavam a rua pra brincar, e as mulheres iam assistir televisão)

as vozes começam a se cruzar, duas mulheres contando

... janeiro e fevereiro chega a me dar até arrepio... acho que era umas dez hora, uma chuva pesada [inaudível] era chuva, mas chuva mesmo [...] transbordou, e os paredão não guenta...

(ah, mas quando vinha o perigo das águas, todos se desfaziam, então todo mundo tinha que se mudar, não tinha mais brincadeiras, os homens não tinham campos de futebol e as mulheres não podiam mais assistir televisão, até que um dia Deus lá em cima olhou: esse lugar tá faltando alguma coisa, só tem terra e água. E o céu? Cadê o céu desse lugar. Aí ele mandou o céu) (então, quando o céu chegou, junto com o céu, primeiro veio os anjos construtores, depois veio os anjos que fizeram a higienização do céu e depois os anjos profissionais pra cuidar do céu, e aí no céu as mulheres puderam se divertir, os homens puderam jogar seu futebol e as crianças hoje tem seu lazer, então hoje todo mundo conseguiu harmonia, porque tem o céu, tem o período das águas e o período da terra)

“O seu pai tem sessenta ano, 67 né? Osh! então é 60, pronto, 60. Eu tinha uns 46, ele é mais velho, nós fica vivendo aí, até Deus permitir...”

“Por causa do cheiro da água não deu jeito, aí foi meu padrasto, também não deu jeito; aí foi minha mãe lá fazer barraco, aí vieram de bote buscar minha sobrinha... aí minha irmã ficou de frescura e não queria entrar no bote não. A menina desmaiada lá no colo dela e ela aí: não vou entrar aí, não! Tô com medo! Aí a menina tava tendo queda de pressão só por causa do cheiro, aquele cheiro horrível de podre da água.

“Amém!”

“E a mulher deixou a porta, a porta aberta, a porta encostada...”

(Som de RAP)

*Há paredes construídas pelo ser humano
um espaço de morada e abrigo
um lugar pra me livrar, um lugar pra me salvar do perigo*

Refrão:

Na água tinha rato, na água tinha peixe, na água tinha tudo, tudo, tudo o que era lixo!

Fundo (sou eu, sou eu, sou eu...)

UMA VIAGEM GUIADA – PARTE II

O texto que apresentamos aqui é o enredo inicial da peça, que se inicia quando adentramos o Bairro Jardim Romano, ao descer do trem. É um texto que foi mantido em sua originalidade e que é completado pelos espectadores durante a viagem pelo espaço do Bairro, conforme explicaremos no decorrer desta tese. Mantivemos a estrutura original, incluindo formatação, fonte e desvios da norma padrão (língua imaginária), por entendermos que eles também

42

significam.

PRÓLOGO

Atriz: Todos equipados? Receberam seus dispositivos? Esse dispositivo contém uma faixa única, antes de acioná-lo é precisar o botão x para ligá-lo e depois que as portas do trem se fecharem, é só apertar o play.

Ator 2: Avancem! Avancem o olhar quando as portas se abrirem ocupem o vosso lugar, seja sentado ou em pé. Seja junto ou separado. Mas, seja... A partir de agora seja o que tiver de ser. Ao fecharem as portas, liguem seus dispositivos e boa sessão.

Atriz: Ao fecharem as portas, liguem os seus dispositivos e boa sessão.

Ator: Ao fecharem as portas, liguem os seus dispositivos e boa sessão.

Atriz: Alguma dúvida sobre a funcionalidade do aparelho? Gente, esse dispositivo é fundamental. Porque é a partir deles que nós vamos nos relacionar com aquilo que vai ser visto e editado.

Ator: Trouxeram suas câmeras? Sim, porque o olhar precisa avançar para capturar o invisível.

Ator 2: O invisível? É aquilo que a partir de agora só será possível ao olhar mais astuto e corajoso.

Atriz: A coragem? É a energia fundamental para seguir esta jornada até o fim. Seguiremos juntos num plano sequência da cidade editado pelo olhar do viajante.

Ator: O viajante? Somos todos nós. Eu, que desde o início de tudo isso sigo daqui, deste ponto até o nosso ponto de desembarque. Aqui, vamos partir margeando estas cidades dentro da cidade com o objetivo inútil de narrar o invisível.

Ator 2: O invisível? De novo? Aquilo que encontramos ao desembarcar nestas cidades e tentamos elaborar a partir do meu teatro.

Atriz: O teatro? Esse que passa aqui dentro da minha cabeça foi responsável por narrar aquilo que eu vi e o viajante não verá.

Ator: Como não importa a realidade, mas o que dela eu posso extrair a imaginação. Sigamos a documentar.

Ator 2: A realidade? Essa é uma questão.

Atriz: A realidade? Essa é um ponto de interrogação?

Ator: A realidade? Essa é ... A realidade?

Atriz: Mas, sigamos juntos em nossas solidões. Porque nesse plano sequência a câmera é o seu olhar, e assim, só cabe a cada um a responsabilidade de filmá-lo com seu próprio olhar e tudo aquilo que ele contém.

Ator: Então, caros viajantes, vamos começar a nossa sessão com o meu desejo de que o melhor filme seja editado e criado pelas vossas câmeras, pois a tela para projeta-lo será a cidade que se apresenta nas janelas do trem. Então, ao fecharem as portas, liguem os seus dispositivos e boa sessão.

Atriz: Ao fecharem as portas, liguem os seus dispositivos e boa sessão.

Ator: Ao fecharem as portas, liguem os seus dispositivos e boa sessão.

Atriz: Ah, a hora de parar? Ao olhar mais atento isto será orientado. Então, fiquem ligados.

TODOS: Plano 1, tomada única. Ação!

ATO 2 - A CIDADE ERGUIDA DE DENTRO DA ÁGUA

Atriz: Ah, trouxeram seus mapas, quero dizer, as suas mãos. Sim? Sim, porque as suas mãos são as portas de entrada para esta cidade. **E a saída? Só descobrirão depois que encontrarem o seu Zé.** Deixem-me ver suas mãos. Mãos cansadas. Mãos suadas. Mãos calejadas. Mãos delicadas. Mãos. Aqui, terra de ninguém, terra de todas as mãos. Se a mão é um mapa da vida de cada um, aqui ela nos guiará feito um mapa vida. Esqueçamos o tempo, avancemos o olhar com os nossos mapas que a cidade irá na caber na palma de sua mão.

PLANO 2, TOMADA 1, A RECEPÇÃO.

Bate claquete.

MÚSICA:

Esqueça o celular
Ouça o coração
Agora o GPS é a sua mão.

Linha reta curva
Curva linha reta
Mapa mundo mão
Viajar, interessa?

Cuidado ao passar
 Não demore não
 Na rua tem cachorro
 Moto, carro e avião. Avião?
 Eu podia tá roubando
 Podia tá matando
 Mas to aqui
 Apenas me trocado

Olho, lente, filme
 Câmera, cinema
 Filme, lente, olho
 É vida ou é cena?
 Esqueça o metrô
 Vamos para o portão
 Depois da catraca
 É mata, é rio, é rua, é chão
 Linha reta curva
 Curva linha reta
 Mapamundo mão
 Viajar, interessa?

Toda intervenção
 Vem da necessidade
 No nosso percurso
 Tem afeto e crueldade

Olho, lente, filme
 Câmera, cinema
 Filme, lente, olho
 É vida ou é cena?

Alguns anos atrás
 Eu conheci Veneza, sem sair
 Do subúrbio paulista.
 (x2)

Se os santos estão no céu
 E os deuses no Olimpo,
 Pra cá não tem mistério
 Jardim Romano é o nosso império.

Se os santos estão no céu
 E os deuses no Olimpo,
 Por que quando olho pro alto
 Só tem pipa e sapato?

Avancem o olhar
 Em toda direção
 E os outros sentidos
 Acompanharão

E tem César?
 NÃO!
 E tem Augusto?

NÃO!

E tem Dom Pedro?

NÃO!

Nem Cleopátra?

NÃO!

Mas, tem mistério.

Jardim Romano é o nosso império.

Documentaristas: *Os documentaristas fazem menção a uma bandeira hasteada na sacada do vizinho. Viram a cabeça para o público.*

Documentaristas: *Legenda: Sejam bem-vindos ao Jardim Romano. Os moradores se revelam por entre o público. Claquete*

Atriz: Pedimos a todos que prestem atenção nas normas de instrução de segurança, inclusive a você passageiro frequente, pedimos que em caso de violação dos direitos humanos enquanto andam pelas ruas, gritem por enchente.

Ator: Sim, porque se gritarem por socorro, ninguém irá socorrer. Claquete

Ator: Caso andem pelas ruas e sintam um gás, quer dizer, uma fumaça estranha, é melhor inalar tudo, porque máscaras de ar não cairão sobre as suas cabeças.

Claquete

Atriz: A cidade, aqui, conta com duas saídas de emergência: o trem e o rio. Em caso de emergência, não abstruam nenhuma das saídas.

Claquete

Ator: **Lembrem-se que existir é morrer e não existir é desaparecer.**

PLANO 3, TOMADA 1. OS ROMANENCES.

Desejamos a todos uma ótima viagem pelas histórias dos atuais moradores e de seus antepassados.

Claquete

Atores/Moradores: Mas, a cidade não conta o seu passado. Ela o contém nas linhas das mãos, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas.

Moradores: Nas linhas de cada de minhas mãos correm os rios invisíveis desta cidade. Em cada rio uma estória. Eu, aqui, daqui desta cidade sou morador vira lata, dono de coisa nenhuma, dono de merda nenhuma.

ADRIELE E FUZIWARA:

Morador: Eu sou um cachorro, testemunha viva da história, dessa estória, mas só conto à quem tem olhos de ouvir os latidos. Eu sou um cachorro e ao contrário dos pobres coitados eu tenho transito livre pela cidade...

Diretora: Não! Gente! Não está bom! É o início de tudo. Vocês precisam de mais força. Sangue nos olhos! Eu não acredito que vai ter que refazer esse plano. Não pode ser assim, Adrielle.

PLANO 3, TOMADA 2. OS ROMANENCES

Morador: Eu sou um cachorro, testemunha viva da história, dessa estória, mas só conto à quem tem olhos de ouvir os latidos. Eu sou um cachorro e ao contrário dos pobres coitados eu tenho transito livre pela cidade: não me barram as catracas, não preciso dos trilhos. Eu tenho patas, ora bolas.

Morador: Eu sou um cachorro, mas eles insistem em me prender para os afagos ilusórios da estimação, pensam que são meus donos.

Morador: Eu sou um cachorro: uma contradição em si mesmo como toda a tentativa de contar uma estória, essa história. Eles pensam que sou um fiel companheiro, mas não sou, finjo bem esse ser cachorro em mim, de maneira que eles acreditam. De vez em quando eu fujo como que para lembrar à eles que não tenho dono.

Moradores: Eu sou um cachorro...tenho medo de água, mas eu sei boiar...E vocês?

ATO 2 - A LAMA.

Paulo: Anda! Anda! Passa já pra dentro, passa, passa...anda! (Para o público) Vieram fazer uma visitinha? *(de repente repara no côco na calçada. Desabafa como pra si mesmo.)* Só um momentinho, que a gente vai dar uma limpadinha e já começa... Olha, se essa rua fosse minha... Se essa rua fosse minha.... ... *(fala pra um dos atores)* Esfrega, esfrega direito pra não ficar cheiro... *(volta para o público)*... Se essa rua fosse minha, eu...! ...Eu mandava era limpartoda essa merda, essabosta, esse côco que esse cachorro adado aqui insiste em cagar. Todo dia é isso. Todo dia tem côco na minha porta. Os buracos do asfalto já foram até tapados com a massa de côco que o cachorro cagou, o distraído pisou, o carro atropelou, o sol queimou e deixou essa nuvem, esse cheiro de bosta no ar. A bosta aqui depois de seca vai virando pó. No roteiro da gente, essa cidade aqui foi sufocada pelo rio durante dez anos. Eu, morador da rua Capachós, cresci assim, vendo a água invadir a minha casa, depois virar lama até virar pó. É aqui a minha vida sempre teve três atos: água, lama e pó. E, nós,

chegamos ao terceiro ato de nossa jornada: o pó. Vamos vasculharlo para encontrar nos escombros aquilo que ficou escondido. Um deles, sou eu. Aqui eu aprendi um ofício, virei Paulo Barqueiro. Eu olhava para o céu quando a água caía e já sonhava com a visita do rio. E ele me dizia: Levanta, Paulo! Hora do seu ofício. Esse corpo magro tem que remar. E eu... Ah, menina eu remava ...ah, eu remava na água e na lama. Água e Lama. Na água e na lama... Esse rio aí, minha filha, esse rio aí é tihoso!!! Ficou cansado de ficar trancado durante as chuvas de verão e resolveu sair pra passear. Não pediu licença não, viu, meu filho? E no que saiu, Foi trazendo pras ruas os segredos velados da casa. O meu teatro? Esse que passa aqui dentro (aponta para a própria cabeça), tinha três atos: água, lama e pó. E foi na Lama que eu entrei na casa do meu vizinho. Vieram fazer uma visitinha, né! Entrem... Entrem...

O público entra na garagem. Saem os atores com mascaras dos moradores do bairro.

Dona Netinha: Oi Paulo, muito obrigada por limpar essa merda aí da frente. Imagina se vocês tivessem chegado com essa merda toda aí na frente. Obrigado, viu! Oh, Dona Lica, venha aqui vera quantidade de gente que veio fazer uma visitinha.

Dona Lica: *(saindo de dentro da casa)* Valha-me Nossa Senhora, eu achei que iam vir umas três pessoas só. E além do mais eu não sei se vai ter comida para todo mundo. Mas, a gente vai dar um jeito de ficar bom para todos. Luana, Larissa, Thiago venham aqui me ajudar com as comidas.

Sai Larissa de dentro da casa.

Larissa: Vixe, e não é que o Romano virou ponto turístico mesmo.

Francisca: Que cara é essa, menina.

Larissa: É saudade!

Luana: Pelo menos quando eu e Tiago formos embora, vai ter tanta gente para brincar que você não vai mais sentir saudade.

Larissa: Não é dessa saudade que eu tô falando. É de quando ninguém conhecia o lugar que eu morava.

Luana: Aff essa menina é muito dramática, só fala desgraça.

Dona Netinha: Não é desgraça, minha filha, são dez graças. Porque tudo na vida tem dois lados: se tem sombra, tem luz também. Precisamos ver todas as coisas boas que nos aconteceram: os

moradores que perderam as suas casas para que fosse construído um campo de futebol, o carro que se afogou na enchente e virou barco para atravessar o rio. A vida é assim, meu filho, tem que agradecer a Deus.

Paulo: Por falar em Deus vamos agradecer: a dona Netinha, nossa afitriã que abriu as portas de sua laje toda apertada e suja de lama para que nossa ceia de Natal fosse especial. Dona Netinha, que como teu filho meu Deus transformou suco de uva em vinho e a gente fingiu que acreditou num milagre.

Dona Lica: Vamos agradecer, meu Senhor, a esta comida que eu vejo que vocês estão todos com cara de fome. A viagem cansa, né. E vocês precisam comer para continuar a filmagem, só chegaram no meio da trajetória. Vão com fé que lá no final que está seu Zé. Coma, meu filho, coma!

Tiago: Vamos agradecer que vocês não vão precisar fazer xixi nas ruas feitos esses cachorros, pois vamos abrir a nossa casa e se apertar pode dar uma mijadinha no banheiro.

Dona Netinha: Vamos agradecer a Francisca que as suas crianças não estão fazendo barulho, mas ajudando a gente a servir a comida.

Larissa: Vamos agradecer aos nossos vizinhos!
Cada um chama o nome de um vizinho.

Todos: OBRIGADOOOOOOOO!

Larissa: Que nunca reclamaram da gente, mesmo a gente fazendo barulho o dia inteirinho.

Keli: Vamos agradecer aos deuses. Não, aos grandes, mas aos pequenos deuses, **Rata, Jacira, seu Zé, que vão nos receber em suas histórias.**

MÚSICA:

Sejam todos bem-vindos a minha casa
Que a minha casa saúde a sua casa
Que a minha memória saúde a sua memória
Que a minha alma saúde a sua alma

Não sei se me vendo
Prefiro me doar
Se vieram aqui pra me ouvir
Cantando eu vou falar

Toda a minha história

De maneira linda
Ensinei estrangeiro
A falar minha língua

O público entra na casa para visitação. Durante quinze minutos a casa estará instalada com os cômodos de o que sobrou do rio, elementos do processo e etc. Toda a casa se desliga em quinze minutos.

MC Dustin/Mateus: *Um rapper do bairro começa uma canção do lado de fora da casa chamando o público para a rua.*

Como pensar uma letra que contenha o ato de sair da casa, de chamar as pessoas para caminhar na rua e descobrir o invisível, o cachorro morador, o rio que está escondido e terminar falando dos bueiros (estes bueiros são poços que ligam ao rio escondido).

Produtor: E os bueiros? Ah, os bueiros escondem do vosso olhar um segredo: eles, aqui, são poços que ligam a cidade a um rio misterioso que sustenta os sonhos dos moradores da cidade. Avancem o olhar para ver o invisível. Avancem dentro de si para que os segredos se manifestem. Avancem! Avancem o olhar! Mas, cuidado para não se apaixonarem, pois a água tem o poder de encantar. E ela abriga um desejo de atração.

O público avança até os bueiros para enxergar a cidade que está escondida no fundo do rio. Um ator em cada bueiro irá conversar com um grupo de espectadores.

Atores/Moradores: Já ouviu falar em gente paralisada? Estagnada? Petrificada? Cuidado. Assim, ficam os moradores filhos de Narciso que se apaixonam pelo que vêem refletido no espelho d'água desse rio escondido aqui embaixo. Foram esses moradores tomados pela paixão que fincaram o pé ao lado desse riozão. Mas, aí a paixão é triste e solitária. O rio desejoso de novos sentimentos engoliu os sonhos, os corpos e as casas. A cidade império faz isso com a cidade invisível, afoga os desejos dos pequenos deuses. **É como diz o seu Zé, ao final da trajetória, existir é morrer e não existir é desaparecer.** Então, avancem... Avancem o olhar, avancem o olhar por estes bueiros. O rio revela todas as cidades já vistas e esta que está por ver. Mas, olhem por pouco tempo, não se pode se apaixonar pelo que se vê. É preciso manter os sonhos à altura dos olhos para continuar a viajar. Narciso deseja mais filhos e os consegue. A cidade império deseja mais pedra e quer petrificar você. Então, avancem, avancem o olhar enquanto ainda é tempo e saibam parar.

O público avança enquanto aprecia as intervenções plásticas realizadas na rua. Quando chega ao fim da rua a produção e direção começa a se comunicar via rádio.

Diretor: ok, na escuta! Nós já chegamos e estamos descendo com a equipe. A moradora está pronta.

Produtor: Ela não quer participar.

Diretora: Como assim? Até ontem estava tudo certo. Gente, não pode ser assim. A gente deslocou todo mundo pra cá.

Diretor: O que é que aconteceu? A gente fez o ensaio diretinho ontem. (para o público) Gente, só um minuto. A gente vai resolver já esse problema. **Renato já confere se está tudo ok com Seu Zé** e chama Jacira aí para eu falar com ela, por favor?

Produtor: Ok, dona Jacira! Fala aqui com meu diretor.

Diretor: Jacira nós estamos aqui te esperando. Hoje, veio bastante gente para a equipe.

Fala de Jacira gravada.

Diretora: Jacira, pelo amor dos pequenos deuses. Mulher, apareça aí pra gente fazer essa filmagem hoje. A equipe me parece bem empolgada em lhe conhecer.

Fala de Jacira gravada.

Produtor: Ela está me parecendo irredutível. Ela me disse que tem um compromisso e que está saindo, mas como pedido de desculpas deixou aquele bolo de chocolate que ela faz para a equipe.

Diretora: Que bolo de chocolate, o quê, Renato! Isso não pode acontecer.

Produtor: Ela já saiu, viu! Deixou o bolo aqui para quem quiser, ela disse que fez pra gente. Esqueceu o rádio ligado e foi embora.

Diretora: Eu fico inconformada com essa falta de compromisso.

Diretor: Calma, Carol! É assim mesmo, nem sempre sai do jeito que se quer. É a vontade dela, não a sua.

Diretora: Gente, e a obra? E o edital? E o compromisso? E a ética? E a poesia? E a poesia dela? E a história de vida dela? E a entrevista? E a metodologia? E o dinheiro público? E o horário?

E o próximo edital? E a gente? E a pesquisa? E a continuidade? E a relação? ...

Diretor: Que bom que ela não precisa pensar em tudo isso. Vamos comer bolo!

O público desce a rua até a frente da casa de Jacira enquanto toca no rádio Mulher Nordestina. O público vai se servir com o bolo de chocolate feito por Jacira. Na frente da casa dela, um balcão com um rádio ligado suas fotos e o bolo. Durante o lanche do público o programa de rádio começa a ser transmitido.

EXT 7 - DIA: ENTRADA DA COCHONILLA

DIRETORA: Ah, que bom perceber que todos estão satisfeitos.

DIRETOR: Espera o quadro, Carol. Aqui, repete.

DIRETORA: Ah, que bom perceber que todos estão satisfeitos. É tão bom desfrutar desses momentos de sonho.

DIRETOR: E perceber que ele não é mais apenas o recheio dentro da cabeça de alguém, mas algo palpável. Que dá pra sentir o gosto adocicado como os desejos mais sinceros de uma criança, uma embriaguez açucarada, um devaneio pueril e dócil...

DIRETORA: É o quê, João? Perceberam a vivacidade, a força da pequena deusa?

DIRETOR: Ampliada numa tela imensa, ela se tornará gigante aos nossos olhos.

DIRETORA: Imaginem um close em seus olhos profundos e aguados.

DIRETOR: Não podemos deixar esses detalhes passarem.

JUÃO E CAROL: não, não é esse o quadro. Cadê o enquadramento?

DIRETOR: Produção? Aqui. É preciso enquadrar o invisível para observá-lo. Afinal, ele existe em todos os lugares, mas apenas os olhos focados conseguem fazê-lo sobressair.

DIRETORA: o invisível é analógico, praticamente artesanal.

DIRETOR: É como pipa no céu, pião no chão, casinha de boneca e carrinho de papelão.

DIRETORA: Essa rua é moradia dos pequenos deuses ainda menores, é preciso esquecer a lógica adulta para caminhar por esse chão.

DIRETOR: Aqui é costume diário inventar e toda invenção vêm da necessidade e não o contrário. E antes que o julgamento passe pela cabeça de alguém, brincar é necessidade básica para quem tem os pés curtidos de tanto correr pelas calçadas.

DIRETORA: Take 6: Tomada 1: rua dos inventos.
Bate claquete

DETECTOR DE BUCHO VAZIO.

Detectando a fome do público. Olá, Estou capturando a sua fome. *Vira de costas e vai detectando a fome de outras pessoas.* Sim, você está com fome também. Este é o detector de bucho vazio. Este aparelho não falha. Ele foi desenvolvido por mim junto a Dona Lica, uma moradora do bairro, ali da Rua Capachós. Dona Lica, teve a sua cozinha cheia d'água na enchente de 2010. Vixe, ele teve até que fazer uma barraquinha em cima da laje da sua casa. Nós tivemos que desenvolver essa tecnologia, pois ela perdeu muitos clientes quando a cozinha foi inundada, então para não passar por isso de novo, nós resolvemos elaborar este aparelho para atrair possíveis clientes. Enfim... Dona Lica? *Ouvindo Dona Lica pelo rádio.* O sinal tá ruim! Dona Lica? *Ouve Dona Lica.* Sim, Dona Lica, já tem várias pessoas aqui. *Para o público.* Este aparelho detecta a fome das pessoas e imediatamente eu entro em contato com Dona Lica por um processo de audição simultânea. A fome de vocês cria um sinal que vai até a cozinha de Dona Lica e de lá ela se comunica com a gente. *Para Dona Lica.* O que tem hoje, Dona Lica? *Para o público.* Frango, bife e peixe. Não! Desculpem, hoje não tem peixe. Para comprovar a limpeza e legitimidade do que estou falando o possível cliente pode olhar para Dona Lica por fotoconferência. Por favor, se aproximem. Vejam! Vejam! O que você vai querer?

MARAQUERÊ.

Ritual inicial. Eu vos apresento o MARAQUERÊ. *Volta a ritual.* O *xamã se relaciona com as entidades infantis do além dentro.* O maraquerê é um maracá para chamar Erê ou traga a sua criança de volta. Ele tem o poder de atrair a criança adormecida dentro do adulto mais adulto que existe. *O xamã gargalha.* Esse objeto foi desenvolvido por mim a partir do encontro que tive com Luana, uma moradora do Jardim Romano que teve seus brinquedos alagados pela última enchente do bairro. Luana, sempre manteve viva a sua traquinagem, mesmo debaixo d'água. Aqui as crianças se divertiam em meio a água tortuosa da enchente. O maraquerê tem o poder de trazer à tona a memória mais infantil de cada um de nós. O poder dele está relacionado à capacidade de Luana de transformação e

alegria. *Ritual de chamamento. O ator conta uma história pessoal onde a água seja o elemento de ligação.*

GUARDA A CHUVA.

Olá, estes são os guarda-chuvas. Não é o que você pensa, eles vão além... muito além. Eles guardam a chuva. Esses aqui foram desenvolvidos por mim e por Diane, uma moradora do Jardim Romano, que participava do nosso projeto, morava na rua três e adorava cantar. No projeto ela criou várias canções. Nós criamos guarda-chuvas de três tamanhos: grande, médio e pequeno. O maior serve para tempestades, o médio para chuvas moderadas e o pequeno para garoas. *Para o público. Você pode segurar esse para mim? Entrega o maior. Escorre água pelo cano. Todos são respingados pela água e o morador começa a cantar uma canção.* No período das enchentes nós ficamos quase sem água para beber e tomar banho, então a gente pensou: temos que descobrir um jeito de guardar água limpa. Foi quando nós desenvolvemos o guarda a chuva. Só que Diane depois que foi embora deixou a água que guardamos encantada de alguma forma. E, eu, nunca descobri o que foi que ela fez. Eu só sei que toda vez que a água respinga em mim, eu canto uma música de Diane. *Derrama outro guarda a chuva e canta outra canção.* Acho que esse foi o jeito que ela encontrou de não ficar longe da gente. projeto. *Derrama o último guarda a chuva e canta a última canção.*

PILÃO DA SAUDADE

A curandeira começa o ritual pilando ervas de cheiro. O público se aproxima e ela vai oferecendo o cheiro para as pessoas. Aposto que nunca viram nada parecido. Pila mais ervas. O procedimento é uma alquimia com várias ervas. Este aqui é o pilão da saudade. Ele é um invento encantador que tem o poder de fazer você cheirar a saudade. Eu criei esse objeto sagrada a partir do encontro com Larissa, prima de Luana, a criança sagrada do maraquerê. *Grita para o xamã do maraquerê.* Com Larissa eu aprendi sobre a saudade. Ela desde muito cedo aprendeu o que era a saudade quando Luana e Tiago saíram de perto dela para morar do outro lado do bairro, pois eles precisaram deixar as suas casas por causa da enchente. *Soca o pilão.* Esse aqui me faz lembrar sempre de Larissa e ela vem ocupar a minha boca com suas memórias. *Cheira a erva e lembra de uma história de Larissa. Cheira de novo outras ervas maceradas e conta outra história.*

MÁQUINA DE DAR CLOSE

O fotógrafo está embaixo do pano, quando se aproxima alguém e ele diz: Venha ver através dessa máquina. A realidade nunca mais será a mesma. Os olhos que vêem na máquina de dar close desaprendem a olhar como antes e passam a olhar através das cores e dos formatos. Eu mesmo vejo tudo através de quadrados. A máquina me ensinou. Duvida? Francisca também duvidou. Mas depois que deu o

seu primeiro close nas águas que invadiram a sua casa, passou a ver a enchente através da cor vermelha. Sim, o vermelho despertou em Francisca o riso. Toda vez que lembrava da enchente depois de ter visto através da máquina de dar close, ela dizia rindo: - ah, minha filha, isso aqui parecia mais era um tsunami, eu lembrava era do Haiti, só que no Haiti foi com coisa, né? Você quer experimentar? Através de que cor e formato você passará a ver a sua vida?

O GUARDA" EU"

Oi, você guarda as suas coisas? Todas? De qualquer tipo? De qualquer ordem? Eu inventei esse aparelho aqui que é uma das coisas mais incríveis que eu já fiz. Esse é o GUARDA EU. Nessa estante móvel eu me guardo juntamente com minhas histórias. A minha memória é essa espécie de objetos a minha frente, pois eu preciso ver aquilo que eu carrego. O guarda eu é pessoal e intransferível. Eu posso guardar aqui os meus processos de vida. O peso do guarda eu depende do peso que eu dou as coisas que carrego. *Mostra o barco.* Sobre a minha cabeça o meu ofício? Aquele que eu aprendi na época da enchente e que terminei levando para frente. Navegar. *Mostra a máquina fotográfica.* Aqui estão todas as imagens da água que eu registrei. *Mostra a lanterna.* Essa aqui é a luz. Eu guardei a lua aqui dentro, pois ela era a única lanterna que iluminava os meus passos a noite durante minha caminhada sobre as águas. *Mostra a pasta.* Essa pasta vazia aqui é para me lembrar de todos os poemas que eu perdi na enchente. *Mostra o RG rasgado.* Esse aqui é para lembrar que eu já cresci assim, partido ao meio pela vida. *Mostra o celular.* Isso aqui era a forma que eu e minha família encontramos de pedir socorro. *Mostra a galocha.* Isso aqui ó, era para dar um "tapa" no meu visual. E você como se guarda?

ATO 1: A ÁGUA. ENTRADA NOS ESCOMBROS DA ÁGUA. RUA LUIZ BOTELHO MOURÃO.

Diretora: Gente, junta aqui, a próxima filmagem vai ser feita aqui. Essa é a locação. Todo mundo pra cá. Cadê Wemerson? Cadê o roteiro? Chegamos nessa parte da quebrada e eu perdi o roteiro. Eu sei que a partir de agora a gente precisa ir fechando o plano até ele começar a virar close. Eu não acredito que a produção não está aqui. João, vira essa câmera pra lá!

Diretor: Calma, nada se perde aqui. Tudo é material pra edição. A gente resolve depois na montagem. Esse desespero é maravilhoso.

Diretora: Do que você ta falando, João? Estamos perdidos no roteiro. Não podemos perder esse set.

Diretor: Mas é isso que é maravilhoso. Não perderemos o set! Você não consegue perceber? Estamos nos aproximando do invisível. Esse aqui é o rio? Você mora em cima do rio?

Morador: Moro, aqui é um pedaço do rio. Nunca seca. O rio fica pra lá.

Diretor: Ta vendo? Olha essa rua cheia de escombros, o rio, a memória de Paulo... Paulo! Adrielle! Keli! Os dois Brunos! Cena do alagamento. Paulo, é como se esse fosse o rio que você precisava atravessar com o bote. Entende?

Diretora: Ok, então vamos lá? **Plano 7, tomada 1. Rua dos escombros.**

Cenas: Paulo Barqueiro, Diane e Três e Keli e a casa.

O público segue a rua e mais a frente encontram Dunstin Mc e Mateus tocando Estilo de Quebrada.

ATO 3 – O PÓ ou PEGANDO OS BECOS ou COMO TORCER FRANCISCA.

Diretor: O nosso percurso está se fechando, pois para ver o invisível é preciso fechar o enquadramento. Precisamos de um olhar cirúrgico sobre tudo o que foi vivido e ainda será.

Produtor: *Chegando do corredor.* O set já está pronto: Panos, morador e estrangeiro.

Diretor: E a memória?

Produtor: Estas estarão ecoando pelas paredes. As paredes sabem mais que a gente. *Ao público.* Avancemos os ouvidos, pois estes podem olhar a memória.

As narrativas sonoras dos moradores estão instaladas nas paredes. Em determinado momento do beco todos os artistas estrangeiros estão sendo torcidos pelos moradores.

Diretora: Em um dos dias em que a gente foi na casa de Francisca, no ano passado, voltamos pra sede com um aperto no peito. A gente tinha ouvido a música que a Diane tinha feito para o projeto e uma parte era mais ou menos assim "que hoje me vendo como pesquisa para os artistas". Na casa de Francisca, então, só apertou mais ainda esse nó. Quando a gente chegou já pela vigésima sétima, oitava vez, sei lá, ela disse com um sorriso na cara, "nossa, porque que vocês veem de tão longe só pra me fazer lembrar essas coisas, heim?", foi aí que percebemos que espremíamos Francisca feito bagaço de laranja. E insistíamos. Até que fomos espremidos

pela Diane ao final de uma cena em que terminávamos com um pano todo enrolado. "Vai, Carol, imagina se fosse com você. Você que viveu isso, precisa dar mais pra gente. Precisa lembrar da quantidade de baldes de água que precisou tirar da sua casa. Lembre e faça uma cena. Sangue no olho. Se for preciso, mergulhe a cabeça num balde de água. Mas saia do umbigo". Bom, se é pra fazer uma cena, pode ser o jogo do afogado?

JOGO DO AFOGADO

Diretora: Eu preciso de um morador voluntário. Pode ser você. Bom, o jogo é simples. A vida desse morador voluntário está nas mãos de vocês, plateia. Eu farei uma pergunta e vocês terão 5 segundos para responder. Caso respondam incorretamente, ou não respondam o morador voluntário será afogado na água podre da enchente. Caso vocês acertem, o morador voluntário cuspirá a água podre da enchente na minha cara. Ok?

Primeira pergunta: Quantos rios foram afogados em São Paulo, para que a cidade se erguesse?

R:

Segunda pergunta:Quais os nomes dos rios que se encontram no Vale do Anhangabau?

R:

Terceira pergunta:Qual o nome do córrego que corre por trás do Jardim Romano?

R: Córrego três pontes.

Quantas viagens de barco eu dei de um lado para o outro nessa enchente?

R: 48

Quantos quilos de mofo eu tirei das paredes da minha casa?

R: 12 kg

DIANA D'ÁGUA - Música California Girls

DIRETORA: Corta. Foi excelente. Valeu galera. Água pra Diana D'água.

DIRETOR: É Bruno, nos ensaios você teve mais vigor. Mas é isso, atingiu. Acho que esse material está válido.

DIRETORA: Agora faremos um trajeto representando os caminhos subterrâneos. A poesia aqui se estabelece de outra maneira.

DIRETOR: Lembram dos bueiros? Vocês estão prestes a ver o segredo que antes só deram uma espiadinha.

DIRETORA: O ser mitológico desse lugar faz moradia aqui

PRODUTOR: A anfitriã do submundo, moradora das profundezas

DIRETOR: Um ser antropomórfico, anfíbico, mamífero, metamorfósico, metalúrgico, metalingüístico, marginal... metade mulher, metade animal que observa e escreve sobre tudo. Praticamente uma experiência genética social.

DIRETOR: Aqui vocês têm uma escolha: O beco pega você ou você pega o beco!

DIRETORA: Plano 8, tomada 1: BECO DA RATA *Bate claquete*

DIRETOR E DIRETORA: Pega o beco menino, pega o beco.

EXT 8 - CENA BECO DA RATA

João se relaciona com Rata, apresenta ela aos moradores, explica

DIRETOR: Gente é aqui. Rata, sai da toca Rata, sai da toca. Dona Terezinha ta aí? Oi dona Terezinha. Rata, essa é a equipe de hoje. Gente, essa é Rata, ela é conhecida por esse nome, podem ver pela tatuagem em sua perna e pelas paredes do beco, mas por trás desse ser mitológico, simbólico, grandioso existe uma menina, chamada Débora. Durante três anos, o projeto do Estopô Balaio buscou se relacionar com os moradores, foi a suas casas. Só que a espera não aconteceu da forma como a gente imaginava. Era difícil encontrar as pessoas. Fortalecer esses encontros. E a gente esperava. Como a gente espera da vida, a gente esperava que o projeto atingisse o cotidiano desse lugar, que desse aos moradores que participam do projeto, possibilidades de vida através da arte. A gente espera o tempo todo apoio, continuidade. E quando a gente menos esperava, apareceu, nessa fase final do projeto, a Rata e outros moradores com vontade de trocar. Ela é uma poetisa que está atenta até para os cantos e brechas que só os seus bigodes poéticos sentem, ela tem uma página no facebook, chamada "Papo poético", Rata, é com você agora.

Rata lê suas poesias e conversa com o público. "Gente preciso voltar pra toca, podem seguir e não esperem por mim".

CENA DA ESPERA

Os atores esperam sentados num tronco durante cinco minutos. Os outros atores e os meninos da dança de rua estão a postos. O saxofone começa.

DIRETORA: Ei, espera. Espera por mim.

DIRETOR: Me espera.

DIRETORA: O que você está esperando?

DIRETOR: Quanto tempo demora esperar?

DIRETORA: E se não vier? Se não chegar nunca? Se não acabar?

DIRETOR: Uma vez, a gente estava fazendo esse mesmo ensaio e tinha uma moradora passando, a gente perguntou o que era a espera pra ela e ela disse, seguido de um longo silêncio: a minha vida é uma espera.

DIRETORA: Outra vez, a gente estava sentado aqui, e passou uma mulher preocupada. Ai eu disse, ei, me espera. Ela disse, não, eu já estou esperando. Faltam só dois meses. Ela estava grávida.

DIRETOR: Outro dia, fazendo a mesma experiência, um homem, no intervalo do seu almoço, se juntou a nós na espera e fazendo a mesma pergunta que fazemos a todos, ele respondeu: espera é isso que eu estou fazendo agora. Eu perguntei, e o que você está fazendo agora? Estou te dando atenção.

DIRETORA: Mas as respostas mais sinceras e bonitas eram as das crianças, certa vez eu interrompi o percurso de uma e perguntei, o que é a espera? *O ator imita a criança hesitando e indo embora.*

DIRETOR: O que espera um pescador na frente de um rio?

DIRETORA: Nesse rio?

DIRETOR: E o que espera o rio?

DIRETORA: O que espera uma pipa no céu?

DIRETOR: Vento? Voar? Plano 9, tomada 1, Final da trajetória.

Citações:

“É curioso quando as cores do mundo real parecem mais reais quando vistas no cinema.”

"No filme não importa a realidade, mas o que dela eu posso extrair a imaginação."

"Para o cinema tudo se torna uma imensa natureza morta. Até os sentimentos dos outros são qualquer coisa de que se pode dispor."

Federico Felini.

Para o cinema não se pode colocar uma claquete na cara de um ator, mas para o teatro pode ser bem interessante isso.

Um plano é uma sequência e a tomada é quantas vezes refaz o plano.

Eu quero que você me conte tudo o que você não é?

Feché em primeiro plano ao invés de close.
Plano detalhe: olho e mão.

Deixa o personagem fora de quadro em extracampo. O personagem fala enquanto a paisagem está sendo filmada.

Desfoca o primeiro plano.

Impressão da realidade.

**1 INQUIETAÇÕES DISCURSIVAS – O QUE FALA ANTES, EM OUTRO
E MESMO LUGAR**

É difícil determinar o que nos move à pesquisa. Há sempre algo que fala antes, um já-dito que ecoa no sujeito-pesquisador e o leva a produzir ciência. Nas palavras de Orlandi (2001, p. 18), “toda a história começa sempre antes”. Neste capítulo, apresentamos nossas inquietações discursivas, aquilo que ecoava mesmo antes de começar, e também desenhemos o nosso trajeto investigativo para que possa ser agora percorrido em conjunto, visto por outros olhos, nesta viagem que fizemos no encalce do (in)visível.

1.1 CARTA 1 – MANIFESTO PRIMEIRO: MEMÓRIAS DE VIAGEM

Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos

(Ítalo Calvino)

Confesso que, apanhada pela ilusão de neutralidade da ciência, preocupa-me escrever um texto para apresentar minha tese. Preocupa-me o fato de que a apresentação desta tese seja um texto menos teórico. Contudo, em meio a meus desassossegos, convenço-me de que, em tempos de democracia escassa, todo o texto que parte de uma perspectiva discursiva se torna inevitavelmente um texto de resistência, um gesto político. E, já que “não há dominação sem resistência: primeiro prático da luta de classes, que significa que é preciso ‘ousar se revoltar’” (PÊCHEUX, 1975, p. 304), decidi começar meu texto como um manifesto – um manifesto pela democracia, um manifesto pelo direito à cidade.

Foi em uma nota de rodapé de Orlandi (2017, p. 13) que encontrei uma reflexão que traz muito acerca daquilo que tenho vivido em minha constituição como sujeito pesquisadora: “Que processo difícil o de deixar de lado nosso ‘euzinho pequeno burguês’ [...] ao aprender marxismo e ter de refletir sobre o que nos constitui como sujeitos”. Como é difícil abandonar o ego sulista e construir novas memórias, em outro - e no mesmo - lugar... Como é doloroso – e ao mesmo tempo libertador – enfrentar dizeres enraizados em nós mesmos e assumir uma posição-sujeito que destoa do coro... Como é doloroso tentar deixar de ser *another brick in the wall*¹... Meu texto, como discurso, é afetado pelas Condições de Produção sócio-históricas. Por isso me sinto obrigada a dizer que o finalizo em um momento em que as correntes são forjadas para nos aprisionar. Sinto-me tocada, dolorosamente tocada, pelo discurso de ódio dirigido a mim como mulher, como professora, como engajada na luta pela

¹ Referência à canção “Another brick in the wall”, composição da banda Pink Floyd, cujo vocalista – Roger Waters – fez críticas ao candidato à presidência Jair Bolsonaro, expondo seu nome em meio a uma lista de líderes mundiais na qual se lê “neofascismo está em ascensão”. O protesto ocorreu inicialmente em São Paulo e se repetiu em Brasília, Porto Alegre e Curitiba, dividindo a opinião dos fãs.

democracia... mas, principalmente, num domingo pós-eleição, em que o ódio destilado ao nordestino se manifesta sem censura, gritado e escancarado nas ruas e redes sociais. Ódio a um sujeito brasileiro como eu, o que por si já basta para produzir em mim efeitos de sentido de fraternidade, de unidade e de pertencimento. Sujeito que aprendi a amar e admirar, que me acolheu dentro da própria casa, que migra para sobreviver, inventando e reinventando “le parkour²” – traçando rotas e trilhas de (r)existência, “como trajetos e modos de impressão do corpo no espaço da cidade” (ORLANDI, 2014, p. 6). Esse ódio que prossegue criando fronteiras imaginárias e que nos convoca à luta pelo direito à cidade, pelo direito a (r)existência: “[...] convocação e provocação roçam os limiares da resistência do humano e colocam questões jurídicas e administrativas pungentes no jogo das comunidades em blocos, das nações e do capital” (PAYER, 2015, p. 42).

Necessito ressaltar, ainda, que, no percurso de construção desta tese, vivi uma das experiências mais significativas de minha vida, ao partir em uma viagem que me traria muito mais do que o conhecimento científico que tanto idealizava/idealizo. O Jardim Romano – comunidade paulista margeada por um rio de águas fétidas e muito poluídas – foi o cenário dessa história. Saí de Chapecó muito ansiosa e, assumo, amedrontada. Amedrontada com o desconhecido, com o imaginário da violência da cidade grande e com o desafio de entrar nesse mundo completamente diferente do meu: um bairro em que a pobreza, a precariedade de condições materiais e o descaso público são agravados pela força arrasadora do rio, que invade as casas, as vidas e as memórias das pessoas que lá vivem. Pessoas que vieram para a cidade para fugir da seca e agora sofrem com as enchentes.

Acompanhada pelo Coletivo Estopô Balaio, grupo artístico que atua junto dessa comunidade, iniciei meu percurso pela *Cidade dos Rios Invisíveis*, espetáculo encenado maravilhosamente pelo grupo e que é produzido a partir de depoimentos e narrativas de moradores do Bairro. Um pedaço do Nordeste que se instalou em São Paulo e que se reconstrói eternamente após cada

² Le Parkour se constitui como modalidade esportiva caracterizada como arte do movimento e consiste no deslocamento rápido de um ponto a outro, transpondo obstáculos que fazem parte da paisagem (seja ela urbana ou rural). Usamos aqui como metáfora, a partir da leitura de Orlandi (2014) – o sujeito definindo o mundo a partir da existência.

inundação. Engana-se quem pensa que encontrei um sujeito que assume o papel de vítima. O que vi foi gente que faz surgir poesia da lama suja do rio, que trabalha muito. Sujeitos que sofrem e que, mesmo com todas as injustiças sociais das quais são vítimas, não perdem o brilho no olhar.

Em momentos como esse, é possível entender que não é preciso gramática para fazer brotar poesia das palavras. Isso porque, ao som do Rap, ouvi ecoar a denúncia e o grito de resistência “quanto mais você me mata, mais eu me sinto vivo”... ao embalo da sanfona, a saudade de uma terra que nem mesmo conheço apertou meu coração, quando Seu Vital me falou sobre a eterna espera... e pude escutar um corpo-migrante que, de tanto ser triste se tornou alegre, porque naturalizou a dor, cantando ao “Rio, menino malandro”, a mais bela canção de amor!

Não se pode calar a voz da rua. A cidade se agiganta para receber – nem sempre amistosamente – todos aqueles que dela se apropriam, cada um a sua maneira e, como no Parkour, sujeito e cidade se fundem, “[...] um adere ao outro e transmudam-se: o obstáculo não é obstáculo, o corpo não permanece corpo, é forma em movimento” (ORLANDI, 2014, p. 13). Sempre haverá resistência, ainda que ela não se diga como tal. Existir é um ato de resistência, sobreviver na cidade é um ato de resistência, desorganizar a burocracia da cidade é um ato de resistência.

Ítalo Calvino, em sua obra *As cidades invisíveis*, na qual o espetáculo do Coletivo Estopô Balaio foi livremente inspirado, afirma que "de uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas". Hoje eu posso afirmar que cheguei ao Jardim Romano com muitas perguntas para as quais acreditava já ter respostas. Pensava que, de alguma forma, queria fazer algo para mudar a vida das pessoas que lá viviam... queria ajudá-las. Mas o Jardim Romano entrou na minha vida, e quem mudou fui eu, quem aprendeu fui eu, quem melhorou fui eu. Agora essa também é a minha história! Agora o Império Jardim Romano também é a minha casa! É minha obrigação como analista de discurso conferir - a esses que vivem à margem – (r)existência, ainda que acadêmica, pela escuta e compreensão, já que, conforme Pêcheux (1975) a resistência pode ser tecida com palavras.

Chapecó, 08 de outubro de 2018.

1.2 O QUE FALA ANTES

Assum Preto

*Tudo em vorta é só beleza
Sol de Abril e a mata em frô
Mas Assum Preto, cego dos óio
Num vendo a luz, ai, canta de dor (bis)*

*Tarvez por ignorança
Ou mardade das pio
Furaro os óio do Assum Preto
Pra ele assim, ai, cantá mió (bis)*

*Assum Preto veve sorto
Mas num pode avuá
Mil vezes a sina de uma gaiola
Desde que o céu, ai, pudesse oiá (bis)*

*Assum Preto, o meu cantar
É tão triste como o teu
Também roubaro o meu amor
Que era a luz, ai, dos óios meus...*

(Luiz Gonzaga)

Assim como o Assum Preto, cantado por Luiz Gonzaga, milhões de pessoas no mundo “vevem sortas, mas num podem avuá”. Vivemos em uma época indistinta que se assemelha às mais sombrias inquisições medievais. Direitos cerceados, liberdade vigiada, fatigante profusão de informações controladas por uma imprensa – manipulada e manipuladora – para quem a voz das ruas parece se tornar inaudível.

Hoje somos uma sociedade na qual o poder é exercido no aparente anonimato, na medida em que identificamos as instituições de onde provém o controle, sem necessariamente, na evidência de sentidos, conhecermos pessoas que assumam essa posição. Ou seja, não há necessariamente o exercício de autoridade por um indivíduo detentor de poder, mas há o legal, a

ordem jurídica que governa pela lei, em funcionamento por meio da política e/ou da polícia, tal como descreve Rancière (1996). E mais, a lógica que sustenta esse poder jurídico é a lógica da ordem capitalista em que os indivíduos valem numa sociedade aquilo que podem oferecer como moeda de troca, num contínuo desentendimento, mesmo que não haja efetivamente uma divisão da sociedade em classes estanques, há populações completamente desassistidas, invisíveis às políticas públicas. Segundo Rancière (1996, p.33), “a política é a instituição do litígio entre classes que não são verdadeiramente classes. Classes "verdadeiras", isso quer dizer – quereria dizer – partes reais da sociedade, categorias que correspondem a suas funções.

Com a divisão de classes politicamente diluída no funcionamento do discurso capitalista – diferentemente da era medieval em que a coroa detinha o poder através da pessoa do rei, autoridade garantida pelo Clero –, desconhece-se o sujeito capaz de sustentar essa autoridade ou a origem desse poder invisível, embora saibamos que o controle existe e a percebamos nessa negociação de sentidos que acaba por gerar a ilusão do anonimato.

Fazemos, neste ponto, uma analogia com o controle exercido pelo panóptico de Benthan³, uma estrutura arquitetônica pensada para garantir o controle sem a necessidade da instituição de uma pessoa como autoridade. Essa prática, com seus sucessos e insucessos, faz-nos refletir sobre como o poder disciplinador age nas atuais Condições de Produção. Se na estrutura de Benthan cada cela dava ao mesmo tempo visibilidade tanto para o exterior quanto para o interior, o olhar do vigilante atravessava todos os espaços, ao passo que qualquer um poderia assumir a posição de vigilância, na sociedade urbana, os mecanismos disciplinadores se multiplicam e vão de câmeras de vigilância e sites de relacionamento a programas que permitem o cruzamento de dados, cuja visibilidade muitas vezes é alcançada por meio de um número, um CPF rastreável, que possibilita a construção de um histórico do cidadão, que pelo “mérito” da obediência se enquadra – ou não – na forma-sujeito jurídico, dotada de liberdades, mas também de deveres para com o Estado.

³ Situado entre os dispositivos de controle criados no início do século, o Panóptico – de Jeremy Bentham – constitui-se como um mecanismo de vigilância arquitetural caracterizado por uma estrutura capaz de controlar a distribuição dos corpos em diversos espaços, como escolas, fábricas, prisões ou manicômios.

Dessa forma, esse “novo” panóptico de celas invisíveis parece funcionar em um controle psicológico no qual os próprios indivíduos se autocontrolam, acusam, fiscalizam, ignorando aqueles que os manipulam para isso. Nós, “assuns pretos”, cegos dos “óios”, vivemos nessa constante contradição de nos sentirmos supostamente livres sem que possamos exercer a liberdade – é o que Orlandi (2017, p. 16) define como ilusão de liberdade, relacionando-a ao “princípio teórico do assujeitamento”.

Por que o Assum Preto? A canção de Luiz Gonzaga aborda a magia do canto do Assum Preto nordestino, que encanta a todos, mas traz consigo um inconveniente: o fato de que a ave canta apenas durante a noite. Seus criadores, então, furam-lhes os olhos com espinhos de laranjeira para que, na eterna escuridão, o pássaro cante incessantemente. Cego, fica impossibilitado de voar e permanece no cativado sem a necessidade das barras de uma gaiola. Mas o “Assum Preto” não se cala, ele canta e, mesmo que lhe cavouquem os olhos, resiste por meio da sua arte. Assim como o fazem aqueles que são invisíveis e precisam gritar/cantar para existir, porque se “existir é morrer, não existir é desaparecer⁴”.

No encalce dessa resistência pela arte, nesta tese, procuramos o invisível. Buscamos compreender os pequenos deuses⁵ que, apesar do efeito de invisibilidade que os envolve perante a cidade que os recebe – ao mesmo tempo em que os segrega –, encontram brechas para existir por entre esses trajetos sinuosos, sem “se deixarem canalizar⁶” pela suposta regularidade urbana, ilusória e inacessível àqueles para quem “existir é morrer e não existir é desaparecer”. Scherer (2008, p. 140) nos diz que o lugar que ocupamos na ciência permite a possibilidade de que “[...] essa experiência nos liberte de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos para sermos outros, em outro e mesmo lugar”, e isso é também parte de nosso desejo acadêmico.

⁴ Excerto da fala do Sr Zé, morador da favela Tiquatira, que ressoa em vários trechos da peça “Cidade dos Rios Invisíveis”.

⁵ Nomeação utilizada na peça teatral “A cidade dos rios invisíveis” parafraseando a adoção do termo pelo autor Ítalo Calvino na obra “Cidades Invisíveis”. Na obra de Calvino, os “pequenos deuses” protegem a cidade de Leandra, na subdivisão “A cidade e o nome” e são caracterizados como tão pequenos que não podem ser vistos e tão numerosos que se tornam incontáveis”. Na peça, há uma alusão com os moradores das comunidades que margeiam a linha férrea de Safira, caminho para o Bairro Jardim romano.

⁶ Alusão ao poema “É da habitação invisível”, de Emerson Alcade, também integrante da peça “Cidade dos Rios Invisíveis”.

É preciso ser gentil com o leitor e, nesse gesto de gentileza acadêmica, precisamos alertá-los de que o texto que lhes apresentamos é sinuoso como o Rio Tietê. Pedimos que não procurem nele a simetria ou a objetividade, pois aqui, como na língua, há sempre algo que escapa e que desliza para significar. É um texto inacabado, que se constrói ao mesmo tempo em que me constituo como pesquisadora, portanto no devir constante. Os capítulos – ainda e sempre por acabar – entrelaçam-se, assim como os dizeres e saberes no corpus desta pesquisa (saberes do campo disciplinar da Análise de Discurso, e saberes dos sujeitos que se constituem nesse trajeto e não podem ser ignorados), e a busca pelo efeito de totalidade me abarca, ao mesmo tempo em que a fluidez da língua me liberta. Não nos encontramos alheios àquilo que buscamos analisar, não estamos em um lugar privilegiado, umbral a partir do qual seríamos capazes de compreender definitivamente nosso objeto de estudo.

Adentramos um território denso. Mapear esse lugar requer do pesquisador um contínuo traçar de rotas, de conexões entre o dentro e o fora – na dispersão constitutiva do nó borromeano que se dá na relação entre o Um simbólico, o Um imaginário e o Um real (MILNER, 2006) –, para perseguir o intenso devir de suas possibilidades, em “fluxos que ao se encontrarem modificam seu movimento” (DELEUZE; GUATARRI, 2011, p. 30). Por essa razão, arriscamo-nos a engendrar uma Cartografia, tal qual proposto por Deleuze e Guatarri ainda na década de 1960, no contexto da esquizoanálise.

Não há, neste estudo, portanto, um capítulo separado para refletir sobre as questões teóricas que serão mobilizadas quando da análise, e apoiamos essa escolha nas ideias de Petri (2013, p. 42), quando aborda o movimento pendular próprio da Análise do Discurso, no qual teoria e prática se fundem, já que “não há uma pré-determinação que estabeleça onde tem início o movimento pendular que o analista de discurso realiza em seu trabalho, ele pode ou não ter início na teoria”. Nosso dispositivo teórico-analítico é, portanto, construído e apresentado ao longo dos capítulos, num ir e vir entre a teoria e análise.

Há, ainda – e bastante marcada –, nesta tese, a presença da pesquisadora como sujeito, parte do funcionamento discursivo do corpus aqui analisado, em relatos, talvez cartas, que deixem emergir um pouco da tensão

que se constitui nesse gesto de interpretação, entrecortado também pela memória ou pela história daquele que se propõe à interpretação – “fala que faz sentido e encontro” (MILNER, 2006, p. 43). Isso porque a Cartografia, conforme Mairesse (2003, p. 259), “desencadeia um processo de desterritorialização no campo da ciência, para inaugurar uma nova forma de produzir o conhecimento, um modo que envolve a criação, a arte, a implicação do autor, artista, pesquisador, cartógrafo”. Precisamos sublinhar aqui que o adjetivo “novo” nos soa um tanto presunçoso, por entendermos que há sempre algo que fala antes, no já-la dos dizeres e, portanto, também na história da ciência.

Entendemos que a Cartografia, tal como pensada por Deleuze e Guatarri (1995), não se constitui como uma metodologia que nos possibilita seguir trilhos estanques para chegar às respostas às quais almejamos, mas nos oportuniza, como pesquisadores, engendramos por trilhas materiais que nos permitiram inventar e reinventar caminhos para compreender nosso objeto de estudo sem isolá-lo das Condições de Produção em que se constitui. Deleuze e Guatarri (1995) questionaram o posicionamento continuísta do campo da história e a postura hermenêutica reducionista da filosofia, sem minimizar a importância de nenhuma dessas ciências. Em sua obra *Mil Platôs* (1980), os autores afirmam que, na busca dos linguistas por desvendar os sentidos ocultos e dos psicanalistas por engendrar o inconsciente, ambos acabaram por tirar apenas fotos ou decalques da linguagem e do inconsciente, ignorando-lhes o movimento, os processos de produção de sentidos. Não se trata, porém, de oferecer uma metodologia superior às demais, mas de promover o diálogo entre elas sem subtrair suas especificidades. Os autores propõem, então, o modelo de pensamento ao qual chamam de rizoma, enfatizando a união entre análises de diversas naturezas, uma fuga ao reducionismo, uma busca pelo entremeio. Ou seja,

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tábula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37).

Em nossa viagem, tomamos esse olhar cartográfico/rizomático para acompanhar o movimento do trem e, com ele, do Coletivo Estopô Balaio, que, a cada apresentação da peça itinerante⁷ – que por si só já induz ao movimento –, modifica-se, não é mais o mesmo. Do mesmo modo como o eu-pesquisador – inseparável daquilo que pesquisa – “é uma realidade tão efêmera quanto sempre em devir” (OLIVEIRA; MOSSI, 2014, p. 190). Cabe a nós, nesse mover, prestar atenção aos sulcos, aos encontros e desencontros que se dão nessa travessia urbana, entendendo que o rizoma carrega nosso olhar para um movimento que não designa “uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p .36).

Cabe ressaltar, portanto, que a Cartografia nos apoia na invenção de um percurso metodológico que dê conta de compreender esse mover de sentidos a partir do olhar do pesquisador. Isso significa levar em conta a pluralidade de reais possíveis postos em cena para entender que o trajeto pode se tornar mais importante, talvez, que o ponto de chegada - fator que multiplica as possibilidades de itinerário e permite circular livremente pelas muitas trilhas a serem traçadas nesse espaço movediço e repleto de metamorfoses. Como uma das identificações do Rizoma é a possibilidade de muitas entradas, a partir de agora juntamos aqui os encontros produzidos nas curvas e encruzilhadas desse trajeto para propor um mapa, um trajeto de leitura, que, conforme Deleuze e Guatarri,

[...] é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22).

Portanto, com essa rota de leitura, buscamos reencontrar o saber – sem

⁷ O Coletivo assume a nomeação peça itinerante, pois a cada apresentação há um público diverso, proveniente de diferentes cidades ou bairros – critério inicial para que o grupo pudesse participar de editais de fomento à arte.

visar a uma padronização do suposto rigor científico, nem ao descobrimento de uma nova forma de fazer ciência -, mas asseverando a diferença e a complexidade do discurso no enalço do qual trilhamos nosso caminho e construímos nosso próprio mapa.

1.3 A GUIA DE UMA INTRODUÇÃO

Para iniciar essa reflexão, aproprio-me das palavras de Scherer (2008, p. 142), quando traz à baila a afirmação de Lacan: “Há lugar, há lugares: os lugares topológicos, os lugares na ordem da essência, e, depois, há o lugar no mundo”. Conforme a autora, “pensar o lugar é pensar em domínios e fronteiras”, e o lugar, segundo ela, “seria fundante do domínio e da fronteira entre o histórico e simbólico pela língua, na disciplinarização”. Partindo dessas considerações, é do desconfortável lugar do analista de discurso, ciente de todos os riscos que a assunção dessa posição pode ocasionar e da incompletude constitutiva do dizer, que começamos esta apresentação, buscando um efeito de prefaciamento, conforme definido por Petri (2009).

Segundo a autora, o prefácio “é um texto com funcionamento muito próprio: ele vem antes, antecede, apresenta e representa a obra que vem na sua sequência, bem como revela marcas da posição-sujeito que produz a obra como um todo”. Orlandi (2012) afirma que a imagem que fazemos de nosso interlocutor e a imagem que acreditamos que ele faz de nós nos levam a tentar controlar nossos dizeres, num movimento que envolve antecipação e relações de força, em que o autor (ORLANDI, 2006) é o princípio do agrupamento do discurso – unidade, origem e coerência. Nesse sentido, a função-autor é a mais afetada pela exterioridade, pela injunção em trazer um texto original, sem contradições e com efeito de unidade.

Dessa forma, com a ilusão de intencionalidade e controle, próprias da função-autor, passamos a apresentar a composição desta tese, na qual visamos a analisar o funcionamento discursivo das intervenções artísticas urbanas⁸ do Coletivo Estopô Balaio, investigando o processo de produção de

⁸ As intervenções artísticas urbanas são produções artísticas diversas (peças teatrais, dança, artes plásticas) caracterizadas pelo uso de elementos urbanos como suporte. No caso do Coletivo Estopô Balaio, na peça “Cidade dos Rios Invisíveis”, o trem, a rua, as moradias e o espaço do Bairro Jardim

sentidos em torno do *efeito de (in)visibilidade* desse sujeito no que concerne às políticas públicas e ao direito à cidadania, procurando compreender os mecanismos languageiros pelos quais as produções do Coletivo Estopô Balaio significam em relação ao espaço urbano. Interessa-nos pensar, ainda, *como (e se?)* – nas intervenções artísticas realizadas pelo Coletivo Estopô Balaio - atravessa-se o discurso do Morador do Bairro Jardim Romano e os processos discursivos que produzem um *efeito-sujeito* (PÊCHEUX, 2009, p. 163) em que *o dentro* e *o fora* da linguagem se tocam, produzindo a evidência de inclusão.

Nossa questão é que as intervenções do Coletivo – nas quais ele se coloca como porta-voz do morador do Bairro Jardim Romano – funcionam no espaço de repetição, para produzir o efeito de visibilidade/existência/cidadania de um grupo social historicamente marcado pela exclusão e pela tentativa de apagamento. Nossa atenção se volta especialmente à formulação “existir é morrer, não existir é desaparecer, fortemente marcada na peça “Cidade dos Rios Invisíveis”, corpus de nossa análise. Assim, formulamos nossa questão de pesquisa: ***Como o Coletivo Estopô Balaio se movimenta em uma dada narrativa urbana, produzindo efeitos de sentido de presença no deslizar da (in)visibilidade do sujeito-morador?***

Nessa investida analítica, voltamos nosso olhar para o efeito metafórico como primado dos sentidos, por entendermos que sempre há algo que desliza e que o sentido sempre pode ser outro, ainda que não seja qualquer um, - levando em consideração que, conforme Zoppi Fontana (2014, p. 12), [...] são os processos de identificação/interpelação ideológica que constituem o sujeito como cidadão”. Dessa forma, ainda ancoradas nas ideias da autora, pensamos a cidadania como uma noção que se define pelo confronto de processos de significação que se alteram conforme “[...] as Condições de Produção das práticas discursivas e políticas que atravessam o corpo social”.

Nesse processo, procuramos pelo “campo de documentos pertinentes e disponíveis” sobre as questões que nos inquietavam, tal como proposto por Pêcheux (2010, p. 57), entendendo o arquivo como o conjunto de textos sobre os quais se debruça o pesquisador, o que, por si, já se traduz em um gesto de análise, na “pluralidade dos gestos de leitura que possam ser marcados e

Romano de forma geral se constituem como suporte e, nesta tese, o termo intervenção assume o sentido relacionado a esse tipo de produção.

reconhecidos no espaço polêmico das leituras de arquivos” (PÊCHEUX, 1994, p. 64). Decidimos delimitar nossa análise, constituindo um arquivo composto pelo roteiro da peça teatral “A cidade dos rios invisíveis” – incluindo o *audiotour* que dá início a tal apresentação, por entendermos que é no movimento – incluindo o trajeto do trem – que “os sujeitos-corpo deslocam-se, irrompem em seus percursos [...] em diferentes percursos de memória, fazendo-se outros, tornando o espaço de existência um espaço complexo” (ORLANDI, 2017, p. 73). Além desses textos, também foram considerados como suporte a revista “Balaio” (produção impressa do Coletivo Estopô Balaio), o documentário “Estopô Balaio” – do cineasta Cristiano Burlan, entrevistas com atores estrangeiros e atores moradores do bairro, fotografias e filmagens realizadas por nós em visita ao Bairro Jardim Romano no mês de maio de 2016.

Nesse percurso, julgamos importante lhes apresentar o audiotour e a peça, fios que conduzem nosso gesto de interpretação e aos quais relacionamos as demais materialidades que compõem o arquivo, inseridos no início desta tese como “Viagem Guiada – Partes 1 e 2”, pois acreditamos que, só em face dessa leitura, é possível compreender sobre quem/o quê/ de onde falamos. Talvez, nessa formulação, a junção de pronomes incomode, mas ela é necessária para que se compreenda esse balaio de sentidos que pretendemos investigar, uma vez que sujeito e espaço se fundem, entrelaçam-se tal qual a trama artesanal de um balaio. Isso porque, conforme (RODRIGUEZ-ALCALÁ, 2005), assim como o sujeito não é o reflexo – psicológico – de características biológicas, o mundo em que se vive não pode ser confundido com o meio natural, já que se produz como espaço simbólico resultante do mesmo processo de constituição subjetiva. Dessa forma, sujeito, sentido e espaço resultam – segundo a autora – de um mesmo processo histórico, numa relação simultaneamente constitutiva.

A peça sobre a qual voltamos nosso olhar tem um enredo organizado de forma muito peculiar, e o espaço que serve de cenário é itinerante. O percurso inicia na Estação do Brás, no Espaço Itaú Cultural, onde os espectadores são acolhidos por membros do Coletivo e recebem os dispositivos de áudio, acompanhados de fones de ouvido para que participem do *audiotour*. O trajeto até o Bairro Jardim Romano dura em torno de 45 minutos, espaço de tempo em que o espectador acompanha a paisagem do trajeto, ouvindo uma espécie

de descrição metafórica das “cidades” entrecortadas pelo trem, num diálogo com a obra “Cidades Invisíveis”, de Ítalo Calvino, cronometrada para que a língua (áudio) e o espaço urbano (paisagens da janela do trem) se fundam para significar. Nesse áudio, as vozes/dizeres dos atores se cruzam com vozes/dizeres de moradores, e a ficção – elaborada a partir da “memória da enchente” – entrelaça-se com depoimentos reais, coletados pelo Estopô Balaio. Dentro do trem em movimento, os atores interagem com o público por meio de palavras ou frases aparentemente soltas, escritas em pequenos pedaços de papel coloridos, que produzem sentidos quando relacionadas ao que se ouve no *audiotour*.

Figura 1 – Intervenção do ator João Nin durante o audiotour⁹



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ao desembarcar do trem, o espectador é guiado pelas ruas do Bairro

⁹ Fotografia tirada pela autora durante o espetáculo no dia 12 de maio de 2016.

Jardim Romano, espaço que compõe a narrativa apresentada pelos atores, com a interação dos moradores e dos espaços por eles habitados. A peça foi produzida com base em relatos dos habitantes, em conversas com os atores do Coletivo Estopô Balaio, nas *Oficinas de Memória e Narrativa* promovidas, algumas das quais estão registradas na *Revista Balaio*. O espetáculo dura aproximadamente três horas e segue o trajeto pelas ruas do Jardim Romano até a margem do Rio que corta o Bairro.

A acústica é garantida com a utilização de um pequeno carro de som, puxado manualmente pelos técnicos responsáveis, que funciona à base de energia solar e acompanha todo o caminho realizado pelos atores, moradores e espectadores. Nesse percurso, há inserção de dois raps, de autoria da “Família Nada Consta”, intervenções plásticas (rua dos inventos), grafites do conhecido artista Ignoto (antigo morador do bairro), danças de rua, apresentação da Drag Queen “Diana D’água”, canções folclóricas nordestinas (Cacuriá e Assum Preto) e poemas de autores do Bairro Jardim Romano (como a Rata Fiusa, poeta que recebe o público durante a peça, à porta de sua casa, e declama alguns de seus versos), acompanhados por instrumentos como acordeão, violão, saxofone e tambores confeccionados com material de sucata.

Consideramos importante ressaltar aqui a importância do espaço geográfico do Bairro como cenário, mas também como materialidade discursiva capaz de produzir múltiplos sentidos no percurso que cada viajante (espectador) constrói a partir de sua formação discursiva (FD). Nesse espaço, o cenário é composto de imagens, arquitetura, cheiros e sons do bairro, como organismo que não deixa de funcionar enquanto a peça está sendo encenada. O cenário é, portanto, vivo e diferente em cada apresentação. Não se trata, então, de uma imagem fotográfica produzida para representar o Bairro, o que difere na forma como o espectador se relaciona com essas imagens, já que ele se constitui como o “operador”, tal como proposto por Barthes, ao analisar sua relação com a fotografia.

Em sua obra “Câmara Clara” (1997), Barthes afirma que a relação do sujeito com a fotografia é constituída a partir de três práticas – ou três emoções – a saber: fazer, suportar e olhar. De acordo com o autor, o fotógrafo é o *Operador*, os espectadores são o *Spectator* e o *Spectrum* é aquilo que é

fotografado, o referente. No caso dessa peça, em que o espaço é fotografado/captado pelo próprio espectador, há junção da função *Operador* e *Spectator*, pelo funcionamento particular do espetáculo, cujo cenário extrapola as possibilidades tanto da fotografia quanto do cinema, pelas possibilidades sinestésicas apresentadas pela peça, que permite a invenção de uma realidade outra a partir do olhar de quem a vive em determinado momento, carregando consigo sua historicidade, a qual se entrecruza com o imaginário constituído acerca daquele espaço e das pessoas que ali habitam e significam.

Envoltos nesse modo de significar a cidade, passamos a organizar nosso trajeto analítico, como os mapas que construímos enquanto nos deslocamos pela cidade enquanto ela produz sentidos em nós.

1.4 UM MAPA COMO POSSIBILIDADE DE TRAJETO INVESTIGATIVO

*“Ah, trouxeram seus mapas, quero dizer, as suas mãos.
Sim? Sim, porque as suas mãos são as portas de
entrada para esta cidade. **E a saída? Só descobrirão
depois que encontrarem o seu Zé.** Deixem-me ver suas
mãos. Mãos cansadas. Mãos suadas. Mãos calejadas.
Mãos delicadas. Mãos. Aqui, terra de ninguém, terra de
todas as mãos. Se a mão é um mapa da vida de cada
um, aqui ela nos guiará feito um mapa vida. Esqueçamos
o tempo, avancemos o olhar com os nossos mapas que a
cidade irá caber na palma de sua mão”.*

(Trecho da peça “A cidade dos Rios Invisíveis”)

Com essas palavras somos recebidos pelos artistas no Bairro Jardim Romano, e as tomamos de empréstimo para desenhar aqui nosso mapa, o mapa da trilha que traçamos para nosso gesto de interpretação. Ao chegarmos ao Bairro, após a audição do audiotour e o deslocamento pela linha férrea de

Safira, somos recebidos pelos atores, que indagam se trouxemos nossos mapas para nos aventurarmos Bairro adentro, para que a cidade possa caber na palma de nossa mão. Entendemos que, se as linhas das nossas mãos são mapas, se a cidade cabe na palma da nossa mão, e cada mão é diferente - porque carrega em si a historicidade – são possíveis muitos mapas, são possíveis muitas cidades, são possíveis muitas mãos... esta, que aqui apresentamos, é, portanto, apenas uma das possibilidades de entrada no Jardim Romano.

Passamos, então, a apresentar o nosso mapa, a partir do qual seguimos nesse gesto de leitura: um mapa que pode ter muitas entradas, delimitadas aqui por nossas escolhas analíticas, a partir do corpus que delimitamos (ou que nos escolheu?). Ao definirmos o *corpus*, já estamos empreendendo um gesto de análise que visa àquilo que Orlandi (2012, p. 65) denomina como de-superficialização. Esse processo consiste na análise da materialidade linguística, “naquilo que se mostra em sua sintaxe enquanto processo de enunciação (em que o sujeito se marca no que diz), fornecendo-nos pistas para compreendermos o modo como o discurso que pesquisamos se textualiza”.

Para empreendermos nossa análise, organizamos o material textual reunido em recortes discursivos, definidos por Orlandi (1984, p.14) como “fragmentos correlacionados de linguagem e situação”, ou seja, “unidades discursivas” cuja realização depende da configuração das Condições de Produção e do objetivo de análise. Na sequência, passamos à exposição da forma como tais recortes foram organizados em conjuntos aos quais chamamos de Cenas¹⁰ Discursivas (CD). Tal nomeação se refere, neste trabalho de tese, a conjuntos de recortes organizados tendo como base a articulação entre língua, sujeito e história em sua relação com nossa questão de pesquisa e que constituem nosso gesto de interpretação. São, portanto, as entradas que escolhemos para compor nosso mapa investigativo, cujas linhas e traçados passamos a descrever.

¹⁰ A nomeação Cena Discursiva nos pareceu adequada por envolver semanticamente também a teatralidade que envolve nosso corpus e foi adotada considerando que o efeito metafórico emerge também no/ através do discurso da ciência. Afasta-se, portanto, dos sentidos relacionados ao conceito de Cenas Enunciativas (Maingueneau, 1993).

Quadro 1 – Cenas Discursivas

CD 1	Espectador: sujeito personagem e/ou autor?
CD 2	Existência e visibilidade
CD 3	A cidade que segrega
CD 4	As cidades por/entre Safira – processos de nomeação e designação

Fonte: Autora.

Na leitura dessas cenas discursivas, foi cunhado nosso mapa investigativo, que nos permitiu organizar esta tese em quatro capítulos. Tais capítulos são tramados na articulação entre dispositivo teórico e analítico, trazendo em si a relação com as Condições de Produção e mobilizando as noções teóricas trazidas à baila no processo de análise. Iniciamos nosso texto com as Viagens Guiadas (parte I e II) em que apresentamos o audiotour e a peça. No capítulo 3, cujo título é INQUIETAÇÕES DISCURSIVAS – O QUE FALA ANTES EM OUTRO E MESMO LUGAR, procuramos situar nosso leitor em relação ao texto que apresentamos. É um capítulo com finalidade introdutória, que traz à tona as Condições de Produção desta tese, abordando o lugar que assumimos como pesquisadora e a forma como organizamos nosso gesto de interpretação. É uma etapa em que – mais fortemente – marcamos subjetivamente no texto, desprendendo-nos da ilusão da neutralidade científica. Dividimos este capítulo em quatro subcapítulos, a fim de facilitar a leitura, porém há articulação constante entre essas subdivisões, a saber:

1 INQUIETAÇÕES DISCURSIVAS – O QUE FALA ANTES EM OUTRO E MESMO LUGAR

1.1 Carta I – Manifesto Primeiro: memórias de viagem

1.2 O que fala antes

1.3 A guisa de uma introdução

1.4 Um mapa como possibilidade de trajeto investigativo

Após essa etapa introdutória, centramos nossas discussões na relação entre os saberes sobre a cidade e as Condições de Produção do discurso que constitui o corpus analisado. Este capítulo, que chamamos de A CIDADE E OS SENTIDOS, foi subdividido em seis segmentos nos quais procuramos adentrar discursivamente o Bairro Jardim Romano, avançando nesse espaço, assim como “o olhar precisa avançar para capturar o invisível”¹¹. Essa entrada se dá a fim de compreender as redes de sentido que se constroem em torno desse espaço, uma vez que entendemos o discurso urbano como os efeitos de sentidos resultantes do processo de interação entre posições-sujeito distintas no espaço da cidade (MARIANI, 2016). Considerando a importância da historicidade como constitutiva dos sentidos, procuramos investigar a constituição do Bairro Jardim Romano, retomando aspectos ligados ao processo de urbanização dessa região, incluindo a questão da imigração. Tal tomada de posição se deve ao fato de compreendermos a importância das Condições de Produção sócio-históricas na produção de efeitos de sentido no discurso. Nessa etapa de análise, aprofundamos as discussões acerca do urbano e da cidade por entendermos que a cidade se materializa em um espaço que é um espaço significativo, uma vez que, nela, sujeitos, práticas sociais, relações entre o indivíduo e a sociedade adquirem forma material, que é resultado da simbolização da relação entre o espaço cidadão e os sujeitos que nele habitam, existem e se significam. Além disso, trazemos à baila constituição do Coletivo Estopô Balaio em sua relação com o Bairro, buscando compreender o político na arte através da noção de aRtivismo¹². Dessa forma, desenhamos mais um pedaço de nosso mapa:

2 A CIDADE E OS SENTIDOS

2.1 Carta 2 – Antes de começar: desejos em movência

2.2 As cidades por/entre Safira

2.3 Pela estrada de Safira rumo ao império Jardim Romano

2.3.1 Um leste migrante

¹¹ Trecho da peça teatral “A cidade dos rios invisíveis”, de autoria do Coletivo Estopô Balaio.

¹² Nesta tese, grafamos a palavra aRtivismo com **R** maiúsculo, para enfatizar que se trata de uma forma artística de ativismo, o que diferencia os dois movimentos. Essa tomada de posição, visa a facilitar a visualização dessa diferença semântica, marcando sua importância na compreensão deste gesto de análise.

2.3.2 Jardim Romano: água, lama e pó – o homem e a natureza

2.4 Coletivo Estopô Balaio – [DE] criação, memória e narrativa

A próxima etapa desta tese foi intitulada de UM BALAIO DE SENTIDOS e concentra análise em torno do efeito de pertencimento e (in)visibilidade. Suas subdivisões articulam as análises das cenas discursivas e as Condições de Produção sócio-históricas, por meio de reflexões que envolvem a nomeação Coletivo e sua relação com a coletividade e o efeito de unidade; o entrelaçamento de posições-sujeito cambiantes; a existência e suas condições materiais. Essas entradas se dão por meio da mobilização das noções de metáfora (efeito metafórico) e paráfrase e da compreensão do funcionamento discursivo da peça como arte, envolvendo discussões acerca de estética e arte relacional. Para tanto, organizamos um segundo capítulo, que abarca as relações dos moradores com a enchente e a memória da enchente.

Nesta etapa das reflexões, propomos lançar um olhar para os recortes discursivos que nos levam à questão da (in)visibilidade, buscando explorar as relações entre visibilidade e memória – espaço de repetição. Adotamos, aqui, a noção pècheuxtiana de memória como estruturação da materialidade discursiva que funciona numa dialética da repetição e da regularização. A memória “seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ [pré-construídos]” de que sua leitura necessita (PECHEUX, 2010).

Neste capítulo de nossa tese, investigamos, ainda, os processos de constituição, formulação e circulação do discurso do Coletivo Estopô Balaio em sua relação com o morador do Bairro Jardim Romano, mobilizando as formas de dizer EU como efeito de sentido e investigando como se funda a posição-sujeito nesse processo discursivo em que moradores e Coletivo por vezes se fundem e por vezes se afastam para marcar ou tentar apagar lugares discursivos na peça. Para compreender essa questão, valemo-nos das ideias de Castellanos Pfeiffer (1995, p.50), quando afirma que “é na confluência, na tensão do sujeito disperso que o sujeito-autor funciona, movimenta-se, produzindo o efeito de unidade”. Segundo a autora, essa função se dá

[...] na cisão (no entremeio) entre as várias figuras que estão em

funcionamento no discurso como: o escritor, o locutor real, o locutor fictício, o locutor que se coloca no lugar da voz da ciência universalizadora, e aquele que se coloca no lugar de uma determinada ciência e/ou teoria. Ou seja, é na confluência, na tensão do sujeito disperso que o sujeito-autor funciona, movimenta-se, produzindo o efeito de unidade (CASTELLANOS PFEIFFER, 1995, p. 50).

Procuramos, também, nesta etapa de nossa tese, investir na análise da relação da peça – e do(s) sujeito(s) que a habitam discursivamente – com o espaço urbano como suporte de realização do discurso, mas também como personagem que se discursiviza na peça – um espaço que não se contenta em ser apenas cenário. Cabe ressaltar que os trabalhos de Eni Orlandi na compreensão da narratividade urbana foram primordiais para esse olhar discursivo para o espaço urbano. Assim fomos traçando mais um pedacinho do nosso mapa:

3 UM BALAIO DE SENTIDOS

3.1 CARTA 3 – ESTAÇÃO DO BRÁS: SOB O OLHAR DO VIAJENTE

3.2 Do Coletivo – o dentro, o fora e o entremeio

3.3 Do sujeito balaio – vozes entrelaçadas

3.3.1 O Viajante

3.3.2 O morador

3.4 O invisível visível

3.5 Da palavra-lugar – o lugar dentro-fora da/na narratividade urbana

3.5.1 Da estação

3.5.2 Dos espaços-lugares: sentidos em fuga

Na sequência, quarta e última etapa desta tese, (re)colhendo os frutos de nosso gesto de interpretação, que é singular, porém não o único possível, estruturamos uma síntese de nossas análises, que constitui nosso fechamento, intitulado “(Es)colhendo um final”. Neste segmento, marcamos nossa tomada de posição e buscamos um efeito de conclusão para nossas discussões acerca do objeto discursivo aqui analisado.

Entendemos que a escritura de uma tese se constitui num processo particular de organização. Desenvolvemos nosso texto de forma espiralada, entrelaçando noções teóricas e Condições de Produção ao intradiscurso, ao

fio do dizer, àquilo que delimitamos como corpus. Não há, nesta escrita, linearidade, mas um processo de justaposição e retorno, em que as noções teóricas vão sendo gotejadas aos poucos, cada gota produzindo poças de significação opacas, densas e profundas nas quais nos debruçamos e sobre as quais passamos a discorrer.

2 A CIDADE E OS SENTIDOS

Pensar a cidade é pensar em aglomeração. Aglomeração de possibilidades semântico-discursivas, aglomeração de sujeitos, de textualidades – som, imagem, cor, movimento. Há, na cidade, contradições que estruturam os laços sociais e constituem ao mesmo tempo espaço e sujeito. Neste capítulo, lançamos nosso olhar sobre a cidade – e as cidades que a constituem.

2.1 CARTA 2 – ANTES DE COMEÇAR – DESEJOS EM MOVÊNCIA

*Sou passo da vida... passando
E cresço, a cada parada, em cada café
Levo o mundo na retina
Trago ar puro e poluição
Levo chuva e meus irmãos
Ouço música, buzinas e aviões [...]*

(Márcio Pazin)

“Somos sujeitos desejantes. Sempre desejei, consciente e inconscientemente, o movimento, o passar por lugares – que nem sempre são espaços, mas lugares discursivos – também atravessados pelo espaço físico e que por ele/nele se constituem. Talvez isso tenha me levado a me aventurar pelas linhas férreas da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM), em busca do invisível. Foi assim que cheguei ao Coletivo Estopô Balaio e que adentrei no império do Bairro Jardim Romano. Foi assim que me aventurei pela “Cidade dos Rios Invisíveis”, tanto pelo efeito metafórico em funcionamento nesses rios que atravessam a cidade, quanto pelo espaço do Bairro, cortado – cortado mesmo, um corte que fere e deixa cicatrizes, marcas, sulcos – pelas águas do rio, que avançam sobre o destino dos habitantes dessa cidade. Rios esses que atravessam o espaço urbano de circulação, disputa e produção de sentidos, que nem sempre estão na superfície do dizer e que, por vezes, tornam-se invisíveis, mas – e ao mesmo tempo – os rios que foram engolidos e aprisionados pela superfície asfáltica de São Paulo e insistem em correr por debaixo dos caminhos da cidade.

Fui parar no Jardim Romano por acaso? Talvez. Na verdade, a busca pela tese me levou até lá. Lembro-me bem de minha angústia em definir o corpus desta pesquisa e do quanto penso ter importunado a professora Amanda com isso. Procurei documentos, documentários, reportagens, e nada parecia ser o que desejava. Até que, em uma manhã de orientação, após a leitura e apontamentos sobre um artigo que escrevia em parceria com colegas da linha de pesquisa, Amanda me trouxe algo que, segundo ela, poderia me interessar. Era uma reportagem da folha de São Paulo cuja manchete trazia em si os seguintes dizeres: *Em busca de histórias de migrantes em SP, artistas se oferecem para escrever cartas.*

“Não é bárbaro isso? Dá uma olhada!” Foram as palavras que se seguiram àquele que seria o momento em que eu me dava conta de que havia ali o caminho para encontrar o que hoje é o corpus desta pesquisa. Na verdade, preciso dizer que, inicialmente, o que chamou minha atenção na reportagem foi a presença de uma haitiana, pois, de início, era essa migração¹³ que me interessava. Começou assim a busca pelos jovens artistas de São Paulo – digo de São Paulo e não posso dizer paulistas, por uma questão maior que a geográfica, que será abordada no decorrer desta tese.

Li com atenção aquela reportagem. Sublinhei nomes. Fiquei atenta aos detalhes. Chamava-me atenção a forma como o grupo nomeava o projeto “Nos trilhos abertos de um leste migrante”, inspirado – segundo a reportagem – “em ‘*As Veias Abertas da América Latina*’, famoso livro de Eduardo Galeano” (Folha de São Paulo, 21/11/ 2015). *Estopô Balaio* era o nome do coletivo que desenvolvia a ação de escritura das cartas, e, durante alguns dias, passei a pesquisar e acompanhar as atividades do grupo por meio de sua página no Facebook e também do site oficial do grupo. Nesse olhar ainda limitado e tímido, encontrei diversas atividades desenvolvidas por esses artistas e projetos que iam muito além de escrever cartas. Sem muita expectativa, enviei uma mensagem no link *contato*, no site do Coletivo, e, para minha surpresa, essa mensagem foi prontamente respondida.

Iniciou-se, assim, meu contato com o *Estopô Balaio*, por intermédio de Ana Carolina Marinho, com quem mantive contato telefônico e via e-mail por alguns meses. Solicitei informações e fui instigada a conhecer pessoalmente o grupo e o projeto, ou melhor, os projetos. Perdi a conta de quantas vezes entrei naquele endereço eletrônico à procura de mais informações, que me fizessem compreender, afinal, de que se tratava tudo aquilo. A cada conversa, mais curiosidade e, no dia 11 de maio de 2016, parti em busca de viver minha tese, como dizia, brincando. Ou não? Ansiosa pelo que haveria de encontrar pelo caminho, segui para a Estação do Brás, rumo ao Jardim Romano.

Orlandi (2004) afirma que uma forma de compreender a cidade é olhar para as diversas materialidades discursivas, e que é possível entender como a cidade significa compreendendo o sujeito, a história e a língua em sua

¹³ Pretendemos aprofundar as discussões acerca da noção de migração conforme avançarmos em nosso gesto de interpretação.

relação particular. Hoje, após seguir pelos trilhos da estrada de Safira, até chegar ao Jardim Romano, tento depreender como a cidade significa e como os sentidos transitam nesse espaço urbano, especificamente nesse espaço que adotei como *locus* desta pesquisa, espaço urbano entrecortado por trens, por rios, por ruas... delimitado por fronteiras imaginárias e geográficas, habitado por “pequenos deuses”¹⁴ que muitas vezes se tornam invisíveis. Pergunto-me ... e se até então esses pequenos deuses eram invisíveis para mim, o que hei de fazer a partir de agora que os conheço, que fazem parte de minha história? Qual é o meu papel como pesquisadora nesse teatro da vida urbana? Lembro-me de um texto que li ainda na época do mestrado – *Só há causa daquilo que falha* – em que Pêcheux (2009, p. 273) traz o questionamento “O que faz você da luta de classes, senhor Althusser?”. O que farei eu diante do invisível? Teria minha tese o poder de oferecer a visibilidade que até então lhes era negada? São as indagações que por hora me perseguem e me acompanham na construção desta tese”.

São Paulo, maio de 2016.

¹⁴ Expressão tomada de empréstimo da obra *Cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino, e que faz parte do texto da peça “A cidade dos rios invisíveis”, do Coletivo Estopô Balaio.

2.2 A(S) CIDADE(S) POR/ENTRE SAFIRA

Soldado Romano
[...]

*Soldado Romano, na arena trincando, sou gladiador em combate
Extremo Leste, Itaim Paulista, esse é o meu habitat
Pros covardes nós somos o infarto, não temos trato com o tal de Nero
Liberdade pra todas quebradas, do J.P ao Fiorelo
Reparo do Estado eu não espero, só quero que a paz reine entre a gente
E nunca mais nenhuma família perca seus móveis na enchente
Quebrada “nóis” é residente, na mente carrego a certeza
De que o Romano não é em Roma e quando chove não vira Veneza.
Vem fazer sua reportagem, só que oh, fica atento!
Por culpa do descaso “cé” pode perder seus equipamentos.
Na maior parte do tempo a dificuldade vive conosco,
Mas o tempo passa e “nóis” resiste, tipo os grafite do Ignoto.
Não sou cobrador de imposto não sigo as normas de Pôncio Pilatos
Me oponho a quem passou um pano pra fuga de Pizolatto.
Dê a Deus o que é de Deus
A Cesar o que é de Cesar
Se for devolver o que é meu
Pilantras vão ficar sem perna!*
[...]

*Aqui ninguém conta com a sorte e nem com quem tá governando
Sou um Soldado Romano e tô com a mão no mic e não no cano!*

(Família Nada Consta)

Ao escolhermos o objeto de estudo desta tese, compreendemos que o processo de produção de sentidos em torno dele está enraizado na cidade. Não há, então, como pensar discursivamente o urbano hoje sem nos remetermos ao passado, passado esse que ainda reverbera pelas avenidas, ruas e becos do/no discurso sobre a cidade/ da cidade, em textualidades como o rap que nos serve de epígrafe ou nas metáforas da letra (ORLANDI, 2014) que atravessam a cidade, textualizadas em outras discursividades: o parkour e a pichação, por exemplo. Em razão disso, buscamos historicizar a Cidade, visando a compreender de que forma essa memória continua produzindo ecos nos dizeres sobre ela. Procuramos, também, entender a relação existente entre a cidade e o urbano, e as diferenças nessas noções teóricas que serão mobilizadas nesta tese.

Atualmente, vemos a cidade como centro de debates das mais diversas

áreas do conhecimento. Atravessando o espaço-tempo, a cidade passa a ser investigada sob o olhar de arquitetos, engenheiros, sanitaristas e uma série de gestores do espaço público, mas também é lida como espaço de significação.

Consideramos interessantes os estudos de Bresciani (2002), que aponta as relações políticas imbricadas às concepções de cidade no decorrer do tempo. A autora sustenta a ideia de que essa concepção de cidade convencional não se afasta muito da visão dos pensadores do século XVIII, a que classifica de cidade ideal ou utópica. Para pensarmos sobre essa questão, retomamos o texto de Thomas More (2010) – *A Utopia* – em que o autor projeta uma cidade à qual compara as outras por meio de viagens imaginárias. Em relação às obras que se propõem a pensar a cidade nesse período histórico, a autora chama a atenção para o fato de que as organizações propostas são insulares, ou, no mínimo isoladas, ou seja, “[...] a condição básica para a realização da utopia seria (e é) sempre a da sua não contaminação” (BRESCIANI, 2002, p. 21). Apesar dessa idealização do isolamento como proteção, nesse mesmo momento histórico, houve uma crescente preocupação com os fluxos urbanos, o que levou à criação de escolas especializadas na construção de estradas e pontes de acesso, como a *Ecole des Ponts et Chaussées*, em Paris.

O imaginário das cidades ideais foi algo que permaneceu vigente em todo o século XIX, buscando a completude e a simetria, tanto no espaço quanto na organização do trabalho. Ao pensar em meios de atuar sobre a cidade, segundo Bresciani (2002), Cerdà, projetando a expansão da cidade de Barcelona, em 1861, foi o primeiro a reunir à sua proposta uma justificativa teórica, a qual chamou de Teoria Geral da Urbanização. A autora cita o século XX como marco para a fundação do Urbanismo como o conhecemos hoje, porém traz a ideia de vários começos para esses saberes sobre a cidade, que ecoam ainda hoje na formulação de novas teorias. Isso se deve ao fato de que:

O saber (as instâncias que o fazem trabalhar) não destrói seu passado como se crê erroneamente com frequência; ele o organiza, escolhe, o esquece, o imagina ou o idealiza, do mesmo modo que antecipa seu futuro enquanto o constrói. Sem memória e sem projeto, simplesmente não há saber (AUROUX, 2009, p. 12).

Abordamos a cidade, e sua organização espacial e política, a partir da

compreensão de que saberes já existentes, comprometidos com diferentes vertentes políticas instituíram a questão urbana como objeto de interesse das ciências. Conforme, Bresciani (2002, p. 19):

a despeito de toda a “novidade” que cerca os começos da industrialização, teria sido algo próximo, porém marginal, ao processo produtivo o elemento que levou à formulação da questão urbana, ou melhor, que problematizou as cidades modernas e/ou industriais. Um elemento-evento que incitou profissionais relacionados a diversos saberes a se deter no que viam acontecer nas cidades e a problematizá-las.

A autora cita, ainda, a preocupação com as dimensões do sanitarismo, do trabalho, do conforto e da saúde, reunindo saberes interdisciplinares. Em outras palavras, “a articulação do saber médico com o do engenheiro na configuração do esboço do saber sobre a cidade, ou na formulação da ciência das cidades” (p. 24) gerando o urbanismo como ciência interdisciplinar. A esse respeito, Pfeiffer (1997, p. 40) analisa que a dimensão sanitarista desse pensamento urbano acaba estabelecendo uma ideia de coletividade em que a cidade é corretiva e, “através do seu meio físico, conforma os cidadãos à sua moral, ao contrário da cidade grega em que [...] o meio moral estruturava o meio físico, ou seja, a cidade era mais um meio moral do que um meio físico”.

Lefebvre (2010, p. 11), ao teorizar sobre a cidade, propõe que o processo de industrialização é o motor das transformações na sociedade. Ainda segundo o autor, a cidade precede a indústria, contudo, há que se analisar que “a cidade oriental e arcaica foi essencialmente política; a cidade medieval, sem perder o caráter político, foi principalmente comercial, artesanal, bancária” (p. 11). Assim, quando nasce a industrialização, a cidade já tem sua realidade, e a cidade capitalista organiza suas estruturas com base nas relações com o dinheiro, pois

[...] cidade e a realidade urbana dependem do valor de uso. O valor de troca e a generalização da mercadoria pela industrialização tendem a destruir, ao subordiná-las a si, a cidade e a realidade urbana, refúgios do valor de uso, embriões de uma virtual predominância e de uma real revalorização da cidade (LEFEBVRE, 2010, p. 12).

Nesse viés, a Revolução Industrial trouxe consigo inúmeras

transformações, entre as quais podemos destacar o crescimento demográfico na Inglaterra¹⁵, Alemanha e França. O aumento da população traz implicações à organização espacial e às relações de trabalho, e a vida difícil no campo acentua o êxodo rural. Além disso, conforme Lefebvre (2010, p. 15), as concentrações urbanas acompanharam as concentrações de capitais. A indústria toma de assalto a cidade e a reorganiza. Como exemplo disso, o autor cita a Atenas moderna, na qual aponta a reconfiguração e o afastamento da grandeza anterior, revelando a existência de bairros/favelas nos arredores da cidade, que configuram grande poder, ao reunirem pessoas sem raízes e desorganizadas.

Entre as alterações na estrutura citadina, a industrialização trouxe a ampliação da rede de transportes, a formação de bairros periféricos cujas habitações eram tão precárias quanto as que viviam no campo. Além disso, a alta na densidade demográfica e o aumento do número de habitantes dificultava o escoamento de detritos, gerando acúmulo de lixo e esgotos a céu aberto. O espaço se constitui, portanto, como elemento comum a todos, mas, ao mesmo tempo, espaço de disputas e tensões, porque

[...] a terra é a grande estase inengendrada, o elemento superior à produção que condiciona a apropriação e a utilização comuns do solo. Ela é a superfície sobre a qual se inscreve todo o processo da produção, registram-se os objetos, os meios e as forças de trabalho, distribuem-se os agentes e os produtos (DELEUZE; GUATTARI, 1976, p. 179).

Nessas territorialidades, também a cidade constitui o homem e é por ele constituída, num eterno devir, em um processo de subjetivação que nunca acaba. Orlandi (2014, p. 82), ao definir a cidade, entende que

A cidade não é a cidade empírica, é traçado do funcionamento do interdiscurso na forma como o sujeito se individua na relação com o Estado: deslocando os sentidos das políticas públicas urbanas que administram artefados alocados nesse espaço por eles, na relação com o corpo dos sujeitos: rua, calçada, muro, banco, semáforo, etc.

Pensando discursivamente a cidade, Orlandi (2011) afirma que esta tem

¹⁵ O número de cidades inglesas com mais de cem mil habitantes subiu de duas para trinta em 95 anos, entre 1800 e 1895.

sido confundida com urbano. A autora aponta, ainda, que o urbano não representa o real da cidade, mas

[...] é o imaginário pelo qual a cidade é tomada ou como espaço empírico, já preenchido, ou como um espaço abstrato, calculável, administrado por especialistas da gestão pública: com seus planos, projetos, políticas públicas etc. Nesse sentido, enquanto declinada pelo urbano, a cidade é já significada a priori, em nosso caso, pelos padrões capitalistas. Indo mais além, podemos mesmo dizer que o urbano se sobrepõe à cidade e esta é identificada com o social, isto é, as relações sociais são hoje, muito frequentemente, consideradas como o mesmo que relações urbanas (ORLANDI, 2011, p. 695).

Importante ressaltar que, conforme Santos (1994, p. 69), urbano e cidade não são sinônimos. Segundo esse autor, “o urbano é frequentemente o abstrato, o geral, o externo. A cidade é o particular, o concreto, o interno”. Lefebvre (2001) assevera que o urbano não se constitui como materialidade física, mas como conjunto de processos sociais e costumes da cidade sobre o campo, especialmente relacionadas às atividades econômicas. Para ele, como já dissemos, após a Revolução Industrial, a cidade se transforma em um produto da industrialização, fator gerador da expansão de um tecido sócio-espacial denominado urbano, revelador de intensos contrastes socioeconômicos.

Compreender a cidade em sua historicidade é condição para entender os processos de significação que a envolvem, isso porque, conforme nos traz Orlandi (2003, p. 21, grifos da autora), “[...] a **Cidade** é o *acontecimento* social por excelência na atualidade”. Ao significar, a cidade o faz atravessada pela memória do esquecimento, pelo já-dito que insiste em produzir ecos na narratividade urbana. Dessa forma, a história retorna e continua produzindo sentidos, que podem ser um, podem ser outros, mas não quaisquer sentidos. Compreender a cidade exige que abandonemos a crença na transparência e unicidade do dizer, dizer este que pode se fazer significar em diversas materialidades discursivas e produzir questionamentos, uma vez que, conforme Lagazzi (2015), quando Pêcheux (2009) propõe que nos desprendamos da evidência e da estabilização dos sentidos, confere lugar central à materialidade no percurso de olhar para as relações sociais buscando o político. Assim, a cidade se constitui como

Espaço material concreto que funciona como um sítio de significação e que demanda gestos de interpretação particulares a sua forma material. Portanto, à forma (material) da cidade. Espaço político, logo, espaço da divisão, da dissimetria, do resto (ORLANDI, 2014, p. 76).

A cidade se significa e é significada pelos sujeitos que se constituem no urbano, num entremeio entre o sujeito da ideologia e o sujeito da linguagem. Nesse espaço, definido por Orlandi (2014) como a ordem do discurso urbano, o político e o simbólico se confrontam de modo particular, e isso só é possível na relação com a linguagem, por meio da qual o sujeito toma posse do mundo, (se) diz, (se) simboliza na materialidade urbana, textualizando-se. E essa materialidade urbana nem sempre se revela na evidência da unidade da cidade, pois “resulta de acomodações e resistências silenciosas que se escondem nos detalhes” (FEDATTO, 2011, p. 26), que podem estar nos trilhos do trem, nas ruas esburacadas, na laje das casas invadidas pela água do rio. [...] “assim, o texto urbano vai construindo e refletindo uma rede de saberes que se tornaram quotidianos (nomes próprios, sistemas de idéias, filiações políticas)” (FEDATTO, 2011, p. 26).

Nas palavras de Orlandi,

[...] pensamos a cidade como espaço político-simbólico em que a escrita acontece em suas formas de textualização. Espaço material concreto que funciona como um sítio de significação e que demanda gestos de interpretação particulares a sua forma material. Portanto, à forma (material) da cidade. Espaço político, logo, espaço da divisão, da dissimetria, do resto ORLANDI, 2014, p. 71).

Zoppi-Fontana (2011, p. 181) aborda o fato de que ainda que o Estado projete em relação ao espaço urbano “o esquadramento de uma organização jurídica” capaz de individualizar o sujeito como cidadão que tem direito à cidade e deveres a cumprir no que concerne ao Estado, “[...] as práticas reais do espaço urbano em Condições de Produção históricas concretas dividem politicamente o direito à cidade”. Tal divisão produz, segundo a autora, processos de inclusão/exclusão, naturalizando a apropriação ou mesmo a segregação de determinados sujeitos em relação a espaços, territórios e equipamentos urbanos.

Em relação a essa exclusão, Rancière (2009, p. 15), em sua obra “A partilha do sensível”, afirma que na base política há uma estética primeira, há

formas de, ao mesmo tempo, dividir e compartilhar experiências sensíveis. Nas palavras do autor, “[...] há um sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”. Essa partilha que define quem toma parte, quem governa e quem é governado é precedida, segundo Rancière (2009), por outra partilha: aquela que define os que decidem quem pode tomar parte. As determinações dessa relação de quem está autorizado a tomar parte do comum se dão em vista do espaço que se ocupa, daquilo que se faz, do tempo que se gasta com aquilo que se faz.

Ainda refletindo sobre essa partilha, no que concerne especialmente à questão da ocupação dos espaços, valemo-nos das ideias de Zoppi-Fontana (2011, p. 194), para quem a cidade contemporânea é fruto das relações de dominação capitalista e sobredeterminação econômica das relações sociais, significando-se e se constituindo no movimento pelas vias da cidade. Os sentidos para a conviviabilidade urbana são produzidos, portanto, na “contradição das relações de força desiguais, na divisão política dos direitos e deveres, nas práticas materiais e heterogêneas que significam a cidadania”. Então, mesmo o comum, o espaço urbano como público, não é comum a todos.

A cidade com seus becos e vielas, ou mesmo a regularidade arquitetônica que se insiste em projetar para os centros urbanos, não impede que o invisível e o inaudível signifiquem. E como cachorros – cuja passagem não é barrada por catracas nem necessita de um trem¹⁶ – que escapam ao dono, o sujeito do/no urbano encontra formas de escapar, de significar, de ocupar espaços, de se tornar visível, mesmo sob efeito da política que tenta aprisionar pelo consenso, pelo efeito da unidade. Afinal, “a política se ocupa do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2009, p. 17). Não são todos os que têm acesso livre pela cidade, há aqueles que são barrados e precisam de estratégias de visibilidade para que possam significar no espaço urbano.

Se o espaço é marginalizado, silenciado, segregado, processo que é transferido ao sujeito que se faz sujeito nessa relação com a materialidade

¹⁶ Referência ao trecho da peça “A cidade dos rios invisíveis”.

urbana, nele irrompem novas formas de (se) significar, de (se) textualizar. O corpo do sujeito se funde ao corpo da cidade pelo dizer que resiste, que não se cala e atravessa as espessas construções que tomam o espaço. O espaço constitui o sujeito e por ele é constituído para que possa se tornar visível, mesmo que não pertença ao imaginário da cidade ideal, mesmo que seja uma visão indesejada que ofusque os olhos daqueles que têm livre acesso à cidade e ao estatuto de cidadão. Isso porque se o espaço é silenciado, ele “responde significativamente: é o caso das pichações, dos grafittes, das músicas urbanas como o rap [...]” – nossa epígrafe é exemplo disso (ORLANDI, 2014, p. 77). Dessa forma, discursivamente, o espaço urbano funciona, conforme Zoppi-Fontana (2003, p. 247) [...] como metáfora e sintoma do confronto entre posições de sujeito diferentes, a partir das quais se produzem os processos de identificação que constituem o(s) sujeito(s) das práticas sociais na cidade.

Tendo em vista esse funcionamento do espaço urbano, num olhar marcadamente discursivo, afirmamos que nosso corpus é atravessado constantemente pelo funcionamento do movimento, do deslocamento, traçado inventado no itinerário da peça, mas traçado vivido por sujeitos que, pela presença, tiram proveito das condições impostas (coerções) e inventam sua liberdade, “arrumando um espaço em movimento [...]” (ORLANDI, 2017, p. 73). Para compreender esse movimento, em especial no que concerne à migração, e entender o funcionamento da arte nesses processos de significação, abordamos na sequência as Condições de Produção relacionadas ao corpus desta tese e damos a conhecer o locus significativo, para compreender a relação constitutiva entre espaço e memória.

2.3 PELA ESTRADA DE SAFIRA RUMO AO IMPÉRIO JARDIM ROMANO

O Jardim Romano é zona de fronteira entre as cidades de Itaquaquetuba e Guarulhos. Lá o tempo é esgarçado e é possível perdê-lo por entre os dedos. Lá o café na casa da vizinha não precisa ter hora marcada. Lá a rua é lugar de brincadeira. Lá a pipa rasga o céu e é rasgada pela linha cortante do outro menino que brinca com o vento. Lá, eu sou filho do rei assim como todos que ali praticam o lugar.

(Coletivo Estopô Balaio)

Safira¹⁷ – a estrada de ferro que nos conduz ao Jardim Romano – oferece-nos uma viagem por paisagens tortuosas e, em seus trilhos, conduz o destino de muitos trabalhadores que saem de suas casas diariamente para trabalhar no centro da cidade. O Jardim Romano, final de nosso itinerário, está localizado na Zona Leste de São Paulo, que se constitui como a terceira região mais populosa do município, ficando atrás, apenas, das regiões Sul e Sudeste.

Conforme o Boletim Ceinfo (2015), da Secretaria de Saúde de São Paulo, a Zona Leste alcança o número de 2.441.615 habitantes, dos quais 1.266.230 são mulheres e 1.175.385 são homens. Além disso,

Concentra o maior número de adolescentes e crianças do MSP¹⁸. Apresenta percentuais próximos entre brancos e pardos, a maior população preta e a menor população amarela do Município. A distribuição de renda é a mais desequilibrada – 72% ganhando até dois salários mínimos, embora haja menos de 10% da população vivendo em aglomerados subnormais. Há uma representação muito pequena nas faixas de renda mais altas (BOLETIM CEINFO, 2015, p. 6).

É nessa realidade que encontramos o Jardim Romano, também conhecido como Jardim Pantanal, cujo processo de ocupação iniciou em 1996, em uma área de várzea do Rio Tietê. De acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), coletados pelo Censo 2010, o Jardim Helena, distrito ao qual pertence o Jardim Romano, tem 135.358 habitantes (IBGE, 2010).

Há, no local, conforme o Censo de 2010, 38.247 residências, com uma média de 3,5 moradores. No que concerne à escolaridade, os índices de alfabetização são de 95,1%, porém Lico e Seo (2013) atestam que mais de um terço dos moradores (36,5%) detém renda de até dois salários mínimos mensais. Além disso, a porcentagem de empregos na região é o oitavo menor índice entre os 96 distritos de São Paulo. Fazendo fronteira com Itaquaquetuba e Guarulhos, o Bairro tem, ainda, trechos de mata pouco explorados. Conforme Lico e Seo (2013), no mês de outubro de 2013, os moradores entraram em confronto com a Polícia Militar, ao interditar a

¹⁷ Durante este estudo, abordaremos de forma mais aprofundada as relações entre os sentidos produzidos na/pela peça e o espaço da linha de Safira.

¹⁸ Município de São Paulo.

passagem de trens em protesto pela reintegração de posse de nova área ocupada ilegalmente.

A região apresenta defasagem de vagas em creches, uma vez que, apesar das 3.018 matrículas realizadas em 2011, mais de 30% dos pais que procuraram vagas para suas crianças não foram atendidos. A principal instituição educacional da comunidade é o Centro Educacional Unificado (CEU) Três Pontes, que atende aproximadamente 1.500 crianças, na Educação Infantil e Ensino Fundamental. O CEU conta com uma estrutura composta por 41 salas de aula, duas quadras esportivas, duas piscinas e anfiteatro, representando também importante papel cultural na região.

Atualmente, um dos maiores problemas do Jardim Romano são as enchentes que assolam o local. Lico e Seo (2013) argumentam que, quando dos alagamentos, as cenas

[...] eram impressionantes: casas, carros e eletrodomésticos destruídos, famílias fugindo às pressas e crianças tentando atravessar as ruas com água até o pescoço. À época, as águas do rio Tietê, juntamente com o refluxo das águas das galerias pluviais, permaneceram por quase 2 meses inundando centenas de casas na região. Saturado, o sistema de esgoto espalhou sujeira, mau cheiro, animais peçonhentos e doenças durante os 52 dias em que duraram as enchentes (LICO; SEO, 2013, p. 3).

Passos (2016) recorda que, no período de dezembro de 2009 a fevereiro de 2010, o Jardim Romano teve sua catástrofe veiculada na mídia por, aproximadamente, 60 dias. O autor aponta, também, algumas das consequências das enchentes:

[...] muitos moradores foram obrigados a migrarem para regiões ainda mais distantes dali, sob alegação de risco de morte, apropriação indevida de terrenos, casas e comércios irregulares, etc.; outros atribuíam a intensificação e permanência do alagamento na região à construção do CEU numa área de vazão de águas, mananciais próximos do Córrego Três Pontes, aspecto que reforçava a permanência de ocupação residencial dos moradores, indicativos das tensões e contradições ali presentes (PASSOS, 2016, p. 4).

Os dados apresentados reforçam os sentidos de marginalização e precariedade que circulam a respeito da Zona Leste de São Paulo. Além disso, os problemas ocasionados pelas enchentes agravam ainda mais a situação de isolamento em relação às demais regiões de São Paulo, afastando esse

espaço das condições de saneamento associadas ao ideal de cidade. Há de se considerar, também, que esse espaço da Zona Leste de São Paulo, aqui em funcionamento como locus-significativo (conjuntura de formulação) da peça que constitui nosso corpus, abriga um ser em constante deslocamento, que está à deriva, apartado das instituições que o fariam cidadão – no sentido jurídico da palavra. Privado do direito à cidade, esse sujeito se inventa e (re)inventa o espaço urbano, e isso é dito por meio da arte urbana, em textualizações que trazem em si a exterioridade como constitutiva, pois “se a cidade é um espaço social dividido, um espaço em que o público está rarefeito, a sociabilidade estrangida, isto também estará presente nas manifestações da linguagem que este espaço suporta” (ORLANDI, 2011, p. 700).

Há, ainda, uma condição que precisa ser levantada como constitutiva da existência do Bairro e de sua narratividade: a migração. Migração compreendida aqui como “movimento de sentidos, silêncios, historicidade, trabalho social, incluindo, assim, os sujeitos e a linguagem” (ORLANDI, 2017, p. 72). São esses processos migratórios que guiam nossa próxima etapa de estudos.

2.3.1 Um leste migrante

Vida de uma nordestina

[...]

Ser mulher não é só viver de fantasia, mas trazer a verdade no nosso dia a dia.

Ser nordestina, eu trago um peso nas costas, porque vim da roça.

O preconceito é algo mesquinho que faz a pessoa se perder no caminho.

[...]

(Jacira Flores – moradora do Jardim Romano)

O excerto usado como epígrafe é de autoria de Jacira Flores, migrante nordestina e atual moradora do Bairro Jardim Romano, cujas memórias narrativas ajudaram a compor o enredo da peça “A cidade dos rios invisíveis”.

Jacira também empresta sua voz ao espetáculo, ao ser entrevistada na “Rádio Romano¹⁹”, respondendo a perguntas de ouvintes fictícios acerca do curso de migração e do processo de criação de seus poemas. Esta é uma entre milhares de pessoas que constituem o processo de migração no Brasil, marcado por deslocamentos populacionais da população rural para o meio urbano, desde a década de 1930 até 1970, gerando o fenômeno da metropolização e acentuada concentração urbana. Conforme Baeninger (2005), apesar de os movimentos migratórios rural-urbanos serem considerados a principal força redistributiva da população, em especial nos anos 1950 e 1960, a partir desses anos o panorama dos movimentos migratórios no Brasil foi se ampliando em decorrência da nova etapa de desenvolvimento econômico do país. De acordo com a autora, “[...] nesse contexto, a urbanização nacional operava-se em moldes cada vez mais concentradores, em um processo de distribuição da população que tendia a privilegiar os grandes centros urbanos do Sudeste” (BAENINGER, 2005, p. 1).

Na década de 1970, o destaque maior era da migração das áreas de fronteiras agrícolas que buscavam as cidades maiores, acelerando o processo de urbanização dos grandes centros urbanos do Sudeste brasileiro. Desde os anos 80, essas forças têm se definido, o que favoreceu o estudo das direções e os sentidos das migrações internas. Isso porque, de acordo com Baeninger (2005),

Nas últimas décadas, as migrações internas no Brasil foram marcadas por alterações expressivas em sua dinâmica – e estas refletem-se nas novas especificidades e tendências do processo de distribuição espacial da população. Ao lado dos fluxos tradicionais, também passam a sobressair-se como elementos explicativos e determinantes do fenômeno migratório: outras direções (movimentos de curta distância, movimentos de retorno, movimentos intra-regionais) e novas dimensões da migração – em particular a espacial (BAENINGER, 2005, p.1).

Veras (1999) elaborou uma periodização do processo migratório de São Paulo. Segundo a autora, o primeiro período corresponde ao intervalo entre 1870 e a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), momento em que se inicia a

¹⁹ Essa participação se dá por meio de um áudio que ecoa pelas ruas do bairro durante a apresentação. Após a execução do referido áudio, Jacira é apresentada ao público em frente a sua casa, onde oferece um bolo caseiro e mostra reportagens e fotografias das enchentes que atingiram o Bairro.

industrialização do município e a chegada de levas de migrantes europeus.

Em 1892, a Sociedade Promotora de Imigração informava que, dos 263.196 chegados a São Paulo, 77% eram italianos, 9,8% eram portugueses, 5,7% espanhóis e, menos representativos, alemães (2,4%), austríacos (1,6%) e ainda russo, franceses, dinamarqueses, belgas e outros (VERAS, 1999, p. 254).

O segundo período apontado pela autora ocorre no entre guerras, do final da Primeira Guerra ao final da Segunda, no ano de 1945, quando o maior número de migrantes foi de japoneses, entre os estrangeiros. Porém há um crescimento na migração interna, por conta da industrialização incentivada pelo governo Vargas, que acaba gerando o êxodo rural e a concentração de indústrias no Sudeste.

O terceiro período de migração em São Paulo, segundo Veras (1999), corresponde aos anos de 1945 a 1980, quando as taxas de crescimento do município chegaram a 3,66%, abarcando especialmente os migrantes dos estados do Nordeste. Já o quarto período tem início na década de 1980, época em que o crescimento do município diminuiu para pouco mais de 1%, registrando o primeiro saldo migratório negativo do município. Na década de 1990, o saldo migratório continua positivo, com predominância de nordestinos. Podemos afirmar, com Bógus e Pasternak (2009, p. 149), que

O Estado da Bahia exemplifica esse contexto. O grande fluxo de saída do rural baiano vem direcionado para São Paulo. É grande a presença do rural baiano no urbano de São Paulo e a influência do urbano (São Paulo) no rural baiano. A influência de São Paulo, no interior do Nordeste, é maior do que a da capital estadual local. Explica-se desse modo, a razão do atraso no processo de urbanização na Bahia (Borges, 1993), ou seja, porque São Paulo cresce mais que Salvador. São Paulo é pólo de atração da migração nordestina; o fluxo migratório vem direto do campo/rural nordestino para a grande cidade do centro sul (BÓGUS; PASTERNAK, 2009, p. 149).

Em seu estudo, Bógus e Pasternak (2009), apontam, ainda, que os migrantes mais pobres adotam como residência as áreas mais afastadas e desprovidas de infraestrutura, o que ocasiona o desgaste pelo tempo e elevado custo de deslocamento para o trabalho, nas regiões centrais do município de São Paulo. Além disso, a presença da estrada de ferro como infraestrutura de transporte é um fator que explica a localização da moradia desses migrantes

de camadas populares, uma vez que há necessidade de deslocamento para áreas da metrópole que ofereçam trabalho ou emprego²⁰. “A rede ferroviária metropolitana garante então a mobilidade no espaço da metrópole, necessária para a população trabalhadora de baixa renda” (BÓGUS; PASTERNAK, 2009, p. 153).

Assim como diversos outros bairros da Zona Leste de São Paulo, foi nessas Condições de Produção, nos processos migratórios e de marginalização espacial, que se originou o Bairro Jardim Romano. Contudo, esses não são movimentos lineares e precisam ser pensados a partir de sua relação com a exterioridade, para que possamos compreender os sentidos que se (des)organizam em torno deles e que acabam por constituir a história e a memória do Bairro. Consideramos importantes as considerações de Orlandi (2017, p. 73) acerca da relação entre migração e espaço, entendendo que é pela presença que “os sujeitos-corpo” se deslocam, constituindo uma população heterogênea, que se liga a diferentes percursos de memória, tornando complexos os espaços de existência. Conforme a autora,

[...] a questão desse espaço complexo, palco, locus significativo, assim como o deslocamento do corpo e sua presença impõem-se como parte da reflexão: são corpos materialmente distintos que se conjugam no atravessamento de muitas histórias.

É no entrelaçar dessas histórias que o Bairro Jardim Romano se inventa e é inventado como *locus* significativo, como espaço de deslocamento de sentidos, de corpos e da narratividade urbana que o constitui, espaço que apresentamos a seguir.

2.3.2 Jardim romano: água, lama e pó – o homem e a natureza

[...]
 Vi o meu chão
 Ser espelho do céu
 E para a TV minha desgraça era um troféu.
 Um rio de lama
 Na minha casa e na sua

²⁰ O trabalho existe desde o momento que o homem começou a transformar a natureza e o ambiente ao seu redor, desde o momento que o homem começou a fazer utensílios e ferramentas. O emprego é um conceito que surgiu por volta da Revolução Industrial, é uma relação entre homens que vendem sua força de trabalho por algum valor, alguma remuneração, e homens que compram essa força de trabalho pagando algo em troca, algo como um salário (MITSUO et al., 2010).

*Foi quando eu vi um peixe
Pular na rua.*

(Veneza Paulista – Diane Oliveira (2014))

Conforme já apresentamos, o Bairro Jardim Romano, também conhecido como Jardim Pantanal, está localizado na Zona Leste da capital paulista, fazendo parte do distrito de Jardim Helena e à margem esquerda do Rio Tietê. Acredita-se que a ocupação dessa região teve início em 1986, com a vinda de moradores sem teto e demais pessoas sem condições de pagar aluguel. Essa ocupação se deu especificamente porque o governador do estado de São Paulo na época, Orestes Quércia, reintegrou uma área ocupada no Itaim paulista, realocando as duzentas famílias que lá residiam às proximidades do Pantanal. Passado aproximadamente um ano, já havia mais de três mil famílias, em sua maioria migrantes nordestinos, que, junto aos movimentos que reivindicavam moradia, ocuparam as outras áreas que margeavam o rio, sem as mínimas condições de habitabilidade, precariamente alcançadas por meio da clandestinidade de construções e redes de água e esgoto. Se, conforme Orlandi (2011, p. 694), “o modo como se dispõe o espaço é uma maneira de configurar sujeitos em suas relações”, nesse espaço de marginalidade espacial, como margem do rio e margem da cidade, o sujeito-corpo migrante, agora habitante do Jardim Romano significa pela falta, ou seja, tem seu direito à cidade negado pela ausência de condições materiais de acesso ao urbano.

Nesse mover geográfico, espaço de segregação e materialização das divisões regidas pelo político, a área correspondente ao Jardim Romano começou efetivamente a ser povoada em 1989 e conta, atualmente, com cerca de vinte e cinco mil famílias, aproximadamente cento e vinte e cinco mil pessoas, que vivem na Área de Proteção Ambiental (APA) Várzea do Tietê, criada em 1987. Área de Proteção Ambiental, patrimônio público, juridicamente fora do alcance do urbano, área desvinculada da cidade e que faz parte do espaço de direito do Rio Tietê, o não-lugar do corpo-sujeito migrante.

Neste trecho, o Tietê dificilmente passa dos dez metros de largura e se torna destino dos esgotos não-tratados de sete municípios, o que o deixa com aspecto desagradável – fétido, entulhado e viscoso. No verão, com as fortes

chuvas, o rio transborda e inunda as casas e as vidas dos moradores. Ainda de acordo com Bógus e Pasternack (2009), o problema das enchentes se agravou muito com a construção de seis represas, o que os leva a concluir que o regime de enchentes é, também, regulado pela intervenção humana. Os autores defendem que na temporada 2009-2010, há indícios de que as águas tenham sido manejadas de modo inadequado. Isso porque

A primeira grande precipitação (94 mm) deu-se em 8 de dezembro. Mas no Pantanal Leste, os sinais de alagamento começaram dois dias antes. Em distintos pontos da região, os moradores notaram que os córregos que desaguam no Tietê não fluíam, ou corriam para trás. O rio principal já estava cheio. As barragens acima haviam sido abertas. Já as comportas da Penha estavam fechadas, em oposição completa ao que deveria ser feito, se a ideia fosse proteger a população da várzea. O mesmo se deu, com variações apenas nos detalhes, entre 24 e 25 de janeiro (MARTINS; GUTIERREZ, 2012).

No ano de 2011, o site da Rede Brasil Atual trazia a seguinte manchete: “Após noite de caos, Jardim Pantanal volta a viver ameaça de enchentes e despejo. Iminência da abertura das comportas da barragem da Penha aumenta o risco de novas tragédias, como as ocorridas no verão passado, *com aprovação da prefeitura*” (MICHEL, 2011). A referida manchete ilustra as queixas dos moradores do Bairro, que passam frequentemente por situações de temor, além de corroborar com as ideias defendidas por Martins e Gutierrez (2012).

Figura 2 – Reportagem sobre enchente no Jardim Pantanal

CIDADES

 Partilhar 0
 0
 Tweetar

Após noite de caos, Jardim Pantanal volta a viver ameaça de enchentes e despejo

Iminência da abertura das comportas da barragem da Penha aumenta o risco de novas tragédias, como as ocorridas no verão passado, com aprovação da prefeitura

por Fabio M Michel, da RBA | publicado 11/01/2011 11:16, última modificação 11/01/2011 15:42

São Paulo – Moradores do Jardim Pantanal, zona leste de São Paulo, ouvidos pela Rede Brasil Atual nesta terça-feira (11), temem a repetição das enchentes do ano passado, quando várias casas da região passaram semanas alagadas.

Isso porque as comportas da barragem da Penha podem ser totalmente abertas a qualquer momento, depois das fortes chuvas que caíram sobre a capital durante à noite, elevando ao máximo o nível das represas da bacia do Tietê.

"A noite foi terrível, muita água entrou nas casas, mas a situação pode ficar realmente feia. Agora parou de chover, mas o rio continua subindo. É sinal de que eles estão soltando a água (da barragem da Penha)", conta Zélia Andrade, uma das lideranças comunitárias do bairro, que inclui a Chácara 3 Meninas e o Jardim Romano, todos fortemente afetados pelas inundações.

O problema, conta Zélia, é agravado pela exigência da prefeitura de que os moradores sejam transferidos para abrigos. Eles temem que suas casas sejam derrubadas durante a ausência, já que o bairro está nos planos de construção de um parque linear e é alvo de sucessivas ações para a retirada da população.



Alagamento na avenida Zaki Narchi com Cruzeiro do Sul, zona norte da cidade. (Foto: Eduardo Anizelli/Folhapress)

Fonte: Michel (2011).

O texto da reportagem traz em si depoimentos de moradores que relatam abusos e ameaças vindas de agentes da polícia, além do temor da desapropriação e demolição das moradias, por serem consideradas áreas de risco. Essas desapropriações e demolições de moradias, além da truculência do aparato policial são postas em cena na peça, por meio da atuação de uma das moradoras que vivenciou essa situação em 2011 e teve a casa onde morava com as filhas e a sogra demolida por ser considerada área de risco.

De acordo com Pereira e Barbosa (2013, p. 35) a Constituição Federal,

em seu art. 5º, descreve os motivos que justificariam uma possível desapropriação de imóveis. Nesse artigo, há uma previsão legal que permite a desapropriação e o uso da propriedade, podendo ser utilizada nos casos de desocupações em áreas consideradas de risco, conforme inciso XXIV. Tal lei estabelecerá o procedimento para desapropriação por necessidade ou utilidade pública, ou por interesse social, mediante justa e prévia indenização em dinheiro, ressalvados os casos previstos na Constituição. Entendemos que esse processo de desapropriação corrobora com a proposição de que a sociedade capitalista funciona por meio da divisão e é administrada pelo Estado que busca sustentação na ideologia jurídica. Assim, a língua de madeira da Lei legitima a segregação e a divisão do espaço em razão do capital. Para ser cidadão e ter direito à cidade, e preciso, portanto, ter condições econômicas de existência urbana.

Ainda de acordo com Pereira e Barbosa (2013), a ideia de área de risco está ligada à de perigo. Contudo, os autores afirmam que “além do caráter potencial de um evento como ameaça, ele só ganha tal dimensão se o meio social em que ocorre apresenta, em regra, condições precárias de existência” (p. 32). Dessa forma, não só os índices pluviométricos e a topografia devem ser considerados, mas “no desastre há também aspectos que são da ordem do social, como o complexo processo de ocupação de áreas urbanas” (p. 32). Nesse viés, os aspectos sociais que apresentamos anteriormente, somados aos desastres naturais – sejam eles provocados por intervenção humana ou não – tornam o Jardim Romano uma área de risco. A questão referente à desapropriação tem legislação específica que a regulamenta. Com relação a isso, concordamos com Pereira e Barbosa (2013, p. 35), quando apontam que

a problemática da habitação segura e que contemple setores sociais desprovidos de recursos é muito menos uma questão de falta de legislação específica do que a falta de interesse dos gestores públicos em implantar políticas habitacionais inclusivas e não excludentes, valendo-se para isto da legislação regente.

Nessa perspectiva, as enchentes do Bairro Jardim Romano se somam aos problemas sociais oriundos da ocupação urbana desordenada e da ausência de políticas públicas que garantam os direitos humanos básicos, como habitação, saúde e educação, por exemplo, e ocorre nessa relação entre

o espaço e a memória da migração a atualização das diversas discursividades postas em cena em espaços de interpretação determinados.

O Rio é a água que era escassa no Nordeste, mas também é a enchente que leva a casa, simbolizada como fixação e pertencimento ao novo lugar. O Rio é a travessia, aquele que permite ao sujeito-corpo circular por espaços que não lhe são permitidos, ao servir de trajeto àqueles que não têm as condições econômicas de se utilizar do transporte público, mas é também o que os comprime ainda mais nessa relação constitutiva com o espaço, quando transborda e empurra aquele que já vive nas bordas da relação imaginária com a cidade. Em nosso trajeto, buscamos sustentação nas palavras de Guimarães Rosa para metaforizar essa atualização da memória pelo/no espaço: “o real não está nem na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”. O Rio, em nosso ver, é espaço de significação, movimento atravessado pelo simbólico. Esse rio – ou os dizeres sobre/do/com e, inclusive, no Rio - em cujas redes de repetibilidade o real se mostra e se esconde nas falhas que entrecortam e constituem as bordas de significação; rio que é também traçado urbano ao se tornar rua, ao significar.

A imagem a seguir é uma fotografia tirada por nós na passagem pelo rio durante a peça e se constitui como uma das formas de invenção da realidade, em que, no atravessamento do imaginário pelo simbólico, pela presença, a entrada nos processos discursivos estabilizados pode tirar proveito das condições impostas (coerções) e levar, como já dissemos – ancoradas em Orlandi (2017, p. 73) – [...] os sujeitos a inventarem sua liberdade, arrumando um espaço em movimento: serem outros”. O velho capô de Kombi assume então as funções do transporte público – o trem – que liga aqueles inseridos nas trocas econômicas e, ao mesmo tempo, segrega tantos outros que ficam à margem dessas relações em torno do capital. Inventa-se não só uma forma de realização da travessia, mas uma nova travessia do espaço urbano, uma rota alternativa àquela proposta pelo mapa da cidade urbanizada. Sem pontes ou trilhos, o rio é caminho, nessa travessia. O rio é rua e é, portanto, cidade.

Figura 3 – Margens do Rio que corta o Bairro Jardim Romano²¹



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Em decorrência das dificuldades aqui descritas como Condições de Produção, nos anos após as enchentes mais graves, os moradores se organizaram, fundando movimentos sociais, como o Movimento por Urbanização e Legalização do Pantanal (MULP), conhecido pela mobilização de grandes aglomerações de pessoas e pela interrupção do fluxo ferroviário como forma de protesto. Entre esses movimentos sociais organizados, na militância pela infraestrutura adequada para a sobrevivência no tecido urbano, encontramos no Bairro movimentos culturais que acabam por se estabelecer como meio de reconstituir a memória desses espaços humanos e geográficos, talvez uma memória museificada tal qual abordada por Orlandi (2017). É o caso do Coletivo Estopô Balaio, que passamos a apresentar agora.

²¹ Foto tirada pela autora durante a apresentação do espetáculo “A cidade dos Rios Invisíveis”, do Coletivo Estopô Balaio, em 14 de maio de 2016. Na imagem, o lixo depositado no rio fica visível. Ao lado, um capô de “Kombi” trazido pelas enchentes e que, curiosamente, é utilizado como meio de transporte para atravessar o rio e chegar até a cidade vizinha de Guarulhos, em decorrência do valor da passagem de trem e de ônibus necessária para chegar a esse destino.

2.4 COLETIVO ESTOPÔ BALAIO – [DE] CRIAÇÃO, MEMÓRIA E NARRATIVA²²

Então, quando eu cheguei aqui pra trabalhar, eu, imediatamente identifiquei um pedaço do Nordeste em São Paulo, conseqüentemente, foi um processo de afetação e de identificação, de alteridade. Eu disse: “Caralho, tem um pedaço de mim aqui dentro!”, que eu tanto busquei na cidade quando eu resolvi sair de Natal, há oito anos atrás, e vim pra São Paulo e fiquei com esse vazio, com essa ausência da minha família, das minhas paisagens, da minha cidade e de tantas coisas assim... e, quando eu chego aqui e me localizo num lugar como esse e começo a andar pelas ruas, começo a identificar com toda uma coisa que tinha em Natal: tomar um café na casa do vizinho, conversar sobre a vida, identificar paisagens... né?... Então eu começo a me entender dentro da cidade.

(João Júnior – Diretor do Coletivo Estopô Balaio, em entrevista concedida à autora)

Segundo o dicionário eletrônico Houaiss (2012), migração²³ nomeia o processo de “movimentação de entrada (imigração) ou saída (emigração) de indivíduo ou grupo de indivíduos, geralmente em busca de melhores condições de vida [Essa movimentação pode ser entre países diferentes ou dentro do mesmo país]”. Em nosso olhar, como já mencionamos, pensar o urbano é algo que não pode ser dissociado do pensar a migração, uma vez que os processos migratórios normalmente estão relacionados à necessidade de mão-de-obra das cidades, ou a busca do urbano como fuga de uma realidade em que se vivenciam dificuldades econômicas e estruturais na zona agrária.

Santos (2004) defende a ideia de que os novos meios de transporte facilitam a vinda dos imigrantes para as cidades regionais e cidades grandes. O autor aponta, ainda, a existência de dois tipos de migração: descendente e ascendente. A primeira está relacionada à modernização da economia e consiste no deslocamento de pessoas com nível tecnológico mais alto para locais com baixos índices de desenvolvimento tecnológico e econômico, e a segunda se aproxima do êxodo rural ocasionado pela frequente situação de miséria no campo, ambas geradas pelo crescimento global.

Compreendendo o processo de migração, inicialmente, é possível

²² Adotamos como título desta sessão, a nomeação adotada pelo Coletivo, respeitando, inclusive a formulação dessa designação que o determina.

²³ Nota para a banca: a noção de migração adotada será aprofundada com base nas ideias de Milton Santos e outros autores.

entender a relação entre o fortalecimento da migração, dos primeiros movimentos migratórios intensos no Brasil, com as leis abolicionistas²⁴, que diminuíram a possibilidade de exploração legitimada dos escravos africanos e, ainda, dos indígenas. De acordo com Meira (2014, p. 86), o Brasil se deparava com diversos problemas relacionados à agricultura, como a falta de estradas, altos impostos, falta de capitais, e, especialmente, “a escassez de braços”. Nesse período, houve a busca por migrantes europeus, por meio de um discurso de edenização do Brasil, presente no imaginário desse sujeito migrante, para Meira (2014), foi a propaganda dessa natureza edenizada que atraiu os migrantes europeus ao Brasil.

No século seguinte, a partir de 1930, o Brasil passou por um crescente processo de industrialização que intensificou a urbanização, que oferecia atrativos capazes de aumentar o êxodo rural. Conforme Matos (2012, p. 13), “vivíamos a macrocefalia urbana resultante de uma forte concentração da industrialização em São Paulo e proximidades. A atração urbana era inelutável porque, naquele tempo, a vida no campo tornara-se sem perspectivas”. Conforme apontamos anteriormente, foi na década de 1960 que se intensificou o movimento de migração para São Paulo, especialmente de migrantes nordestinos. Trouxemos, também, o fato de que tais migrantes enfrentavam sérias dificuldades ao se instalarem na metrópole, em termos de infraestrutura, visto que eram forçados a se instalar em locais com pouco ou nenhum saneamento básico, nas encostas de rios e periferias, áreas em que formavam aglomerados populacionais oriundos do processo de ocupação, já que não lhes foram oferecidos programas habitacionais.

Para o enfrentamento dessas questões ameaçadoras nos locais receptores, os migrantes estabelecem laços entre si, que funcionam “como uma estratégia de sobrevivência existencial, social e cultural, capazes de refazer laços de pertencimento entre pessoas de lugares separados por longas ou curtas distâncias, tanto hoje como no passado” (MATOS, 2012, p. 9).

Os migrantes nordestinos, tanto os oriundos de áreas rurais quanto os que provêm das periferias, sofrem com a ausência de políticas públicas ou programas que supram suas necessidades básicas. Nesse sentido, o

²⁴ Após as leis abolicionistas que decretaram o fim do tráfico e o *Ventre Livre* havia um receio de que a agricultura se visse repentinamente arruinada pela falta de braços (MEIRA, 2014, p. 86).

estabelecimento de vínculos sociais entre eles é uma forma de garantir sua sobrevivência diante das dificuldades enfrentadas em seus lugares de origem, numa relação de compartilhamento, e essas teias de relações se reestabelecem no espaço urbano, por meio de processos de identificação, numa relação de pertencimento a uma comunidade, um espaço que vai muito além dos limites e fronteiras de um bairro ou cidade. Isso porque

novas racionalidades, redes e processos ocorrem entre os grupos migrantes, e é possível que, ao invés de ali haver um escamoteamento de seus modos de vida, de sua cultura, de seus tempos e espaços, bem pelo contrário, ali há processos e códigos utilizados para a preservação e difusão de algumas de suas identidades (VETTORASSI, 2014, p. 158).

Scherer-Warren (2008, p. 51) afirmam que os movimentos sociais, oriundos desse processo de agrupamento, caracterizam-se por articular “a heterogeneidade de múltiplos atores coletivos em torno de unidades de referências normativas, relativamente abertas e plurais”. Esse estabelecimento de laços sociais ou cadeias de solidariedade, dotado de um conjunto de contradições, acaba por suscitar a constituição dos coletivos urbanos, normalmente formados por artistas e ativistas. Conforme Duarte e Santos (2012, p. 41), a atuação dos coletivos “se constitui em torno de atuações pontuais visando a transformações também pontuais, as quais não são entendidas como mera reforma de algo dado previamente, mas como alternativa ou invenção de algo outro”.

Como uma das entradas possíveis, chegamos ao espaço do Bairro Jardim Romano por meio do contato com um coletivo urbano, o Coletivo Estopô Balaio, grupo de artistas que atua no Bairro, inserindo a comunidade em suas intervenções artísticas. O Coletivo se autodefine como “um grupo de artistas [...] que conta, em sua maioria, com a participação de artistas migrantes” (JÚNIOR, 2014, p. 8). Na apresentação do grupo, no site do Coletivo, os atores são apresentados em três categorias: artistas-estrangeiros, artistas-moradores e artistas-colaboradores.

Como artistas-estrangeiros, estão designados aqueles que atuam efetivamente no Coletivo, embora não morem no Bairro. Os artistas-moradores são artistas formados e remunerados pelo grupo, que residem no Jardim

Romano e atuam regularmente nos espetáculos apresentados. Além disso, há artistas que atuam pontualmente nos espetáculos, definidos pelo Coletivo como artistas-colaboradores. De acordo com Marinho²⁵ (2016) – atriz e membro do Coletivo, o processo de chegada do grupo, dos atores-estrangeiros, se deu de forma contrária ao que usualmente ocorre na região. Isso se deve ao fato de que os atores-estrangeiros se deslocam do centro para a periferia para trabalhar nas intervenções e projetos desenvolvidos no bairro, enquanto os moradores do bairro Jardim Romano normalmente trabalham no centro da cidade e utilizam a linha de Safira para sair e entrar do bairro em horários distintos. Além disso, é importante observar que a condição de migração dos atores estrangeiros parece ser outra, uma vez que habitam outros espaços dentro da mesma cidade.

[...] eu costumo até dizer assim, que é o trajeto, a trajetória normal de qualquer migrante nordestino em São Paulo, é desembocar no vetor leste de São Paulo. Mas a gente fez uma trajetória distinta, a gente desembarca na zona Leste pra trabalhar, e a gente mora no centro, que normalmente a pessoa que mora na Zona Leste, mora, (pausa de retificação) trabalha no centro, então a gente fica sempre nesse contrafluxo, nesse diálogo entre, nesse trânsito entre o Centro e o Leste (MARINHO, 2016, p. 7).

Entre os espetáculos escritos e encenados pelo grupo, podemos citar “A cidade dos rios invisíveis”, “Daqui a pouco o peixe pula” e “O que sobrou do rio”, todos baseados, segundo o grupo, em “memórias lúdicas das enchentes” (JÚNIOR, 2014, p. 9). A partir de entrevistas com os moradores, recolhidas em vídeo, em conversas nas residências dos moradores e em relatos das crianças, por meio de brincadeiras, houve a elaboração estética dos relatos, que definiu a permanência do Estopô Balaio no Jardim Romano.

O encontro com o bairro se deu num processo de identificação, pois a maioria de seus moradores são também migrantes nordestinos que fincaram suas histórias de vida nos rincões da capital paulista. O alagamento do Jardim Romano era real, oriundo da expansão desordenada da cidade, o nosso era simbólico, originário da distância e saudade daquilo que deixamos para trás. Falar do outro e deixá-lo falar por nós tornou-se o percurso daquilo que começamos a fazer, criar arte a partir da necessidade de inventar a vida (JÚNIOR, 2014, p. 9).

²⁵ Entrevista concedida para a autora, em visita à sede do Coletivo (maio/2016).

O primeiro espetáculo criado e apresentado pelo grupo foi “Daqui a pouco o peixe pula”, em que os moradores foram os atores, que reconstruíram suas narrativas e a de seus vizinhos “na construção de um espaço de rua no qual o principal elemento documental era o próprio morador em cena” (JÚNIOR, 2014, p. 9). O segundo espetáculo – “O que sobrou do rio” – teve o espaço da casa como espaço de memória da enchente e teve a participação dos artistas-estrangeiros, artistas-moradores e também dos moradores entrevistados em cena. Esse espetáculo entrou em cartaz em 2013, no Jardim Romano e Memorial da América Latina, circulando, em 2014, por lugares que já sofreram com enchentes do alto Tietê (Itaquaquecetuba, Poá, Ferraz de Vasconcelos e Mogi das Cruzes). O terceiro espetáculo do grupo – “A cidade dos rios invisíveis”, traz, segundo Júnior, o corpo como local investigado. Assim, “um corpo-casa que abrigou todas as lembranças desta experiência, mas também um corpo que atravessa a cidade e por ela é atravessado foi o percurso investigativo traçado para a elaboração das peças teatrais” (JÚNIOR, 2014, p. 9).

É importante destacar que, quando trazemos à baila o corpo nos processos de significação, fazemo-lo trabalhando o “corpo simbólico-político, investido de sentidos na formação social, e não apenas o corpo biológico” (ORLANDI, 2017, p. 72), ou seja, em sua constituição são consideradas, além das condições sócio-históricas, também as condições simbólicas. Essas relações são compreendidas pela autora a partir da presença, que funda a noção de corpo memória na narratividade urbana, especialmente no que concerne ao sujeito migrante.

Enredado na narratividade urbana, além desses espetáculos, o Coletivo desenvolve intervenções pontuais, sempre abertas à participação da comunidade. Uma dessas ações é o Sarau do Peixe, que acontece todo o penúltimo sábado do mês e é produzido pelos artistas-moradores Paulo Oliveira e Clayton Lima e pelo artista-estrangeiro Edson Lima. Nesse evento, o Coletivo abre espaço para a declamação de poesias, autorais ou não, e homenageia um poeta “da quebrada”²⁶, além de apresentações de músicas e

²⁶ Gíria utilizada pelo grupo para se referir às comunidades da periferia. Além dessa nomeação, identificamos também a sigla ZL, que se refere à zona leste de São Paulo, às vezes em tom afetivo, outras pejorativo.

intervenções.

As ações do Coletivo não se limitam ao teatro, manifestando-se também na música, grafite e literatura, muitas vezes de forma a integrar essas artes. Santos (2002, p. 437) afirma que

é através da imaginação que os cidadãos são disciplinados e controlados pelos Estados, mercados, e outros interesses dominantes, mas é também da imaginação que os cidadãos desenvolvem sistemas coletivos de dissidência e novos grafismos da vida coletiva.

Nesse sentido, as ações do Estopô Balaio se constituem como forma de subjetivação de atores moradores e atores estrangeiros que redesenham sua posição na urbanidade, envolvendo os espectadores, que passam a interagir com o espaço público em uma “textualização urbana, feita de corpo, espaço, sujeito, movimento e sentido” (ORLANDI, 2014, p. 76).

Freitas e Tkatschuk (2011, p. 6) afirmam que “as ações dos coletivos convocam a presença do público, o que é o resultado de uma conscientização de que o espaço é um elemento que participa na construção de sentido na obra”. Dessa forma, o corpo do sujeito e o corpo da cidade atuam juntos na busca por significar, ou, ainda, conforme Orlandi (2001), na tomada de lugares e momentos que clamam por sentidos e que acabam por se significar pela arte, pela desorganização do discurso ordinário, pela violência que também desorganiza o imaginário urbano, buscando o real da cidade. Em nosso ver, é no corpo-cidade que o sujeito se define e busca existência material. Nessa narratividade urbana, o sujeito se constitui em suas relações com a história, simbolizando-se para significar, para existir, ou mesmo para deixar de ser invisível na Cidade dos Rios Invisíveis. Fedatto (2011, p. 26) afirma que

[...]no efeito de unidade de *uma* cidade se produz um lugar de onde (se) dizer a (sua) história. aí está marcada a sua função-autor. isto que se apresenta enquanto materialidade urbana é resultado de acomodações e resistências silenciosas que se escondem nos detalhes, debaixo de camadas de tinta, sob uma fachada de concreto, atrás de um novo nome ou no vazio da demolição... assim, o texto urbano vai construindo e refletindo uma rede de saberes que se tornaram quotidianos (nomes próprios, sistemas de idéias, filiações políticas) (FEDATTO, 2011, p. 26).

Nessas construções cidadinas, encontramos dizeres que se apresentam

tendo a cidade como suporte. Narratividade urbana na qual a arte tem se configurado como tentativa de resistência de diversos movimentos sociais, sejam pessoas ou coletivos, que se utilizam de intervenções performativas como atos de subversão. Isso se dá porque sua natureza estética e simbólica é vista como capaz de provocar a sensibilização e o estranhamento acerca de problemáticas sociais. Nesse cenário, compreender a relação entre arte e política, ou melhor, compreender como o político se dá na/por meio da arte torna-se questão significativa. Nesta tese, ao pensarmos o discurso urbano em sua relação com a arte, trazemos à baila o conceito de aRtivismo, que Raposo (2015, s.p.) define como “causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística”.

Apesar do aRtivismo como categoria analítica ser algo considerado recente, Rancière (2010), em entrevista à Revista Cult, destaca que não há novidade radical nessa relação entre estética e política, uma vez que “a estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. Para mim, é um dado permanente” (2010, s.p.).

É importante ressaltar que nosso olhar aqui não se volta à análise dos resultados dessas intervenções aRtivistas como mecanismos de mudança da ordem sócio-econômica e política vigente, mas procuramos pensar nos processos de organização social e no discurso produzido por/ a partir desses movimentos, que se configuram como algo que pereniza fronteiras e reclama por sentidos, uma vez que não cabe em uma análise restrita à eficácia política, ao passo que uma investigação acerca de sua constituição exclusivamente artística também não é capaz de abarcá-lo. A esse respeito, Di Giovanni (2015, s.p.) afirma que o movimento aRtivista se constitui de

formas histórica e simbolicamente associadas ao ativismo, ao protesto, a irrupção de processos coletivos de auto-organização, denúncia e reivindicação de direitos, acirrados em momentos de crise econômica e social, que, mesmo quando relativamente autônomos em relação às estruturas organizativas e instituições precedentes (partidos, sindicatos, movimentos setoriais), mobilizam recursos e repertórios próprios do campo de relações que nos acostumamos a chamar de *política* (DI GIOVANNI, 2015, s.p.).

A autora continua sua reflexão, caracterizando o movimento ARtivista como o conjunto de experiências coletivas às quais as fronteiras convencionais da política não são capazes de conter e, portanto, constituem-se como formas de dissenso e reivindicação mais próximas à dimensão coletiva dos modos de vida do que das estruturas comumente atribuídas aos movimentos sociais. Nesse sentido, são modos de intervenção ligados a práticas experimentais associadas ao mundo da arte ou “informadas pela história do deslizamento das práticas artísticas para fora do campo de autonomia que define a arte moderna, ao encontro de outras dimensões da vida social (DI GIOVANNI, 2015, s.p).

Uma particularidade desse tipo de intervenção é a ausência de mediação dos mecanismos oficiais de representação, numa espécie de apropriação criativa dos espaços urbanos, que passam a ser cenários em trânsito, movimentos heterogêneos do dizer urbano que, em sua constituição, distanciam-se dos acampamentos e ocupações comuns aos movimentos sociais organizados. Dessa forma, os protestos são reinventados, e o movimento aRtivista acaba por transgredir as fronteiras convencionais do que é espaço urbano liberado e espaço urbano ocupado – a praça já não é o lugar exclusivo do protesto e da insurgência. Tomemos como exemplo o Coletivo Estopô Balaio. Por meio da invenção artística, o grupo promove o deslocamento geográfico do espectador, que viaja pelas linhas férreas até chegar à Zona Leste, e, assim, a arte deixa a fixidez do espaço que normalmente lhe é destinado para transitar pela cidade, trazendo em si também o protesto.

O Bairro Jardim Romano é inventado como zona limiar, é o espaço liberado, fronteira entre o que é transgredir no espaço aquilo que é público, ainda que nesse espaço seja negado ao morador o direito àquilo que seria inerente à condição da urbanidade, o que, a nosso ver, mostra-se como dissenso, em seu não-acabamento constitutivo, na contradição constitutiva do político. Para compreender como se dá essa força da arte como forma de desafiar os aparelhos repressores de Estado, num movimento de insurgência, é necessário engendrar nessa contradição própria do urbano, ou, buscar heterogeneizar a contradição, evitando as simetrias que aí se instalam, para, conforme afirma Pêcheux, “começar a devolver o que se deve ao invisível, isto é, ao ‘movimento real’ que trabalha neste mundo para a abolição da ordem

existente”. O aRtivismo pode inverter os espaços existentes e, ao provocar esses deslizamentos em relação à noção do que é público e o que é privado, fabrica o político, construindo novas identidades num espaço discursivamente dividido.

A arte se configura como espaço de ruptura ou transgressão porque é capaz de driblar os mecanismos de intervenção do Estado de Direito e, nesse confronto, há materialidades discursivas que se complementam, mas que se relacionam pela incompletude e pela contradição (LAGAZZI, 2009). Por meio dessas quebras de rituais e transgressões de fronteiras, o lapso pode se tornar discurso de rebelião, de motim, insurreição: “o momento imprevisível em que uma série heterogênea de efeitos individuais entra em ressonância e produz um acontecimento histórico, rompendo o círculo da repetição” (ALMEIDA, 2014, p. 115).

Sobre essa transgressão pela arte e a forma como se relaciona com os mecanismos oficiais de repressão, buscamos arrimo nos estudos de Graeber (2007), que analisou a relação entre a estética e a ação de grupos anarquistas nos Estados Unidos. O autor observa que o uso de bonecos causava revolta nas autoridades, que procuravam destruí-los a todo custo, uma vez que estes acabavam por materializar o papel da criatividade artística em manifestações políticas - desafiar as autoridades, entre elas a polícia, que já não são capazes de delimitar as fronteiras entre o que é estético e o que é político, pois a fluidez e a rapidez com que esses movimentos se modificam lhes escapa: “o que parecia confrontação vira teatro de rua, depois vira desobediência não-violenta, logo vira circo ou ritual mágico, podendo voltar a ser o que já foi antes a qualquer momento” (GRAEBER, 2007, p. 407). O aRtivismo como movimento se apresenta nesse entremeio, materializando a relação entre arte e política.

A arte se constitui, desse modo, como forma de deslizar sobre os vãos do sistema e fazer emergir o protesto não-violento. Com base nos estudos de Rancière (2012), entendemos que a arte tem sido vista e entendida de diferentes formas em Condições de Produção diversas. O autor chama atenção para a afirmação quase generalizada de que a arte tem vocação para responder “às formas de dominação econômica, estatal e ideológica”, embora os artistas se utilizem de meios diferentes para esse fim. Esses pensamentos acerca da arte são divididos por Rancière (2012) em três categorias: *pedagogia*

de eficácia da arte – o autor interfere na realidade na medida em que, nas instalações ou outras exposições, os signos que serão lidos são dispostos conforme a vontade do autor, e essa leitura envolve sentimentos de aproximação ou distanciamento que nos empõem a intervir na situação assim significada da forma desejada pelo autor –; *pedagogia da imediatez ética* – a arte deve subtrair-se a si mesma, invertendo sua lógica e transformando o espectador em ator, afastando a performance artística do espaço do museu para “fazer dela um gesto na rua”, ou anulando dentro do próprio museu a “separação entre arte e vida” – e a *pedagogia da eficácia estética* – “uma eficácia paradoxal”, que se funda na separação, na descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis pelas quais os espectadores se apropriam dela: ocorre a suspensão de qualquer “relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada no lugar da arte, o olhar de um espectador e um estado de comunidade” (p. 56-57). A eficácia se dá, portanto, apenas pelo dissenso.

No caso do Estopô Balaio, sua esfera de atuação se funda na contradição de se constituir como movimento artístico de contestação, ao mesmo tempo em que a maioria de suas ações são mantidas com recursos provenientes de editais de fomento à cultura, ou seja, o próprio Estado e as grandes empresas donas do Capital acabam por financiar a arte que se configura como tentativa de contestação daqueles que lutam pelo direito de transitar e viver a cidade, como denúncia das problemáticas sociais vividas por aqueles que habitam a cidade. Assim, a arte acaba por tocar na política por meio do dissenso que lhe é constitutivo. Nas palavras de Rancière:

A ruptura estética instalou, assim, uma singular forma de eficácia: a eficácia de uma desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir. Pode-se dizer de outro modo: a eficácia de um dissenso (RANCIÈRE, 2012, p. 59).

Não há, porém, como prever os efeitos de sentido produzidos a partir dessas descontinuidades, uma vez que há vários elementos em cena nesse processo de significação, e a denúncia ou intervenção na realidade depende de uma rede instaurada entre todos esses elementos em suspenso que

precisam um do outro para significar e que funcionam muitas vezes por meio da contradição que se produz na repetição.

Nesse percurso, o Coletivo Estopô Balaio procura redesenhar esse espaço urbano, textualizando os relatos dos moradores por meio de diversas materialidades discursivas, buscando um efeito de visibilidade para esse sujeito habitante do Bairro Jardim Romano, sujeito sempre em trânsito, seja no trem, no rio, ou nas ruas lamacentas do pedaço de cidade a que estão destinados a pertencer (ou não?). Esse efeito de pertencimento a uma coletividade também produz identificações, e o sujeito invisível se associa a um coletivo que pode (?) lhe conferir a existência material, que pode (?) possibilitar que ele se aproprie da própria história.

Vale lembrarmos que a coletividade é algo que vai muito além da união de um grupo artístico. Para Fischer (2002), as primeiras sociedades já valorizavam o coletivismo, e ser excluído, em tais Condições de Produção, significava, muitas vezes, a própria morte. Nesse viés, a arte se constitui como “atividade social *par excellence*, elevando todos os homens acima da natureza, do mundo animal” (FISCHER, 2002, p. 47). Ainda que, no decorrer dos séculos, as sociedades tenham se transformado por inúmeros fatores, a “arte nunca perdeu inteiramente esse caráter coletivo, mesmo muito depois da quebra da comunidade primitiva e da sua substituição por uma sociedade dividida em classes” (FISCHER, 2002, p. 47).

Ainda sobre os coletivos, Nunes aponta a tensão entre Núcleo Central e Descentralização. Dessa forma, há um núcleo central que apoia o grupo por meio da divulgação, fomento de discussões, orientação e coordenação de atividades e a descentralização, que consiste no engajamento, compartilhamento e colaboração nos trabalhos. O autor aponta ainda como característica dos coletivos a horizontalização e negação da verticalização, na medida em que as relações em rede permitem que todos se sintam membros do coletivo de forma horizontal, por meio da negação das figuras de líderes e quaisquer posições que ressoem autoridade hierárquica. A terceira característica que Nunes (2017, s.p.) traz à baila é o deslocamento na noção de autoria, que migra da individualidade para a ideia de autoria coletiva. Dessa forma, “o nome do coletivo se apresenta como marca de uma autoria de grupo” ao mesmo tempo em que há espaço para iniciativas individuais que “se

instalam nos coletivos, com suas marcas de autoria”. Concordamos com o autor quando afirma que “os sujeitos dos coletivos são configurados como “grupo de indivíduos”, de modo a se trabalhar “a contradição entre *grupo* e *indivíduo*, entre *colaboração* e *liberdade*”. Encontramos a constituição de um eu Coletivo em funcionamento na produção de um efeito de nós como coletividade, conforme abordaremos na sequência.

3 UM BALAIO DE SENTIDOS

É na movência que os sentidos se dão, e, nessa movência, os deslizamentos permitem que se passe de um sentido a outro, num trânsito constante de significações. Entre os vários sentidos possíveis para Balaio, o dicionário eletrônico Houaiss (2013) traz a seguinte acepção: “cesto grande feito de palha, taquara, bambu, cipó etc., us. para transporte ou para guardar objetos; patrona”. Lançamos nosso olhar sobre essas imagens, refletindo acerca da constituição do balaio como artesanato, nas mãos do artesão que trança a palha seca, o cipó, ou mesmo as folhas de jornais/revistas a serem reutilizadas, na construção de um tecido entrelaçado. Assim também são os sentidos. Constituem-se no entrelaçar da língua e da história, engendrados nas condições de produção do dizer.

O(s) processo(s) migratório(s) que unem os sujeitos atores e os sujeitos moradores que constituem o Coletivo se dão de forma distinta. Os modos de entrada no urbano se desenham por trajetos diversos, mas que se tocam e entrelaçam num discurso polifônico, no qual as vozes se tramam, assim como na feitura do balaio que dá nome ao grupo de artistas. Há entre o Coletivo e os moradores do bairro uma relação em que o dentro e o fora se tocam constantemente: o dentro e o fora nas fronteiras materiais e imateriais. O balaio guarda em si múltiplos sujeitos, ao mesmo tempo em que a malha porosa tecida na palha permite tanto o entrecruzar de dizeres que se amarram na polifonia quanto o esvanecer daqueles que (des)aparecem na invisibilidade.

3.1 CARTA 3 – ESTAÇÃO DO BRÁS: SOB O OLHAR DO VIAJANTE

*Esse trem nos leva ao Jardim Romano,
 lá também somos amigos do rei.
 Lá a existência é uma aventura,
 Andarei de skate.
 Empinarei pipa,
 E tomarei banho de rio.
 Ouvirei uma rádio sentada na calçada,
 Comerei gíngua com tapioca e bolo de chocolate.
 Para alargar o sorriso,
 Irei até a palafita ver a rainha das águas dançar,
 Lá é a Califórnia.
 E quando estiver cansada,
 Deitarei na margem,
 Encontrarei livros de inglês,
 Tábuas de passar,
 Vassouras e um saxofone.
 Farei do resto a minha escolha.
 Cantarei ao vento,
 Sorrirei com o menino malandro líquido.
 Vou-me embora pro Jardim Romano.
 Lá, existe outra civilização.
 Se Manuel bandeira tivesse pego esse trem, talvez concordasse comigo.*

(Ana Carolina Marinho – Coletivo Estopô Balaio)

“Com um olhar estrangeiro, atento e temeroso, eu – viajante – misturo-me aos milhares de trabalhadores que seguem os mais variados destinos nos trilhos dos trens da CTPM. Milhares de destinos se cruzam. Vidas com contornos diferentes. Fisionomias distintas e olhares que se encontram e se afastam no ir e vir cotidiano. A estação do Brás é uma (pro) fusão de sujeitos. Uma (pro) fusão de sentidos. Passos apressados que correm pela sobrevivência, ou pela vivência. Entre a fuga da polícia que pune aquele que está à margem, no contrabando, que perde a mercadoria e um pouco da dignidade ao ser agredido, não só fisicamente. Aqui o trânsito é livre? Para quem? Na estação todos são iguais? A quem? Entre as grades da estação, todos são livres? “Não pode fotografar, moça! Você é da Rede Globo? Vou confiscar sua câmera. Apaga todas as fotos!” Resisto(?). Ando na contramão.”

Figura 4 – Nos limites da estação²⁷



Fonte: Acervo pessoal da autora.

São Paulo, maio de 2016.

²⁷ Fotografia tirada pela autora em 12 de maio de 2016.

3.2 DO COLETIVO – O DENTRO, O FORA E O ENTREMEIO

É da habitação invisível
[...]
Eu sou o Zé
Nós somos os Zes
Zé zézé é o que é
Zé é você, eu, nós
Nóis junta nós juntam
Nós de costuras
Provocando em nós fissuras
Procurando Zé pelas ruas
Encontrando o dentro de nós
Entrelaçados em redes
Se pondo neste ponto do mundo
Alvorecendo e enoitecendo
Invocando, evocando
Admiro os sapos, eles habitam os dois mundos: água e terra
Há um abismo entre os dois
E estamos neste limbo
Existir é morrer e não existir é desaparecer
Nossa trajetória segue sinuosamente
Ou você se canalizou?

(Emerson Alcade – Coletivo Estopô Balaio)

Entre os nós e os “nóis²⁸” há um emaranhado de sentidos. Os nós que unem os “nóis” no poema se entrelaçam e significam no coletivo. Em nosso ver, o pronome “nóis” produz – no poema que nos serve de epígrafe – um efeito de coletividade, em que emerge uma tentativa de incluir, aproximar, agrupar talvez por propriedades semelhantes. Contudo, há muito a se pensar acerca dos nós (redes) que constituem o “nóis”. Associamos esse efeito de unidade ao funcionamento da nomeação Coletivo, quando pensada em relação ao Bairro Jardim Romano, para compreendermos o funcionamento discursivo da peça “A cidade dos rios invisíveis”. Na sequência, passamos a tentar compreender como os sentidos em torno da nomeação coletivo e do imaginário de coletividade funcionam em relação à nossa questão de pesquisa.

Conforme Nunes (2018, s.p.), “os sujeitos dos coletivos são configurados como “grupo de indivíduos”, de modo a se trabalhar a contradição entre *grupo* e *indivíduo*, entre *colaboração* e *liberdade*”. No fio da memória, que nos leva pelo pensar do senso comum, coletivo é um grupo. A gramática

²⁸ Referência ao poema que nos serve de epígrafe.

classifica um substantivo como coletivo quando designa, mesmo estando no singular, um grupo, uma multiplicidade de seres humanos, objetos, animais de diversas espécies... mas em que consiste um grupo? Orlandi (2014) nos faz refletir sobre isso ao abordar o caso das mulheres do Núcleo Eldorado dos Carajás, em Campinas, no projeto Barracão, coordenado pela pesquisadora Cristiane Dias (Labeurb/Nudecri/Unicamp/MEC). Em seu texto “No leva-e-traz da política científica: uma interrogação sobre as ‘relações sociais’”, a autora traz à baila a discussão sobre a constituição dos sentidos em torno de grupo, mais especificamente grupo social, a partir das reflexões de Sartre e Marx. Para o primeiro, um grupo se constitui a partir de projetos em comum; já, para Marx, o simples fato de haver uma reunião não caracteriza a existência de um grupo. Orlandi (2014) defende que a formação desses grupos muitas vezes se dá pela necessidade de estabelecer vínculos sociais voltados à própria existência/ sobrevivência. Ainda nesse sentido, Zizek (2003) afirma que os grupos sociais favelados, marginalizados também espacialmente, [...] “são um coletivo grande, reunido à força, ‘jogado’ em uma situação que tem de inventar um modo de estar-junto”.

Nesse estar-junto, em uma das leituras possíveis, nomear-se como coletivo pode remeter a sentidos relacionados ao agrupamento de semelhantes. Contudo, Milner (2006, p. 7) enfatiza que só há semelhante porque existe dessemelhante. Para o autor, há *Um*, há *Mesmo* e há *Outro*, e o empreendimento de nomear só se autoriza pela alíngua²⁹, apanhada pelo nó impossível de se desenodar. É dessa forma que pensamos a coletividade, entendendo que “existem todos e que eles têm um limite, cada todo suspendendo-se no ponto onde surge um dessemelhante”.

Historicamente, com o surgimento das cidades e as revoluções burguesas e industriais, o crescimento dos centros urbanos contribuiu com a ampliação dos antagonismos sociais e convocou novos sentidos para as coletividades. De acordo com Nunes (2017, s.p.) as práticas dos coletivos têm se inserido cada vez mais nas cidades, buscando demarcar os sentidos, “sintonizando suas ligações e seus limites diante de outras práticas estabelecidas. Esses ajustes de sentido não se dão sem desencadeamento de

²⁹ Por alíngua (lalíngua) entendemos uma língua que não se presta à significação, mas à satisfação da pulsão. Alíngua é o impossível da língua, o real que não é apreensível ou representável.

polissemias, questionamentos, falhas, deslizamentos”.

Importante refletir que, no caso aqui estudado, a palavra coletivo – a qual normalmente tem efeito predicativo em relação a um substantivo que determina – passa a funcionar como substantivo, nomeando o grupo de artistas “Estopô Balaio”. A esse respeito, Guimarães (2003, p. 21) nos diz que “nomear é distinguir”, ou seja, a nomeação estabelece relações entre o nome e o mundo que por ele é recortado historicamente. Dessa forma, entra em funcionamento um processo de nomeação que particulariza esse grupo em relação a outros, ao mesmo tempo em que os sentidos em torno de *coletivo* deslizam. O adjetivo que determina os modos de funcionamento de alguns aspectos da urbanidade, como transporte *coletivo* ou espaço *coletivo*, passa a designar uma forma de organização social que atua no espaço urbano. Contudo, não se trata de qualquer forma de organização. É um *coletivo*. E mais, é um *Estopô Balaio*.

Quanto ao nomear, concordamos com Ferreira (2009, p. 217-218), em sua análise de que “palavra e nome são constitutivamente misturáveis”, ao que acrescenta considerar “impossível tentar compreender o funcionamento dessa mistura”. Para a autora, “trabalhar com o nome da palavra ao lado da palavra nome é aceitar o jogo de suas contradições”. Na tentativa de instaurar uma coletividade, ao se nomear o Coletivo (substantivo próprio), seria estabelecida uma relação de sinonímia com o adjetivo ou substantivo comum coletivo? Para Vargas (2011, p. 22) a palavra, como vínculo histórico inexorável, oferece-nos vestígios de dizeres latentes, por vezes silenciados ou reditos “com outras palavras que parecem ser as mesmas ou querem parecer diferentes sendo as mesmas, porque são elas que estabelecem seu império, entretanto, não à revelia dos sujeitos, uma vez que sujeito e sentidos se constituem mutuamente”. É pela palavra que nos aproximamos do discurso, é pelo dizer que nos filiamos a redes de sentido, ainda que isso se dê de forma inconsciente e que não sejamos afetados pelos sentidos da mesma forma, já que, conforme Orlandi (1999, p. 34), “fica por conta da história e do acaso, do jogo da língua e do equívoco que constitui nossa relação com eles”.

Conforme Milner (2006), no processo de nomeação há um nó em funcionamento, que produz anéis entre o Imaginário (I), o Simbólico (S) e o Real (R), anéis que são indestrutíveis, uma vez que se encontram enodados de forma borromeana. Nas palavras do autor (MILNER, 2006, p.10), “é

impossível – é o real do nó – desfazer um dos círculos, sem que, pelo mesmo golpe, os outros dois – eles são distinguíveis: é o simbólico do nó – fiquem soltos”. Em outras palavras, o nó é igualmente real (pelo impossível do desenodamento), simbólico (já que há possibilidade de distinguir [R,S,I]) e imaginário (uma vez que anéis de barbante, por exemplo, podem fazer dele uma realidade manejável). Ao conferir ao sujeito um predicado noemável, a nomeação mergulha no espaço do simbólico e, ao receber uma propriedade anteriormente posta, integra o espaço do imaginário e “institui por síntese a comunidade dos que a possuem e a opõe por antítese aos que não a possuem” (MILNER, 2006, p. 16). Temos, ao mesmo tempo, o Mesmo e o Outro circulando num mesmo espaço discursivo e se enodando, por vezes, num mesmo significante.

A distinção aqui, no funcionamento da nomeação, talvez se dê pela diferença da letra maiúscula e minúscula que acaba por desembaralhar os fios do Simbólico e do Imaginário (MILNER, 2006, p. 19) opondo grande Outro e pequeno outro, Mesmo e igual – Coletivo e coletivo. Nesse caso, portanto, a maiúscula funciona como um significante, já que

[...] se entendermos nomear o que faz um significante se pôr como tal, será preciso transferir para um ponto o conjunto dos espaços brancos que articulam as cadeias; só poderemos dizer, então, o Outro, erigindo, ali como em outros lugares em nossa língua, a maiúscula como significante inaudível de uma função disjunta de seus valores ocasionais (MILNER, 2006, p. 19).

Entendemos, dessa forma, que *Coletivo* tem um funcionamento diferente de *coletivo*, produzindo um efeito de homonímia, mas não necessariamente de sinonímia, ainda que, isoladamente, sem que sejam levadas em conta as Condições de Produção, possam ocorrer supostas aproximações entre os significantes e os sentidos por eles produzidos. O efeito de distinção produzido pela inicial maiúscula nos confere a ilusão de que possamos manter separados os termos, pela presumida precisão léxica que garantiria esse controle e oporia os significantes, garantindo o controle da significação, opondo o Mesmo e o igual. Contudo, há sempre o equívoco, que escapa ao controle, “pois o Real também conhece um Mesmo e um Outro”.

A que se diferenciar aqui este outro, a exterioridade constitutiva do

sujeito, em sua relação com a língua e a história do “Outro absoluto” de que nos fala Milner (2006, p. 20). Temos proposto em Análise de Discurso que o sujeito existe em um nexos com o outro, em um nó de relações que se dão pela/na língua. A esse respeito, Authier Revuz (1990) afirma que as palavras são sempre as palavras do outro, e é nesse liame de dizeres enredados entre si que o sujeito se constitui, que os grupos se produzem em sua heterogeneidade. Sobre isso, Pêcheux (1990) argumenta que “é porque há o outro nas sociedades e na história que aí pode haver ligação, identificação ou transferência” e essas ligações permitem que as filiações históricas se organizem em memórias “e as relações sociais em redes de significantes”.

Assim se constroem os laços, laços sociais, mas também laços de significação que se fundem e fabricam os grupos, na estreita relação entre “o social, o histórico e o significativo” (ORLANDI, 2014, p. 7). Esse Coletivo, ao mesmo tempo em que significa os artistas, desliza para coletivo, quando remete ao nós (habitantes do Bairro Jardim Romano), pelo efeito de pertencimento, pelas “formas de relações que são coerções, que condenam, que significam o fracasso, que significam a pobreza” (ORLANDI, 2014, p. 8), mas especialmente pelo olhar que têm em relação a si e ao outro. A pobreza os une, a dificuldade os faz um – efeito de unidade - para que se tornem “fortes” e, assim, nesse efeito de coletividade as vidas se fundem e surgem os movimentos da sociedade³⁰. Contudo, se pensarmos a existência de um outro que, segundo Milner (2006, p. 20) seja a ausência de qualquer relação, “não o discernimento significativo, mas o impossível de discernir”, aquilo que é tão desvinculado de todo o Mesmo e que não suporta linguisticamente qualquer vínculo com o outro, “O heterogêneo absoluto” que nenhum significativo se mostra capaz de apreender, veremos que o ato de nomear e agrupar pela nomeação não é capaz de promover a sinonímia perfeita, não pode tocar o real, há sempre algo que falta, pois atribuir um nome se dá na relação Simbólico, Imaginário e Real, tendo como causa material a alíngua: “lineamento de Real de todos os discerníveis”.

³⁰ Orlandi (2011, p. 2) distingue os movimentos sociais e os movimentos da sociedade. Segundo a autora, “os movimentos da sociedade ou na sociedade são inevitáveis e fazem parte da materialidade, do real da história social. Já os movimentos sociais são organizações que se formam, em certos momentos, visando certos objetivos, bem determinados na sociedade e na história”.

É essa relação de individualização e ao mesmo tempo de coletividade que nos interessa. Como esse sujeito morador do bairro Jardim Romano se fabrica como coletivo/Coletivo e se discursiviza como parte de um grupo social? Como se constroem esses laços entre corpos migrantes, nos enlaces da memória que permite “através das relações de identificação com o outro, num constante movimento entre a singularidade e a alteridade” (AGUSTINI; GRIGOLETTO, 2008, p. 146), circular como Coletivo e buscar o efeito de visibilidade por meio da (r)existência na cidade? Na sequência, seguindo nosso mapa investigativo, adentramos no Jardim Romano pela peça “Cidade dos Rios Invisíveis”, voltando nosso olhar para essas questões e buscando respostas para elas nas discursividades analisadas.

3.3 DO SUJEITO BALAIÓ – VOZES ENTRELAÇADAS

Rolezinho

[...]
 Sinto lhes dizer
 Mas vão ter que se acostumar
 Pois daqui eu vim e aqui eu vou ficar
 Assumindo o papel de vagabundo
 (não é assim que querem?!)
 Pois é assim que me sinto parte desse mundo
 Eu existo!
 [...]

(Rafael Carnevalli – Sarau do Peixe Antologia Poética)

Gritar por sua existência, buscar visibilidade, dar voz ao outro e ser a própria voz. Esse sujeito cindido do bairro Jardim Romano, ao mesmo tempo fala de si, fala para si, fala por si e fala com o outro por meio da arte, que se torna uma estratégia de visibilidade, em suas múltiplas linguagens. Esse sujeito busca o dizer tudo sobre a enchente, em sua incompletude constitutiva. Sujeito que se constitui no/pelo outro, pois

Somos sujeitos de linguagem, sujeitos do inconsciente, inseridos na cadeia do discurso do outro e, posteriormente, de nosso próprio discurso. Somos, também, sujeitos interpelados pela ideologia, portanto, inseridos na materialidade histórica (CARNEVALLE, 2015, p. 69).

Considerando a exterioridade como constitutiva desse sujeito, é importante lançarmos mão de questões relacionadas às formas de migração que se encontram enraizadas nesse processo de constituição do sujeito e dos sentidos no Jardim Romano. Já abordamos, na parte 2 desta tese (Um leste migrante), os deslocamentos geográficos no Brasil como frutos de questões econômicas e sociais - essa realidade já retratada pela arte literária de Graciliano Ramos, nas *Vidas Secas* de Fabiano e sua família, ou na trajetória da personagem Macabeia, do romance “A hora da Estrela”, de Clarice Lispector. Do sertão ficcional à Zona Leste de São Paulo, milhares de cidadãos invisíveis migram na busca pela parcela que lhes cabe na/da cidade. Os sonhos da humilde datilógrafa de Lispector, que migra para fugir da seca e de todas as violências que esse fenômeno carrega consigo, misturam-se aos de uma profusão de personagens anônimos que caminham pelas ruas das cidades assim como ela, mulher nordestina de “alma rala” e “vida murcha”, invisível, silenciosa – ou silenciada – [...] numa cidade toda feita contra ela” (LISPECTOR, 1977, p. 15).

Em âmbito mundial, assistimos ao fluxo cada vez maior de refugiados deslocando-se como “corpos sem lugar na Terra, encontrados à deriva” (PAYER, 2015, p. 53) e tidos como uma espécie de efeito colateral do processo de globalização. Conforme Santos (1988, p. 15), “as mudanças políticas, frequentes nos países subdesenvolvidos, geraram, também, várias e volumosas correntes migratórias, mas há também migrações internacionais de trabalho bastante expressivas”. Nesses países³¹, os efeitos dos processos migratórios foram sentidos com muita força no que concerne à urbanização. Isso porque, ainda de acordo com as reflexões de Santos (1988, p. 15),

A população urbana dos países subdesenvolvidos (tomadas apenas as cidades com mais de vinte mil habitantes) é multiplicada por 2,5 entre 1920 e 1980, enquanto nos países subdesenvolvidos o multiplicador se aproxima de 6. O retardo da urbanização nos países do “Sul” é seguido por uma verdadeira revolução urbana. No caso do Brasil, a população urbana é praticamente multiplicada por cinco nos últimos trinta e cinco anos e por mais de três nos últimos vinte e cinco anos (SANTOS, 1988, p. 15).

Em relação a esse processo migratório que abarca em si a constituição

³¹ O uso do termo subdesenvolvido era corrente à época em que o texto citado foi escrito.

do Bairro Jardim Romano e do sujeito morador, podemos afirmar que há uma ideia de coletividade que se mantém. A ideia de pertencimento a um grupo – migrante nordestino – produz um efeito de pertencimento a outro grupo: morador do Jardim Romano. Vale lembrar que adotaremos a nomeação morador do Jardim Romano em detrimento do uso de cidadão, por compreendermos que a esse morador nem sempre é dado o direito à cidadania, uma vez que, vivendo no espaço às margens do rio, também permanece à margem da cidadania, de onde pratica a cidade e se discursiviza. Esses sujeitos, “uma vez que passam por processos de individua(liza)ção, ocuparão enquanto indivíduos sua posição na sociedade, estabelecendo seus laços sociais. São eles também sujeitos divididos em seus processos de individua(liza)ção” (ORLANDI, 2011, p. 3). Esse processo é sempre permeado pelo processo de interpelação ideológica.

Pêcheux (2009, p. 213) analisa que toda a prática discursiva se inscreve no “complexo-desigual-sobredeterminado das formações discursivas”, caracterizando a materialidade da instância ideológica como condições históricas que refletem na prática discursiva, de forma heterogênea e opaca. Assim, as formações discursivas mantêm relações entre si e estão em constante reformulação, o que não se pode ignorar quando investigamos a constituição do sujeito numa perspectiva discursiva. Para Zandwais (2005, p. 4), “o sujeito se desdobra como efeito do complexo de relações desiguais, contraditórias e sobredeterminadas que permeiam sua condição de sujeito interpelado, e, ao mesmo tempo, como enunciador, tornando-se sujeito à/de sua palavra”, e é nesse sentido que procuramos compreender esse sujeito, como interpelado ideologicamente e como incompleto, numa constante relação com os processos histórico-sociais nos quais está envolvido. Há nesse processo, o espaço para o político, definido por Orlandi (2017) como a divisão de sentidos, do espaço simbólico, mas também do e de sujeitos. Dessa forma, assim como o sentido, o sujeito se constitui como efeito de práticas discursivas, e nos interessa analisar como o sujeito morador do Bairro Jardim Romano se marca na peça Cidade dos Rios Invisíveis. Zandwais (2005, p. 4) compreende que as relações do sujeito com esse sujeito universal – as ideologias – não são evidentes e representam diferentes modalidades de captura do sujeito no processo de assunção de uma identidade, colocando em jogo várias questões,

entre as quais destaca: “a) a questão do efeito do complexo das formações discursivas na forma-sujeito; b) as relações que o sujeito mantém com a forma-sujeito, as quais caracterizam seu modo de subjetivação em uma ordem simbólica histórico-social”.

Atravessado pela memória do dizer, mas também determinado pelo esquecimento, esse sujeito tem a ilusão de ser origem de seu dizer e, ao mesmo tempo, de que pode controlar os sentidos produzidos em torno do que diz, ilusão que é constitutiva e necessária para a assunção da posição sujeito. No discurso do sujeito morador do Jardim Romano se atravessam dizeres oriundos de formações discursivas cujas fronteiras são porosas e movediças. Ou seja,

[...] a marca do inconsciente como “discurso do Outro” designa no sujeito a presença eficaz do “Sujeito”, que faz com que todo sujeito “funcione”, isto é, tome posição, “em total consciência e liberdade”, tome iniciativas pelas quais se torna “responsável” como autor de seus atos, etc. (PÊCHEUX, 2009, p. 159).

Ao pensarmos sobre a constituição da peça “A cidade dos rios invisíveis”, levamos em conta que a heterogeneidade desse Sujeito Balaio³², que se entrelaça para se constituir, atravessa o discurso da peça, marcado constantemente por múltiplas vozes. Seja na atuação no espaço do Bairro ou no audiotour que se dá no espaço em movimento do trem, são múltiplas vozes e dizeres que se materializam na – e através da – língua para significar. É preciso lembrar, ainda, que, de acordo com Pêcheux (2009), toda a prática discursiva se inscreve no complexo contraditório-desigual-sobredeterminado das formações discursivas, o que caracteriza a materialidade da instância ideológica por condições históricas reflexas nas práticas discursivas, relação da qual devemos subtrair a homogeneidade, a transparência e a circularidade dos efeitos da prática política no campo discursivo. Assim, “não há a possibilidade de se ter uma língua que não esteja já afetada desde sempre pelo político. Uma língua é um corpo simbólico-político que faz parte das relações entre sujeitos na sua vida social e histórica” (ORLANDI, 2007, p. 8). Isso porque as formas sociais são “significadas por e para sujeitos históricos

³² Chamamos de Sujeito Balaio ao entrelaçamento das várias posições-sujeito que emergem na peça, marcadas pela exterioridade e pela heterogeneidade constitutiva.

e simbólicos, em suas formas de existência, no espaço político de seus sentidos” (ORLANDI, 2007, p. 8).

Entendemos que as implicações do político da língua na materialidade discursiva ocorrem em um processo de negociação de sentidos atrelados à luta pela visibilidade. Há sempre negociação de sentidos, tentativas de silenciamento, vozes que circulam mesmo quando aparentemente inaudíveis/invisíveis³³, dizendo ou sendo ditas, significando, sendo significadas, ou significando o outro a partir das formações imaginárias, que põem em jogo outras categorias, como a antecipação e as relações de força e de sentido. Pensar esse Sujeito Balaio é pensar na profusão de suas relações sociais que são, também, produto da história. Afinal, conforme Orlandi (2011):

O verdadeiro eu, na teoria marxista, é um eu social e, em decorrência, a compreensão da individualidade não pode ser calcada em qualidades abstratas inerentes ao indivíduo, mas na análise histórica concreta do caráter da sociabilidade. É esta que define a natureza humana, pois esta não pode ser encontrada dentro do sujeito, mas nas suas relações objetivadas (ORLANDI, 2011, p. 9).

Mas como pensar esse “eu” coletivo? Há que se considerar que em uma sociedade capitalista as relações econômicas e sociais estão imbricadas, os laços se constroem também nessas relações – e por elas. As pessoas se agrupam por afinidade e por necessidade, para existir e para coexistir na cidade. A esse respeito, concordamos com Medeiros (2013, p. 60-61), quando afirma que “as assimetrias sociais e de poder são delineadoras das identidades subjetivas”, de forma que questões referentes a lugar, raça, nacionalidade, religião, ou – de forma geral – inclusão/exclusão “ganham materialidade a partir da heterogeneidade própria às formações discursivas e das posições-sujeito no acontecimento discursivo”.

Viver em comunidade é partilhar um mesmo destino, construído pela historicidade na lógica das relações de trabalho que regem as relações subjetivas e são marcadas pela existência ou não de condições materiais de vida que se materializam em práticas concretas. Viver em comunidade, na coletividade, à margem, por ser margem e viver à margem... será destino?

³³ Mesmo na tentativa de controle de sentidos, pela voz que guia o espectador no audiotour, há sempre o espaço para a falha: falha técnica ou falha de sentidos. Mesmo no Coletivo, nem todos “falamos”, não é possível abarcar a totalidade dos moradores ou espectadores.

Orlandi (2011, p. 7) afirma que “se os indivíduos não têm condições materiais de base favoráveis não há ‘destino’ que se cumpra”. Ser coletividade é, portanto, ser *da quebrada*, da *ZL*, da *favela*, da *comunidade*, num processo de substituição por sinonímia, o velho se mantém no novo dizer, que continua carregado de sentidos de exclusão, produzindo uma rede de sentidos que organiza e instaura sentidos em torno do Coletivo.

Consideramos que, quando os moradores se organizam como comunidade e oferecem espaço ao Coletivo Estopô Balaio, entra em funcionamento um ilusório efeito de inclusão, uma vez que, ao ser discursivizada, a inclusão do *Rapper* na comunidade, ou no coletivo, autodesignando-se um poeta “da quebrada”, instaura-se simultaneamente outra rede de significação que exclui esse mesmo elemento. Ou seja, ao se dizer – e ao ser dito – poeta “da quebrada”, assume-se uma posição de pertencimento em relação a um grupo específico e, ao mesmo tempo, provoca-se um afastamento daquilo que é o padrão de arte literária. Nesse sentido, consideramos que provocar a inclusão do “poeta da quebrada” – e aqui consideramos essa nomeação como que abarcando os diversos artistas que compõem esse coletivo – implicaria adequá-lo à dominação cultural e, conseqüentemente, conformá-lo às formas de controle e dominação cultural que o afastam do real e anulam o efeito de resistência, a partir da naturalização e da padronização do dizer. Ser incluído é, por isso, tornar-se visível, já que, conforme Matos, “ser é ser percebido” (2013, p. 12).

Dessa forma, a inclusão do artista morador do Jardim Romano no Coletivo instaura o efeito de pertencimento a um grupo, que pertence a uma comunidade, que vive em uma favela, mas que já não parece pertencer ao espaço organizado da cidade, por não apresentar as condições materiais para que seu destino se cumpra, a não ser que esse “destino” seja o viver à margem, na precariedade urbana, “resultado da pobreza de seus habitantes e do descaso do poder público [...] imagens que fizeram da favela o lugar da carência, da falta, do vazio a ser preenchido pelos sentimentos humanitários, do perigo a ser erradicado” [...] (ZALUAR; ALVITO, 2006, p. 7-8), da invisibilidade. De acordo com Spurk (2015, p. 334), essa visibilidade produz o efeito de existência às minorias, que passam a existir como fenômenos sociais ao serem “vistos” pelo outro, tanto na eminência do reconhecimento ou do

desprezo, mas para assumir – de qualquer forma - “uma significância social”.

No trajeto enunciativo da peça, entre efeitos de inclusão/exclusão, emerge a tensão entre diferentes posições-sujeito, sobre a qual passamos a refletir na sequência.

3.3.1 Do Viajante

Uma noção bastante cara à Análise de Discurso é a noção de posição-sujeito. De acordo com Orlandi (2012, p. 49), “o sujeito é pensado como ‘posição’ entre outras, [...] a posição que deve e pode ocupar o indivíduo para ser sujeito do que diz”. Na relação constitutiva com a exterioridade, a assunção de uma posição-sujeito se dá pelo político em funcionamento no discurso. Conforme Schons (2006, p. 79), o político pode ser entendido como a materialidade das posições sujeito que tornam possível identificar o modo de sua relação com a exterioridade.

No que concerne à peça aqui analisada, é importante ressaltar a emergência de mais de uma posição-sujeito em funcionamento simultaneamente. O sujeito da peça assume ora o lugar discursivo de morador do bairro Jardim Romano e ora de ator parte de um Coletivo, que nem sempre é o coletivo do Bairro. Sujeito cambiante, se movimenta no dizer, já que, de acordo com Orlandi (2012, p. 42-43), “as palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam. Elas ‘tiram’ seu sentido dessas posições, isto é, em relação às Formações Ideológicas nas quais essas posições se inscrevem”. Nesse funcionamento, o espectador se torna também sujeito, na medida em que se constitui como o interlocutor, na injunção da capacidade – ou não – de fazer ver aquilo que se mostra na peça, aquilo que se vive no espaço do Bairro e também como autor, quando enuncia na peça, produzindo o efeito de origem do dizer. Em outras palavras, nas textualidades que compõem a peça, emergem diferentes posições-sujeito, considerando-se o discurso como “aquele lugar de visibilidade para o dizer sobre o sujeito ao mesmo tempo em que a língua formula enunciados fundadores para estatuir o lugar de enunciação desse sujeito” (SCHERER, 2003, p. 122), que muda constantemente de posição no transcurso da peça.

Para Orlandi (1988), o sujeito ocupa diferentes posições no interior do

mesmo texto, pois se representa de maneiras bem diversas num mesmo espaço textual – o que a autora chama de dispersão. O sujeito está de alguma forma, inscrito no texto que produz, e os diferentes modos pelos quais se inscreve no texto correspondem a representações diversas que indicam diferentes funções enunciativo-discursivas: locutor (eu representado no discurso), enunciador (perspectivas que esse eu constrói) e autor (função que o eu assume enquanto produtor da linguagem). Pensemos na posição do espectador: a ele é dado o olhar, a possibilidade de ver/ tornar visível; ele é capaz de editar a peça, de produzir diferentes versões de um mesmo. Consideramos que, na peça, a posição espectador/ viajante³⁴ marca um sujeito ao mesmo tempo espectador, autor e personagem da peça. A seguir, apresentamos recortes nos quais identificamos regularidades que nos permitiram tal interpretação.

Quadro 2 – Cena discursiva 1: Espectador: sujeito personagem e/ou autor?

RD 1 Ator: Trouxeram suas câmeras? Sim, porque <u>o olhar precisa avançar para capturar o invisível.</u>
RD 2 Ator 2: O invisível? É aquilo que a partir de agora <u>só será possível ao olhar mais astuto e corajoso.</u>
RD 3

³⁴ No enredo, os espectadores são designados como viajantes, numa referência ao trânsito e ao movimento que o deslocamento pela linha férrea e pelo Bairro produzem.

Atriz: A coragem? É a energia fundamental para seguir esta jornada até o fim. Seguiremos juntos num plano sequência da cidade editado pelo olhar do viajante.

RD 4

Atriz: Mas, sigamos juntos em nossas solidões. Porque nesse plano sequência a câmera é o seu olhar, e assim, só cabe a cada um a responsabilidade de filmá-lo com seu próprio olhar e tudo aquilo que ele contém.

RD 5

Ator: Então, caros viajantes, vamos começar a nossa sessão com o meu desejo de que o melhor filme seja editado e criado pelas vossas câmeras, pois a tela para projeta-lo será a cidade que se apresenta nas janelas do trem. Então, ao fecharem as portas, liguem os seus dispositivos e boa sessão.

Fonte: Autora.

Importante destacar que as regularidades que elencamos nessa Cena Discursiva trazem em si dizeres em que se marca a injunção à autoria pela responsabilidade própria à posição-sujeito autor. De acordo com Orlandi (1988), nas diferentes posições discursivas, há modos de apagamento do sujeito, e a posição autor é onde mais ocorre esse apagamento, porque é nessa instância que mais se exerce a injunção de um modo de dizer padronizado e institucionalizado, no qual se inscreve a responsabilidade do sujeito por aquilo que ele diz. De acordo com Schons (2015, p. 48), “o sujeito-autor pode ser entendido como um lugar social que o sujeito assume como produtor de linguagem e será mais afetado pela exterioridade e pelas exigências de coerência, de não contradição e de reponsabilidade”. Mais do que a responsabilidade pelo imaginário da constituição de um texto que se constitua como tal, no princípio de unidade e não-contradição, o que nos leva a considerar o sujeito viajante/ espectador – disperso entre a função (posição) autor e personagem é a injunção à produção do texto a partir da própria interpretação. Dessa forma a posição espectador desliza entre a posição

personagem (viajante) e a posição autor (que edita o documentário³⁵, a partir do seu olhar).

Convém ressaltar, como pode ser observado na textualidade da peça (anexo 2), que o enredo se mostra como um texto inacabado, com espaços a serem preenchidos pelo viajante, que passa a compor, com as imagens e ações por ele produzidas, a própria peça, produzindo um efeito de deslocamento da posição de espectador para a de autor: uma autoria controlada pelos recortes já produzidos pelo Coletivo em relação à seleção dos excertos dos relatos/memórias do morador do Bairro que são postos em movimento na construção da narrativa que funciona como fio do desenvolvimento da peça. A cada apresentação – com outros/novos espectadores – as discursividades passam por um processo de (re)autoria, não se trata mais da escrita do Coletivo como autor, nem da leitura/interpretação do espectador, mas uma terceira coisa, que habita e se constitui no limiar entre os dois.

Na/pela ilusão de ser origem do dizer, o sujeito se sente responsabilizado por aquilo que diz e está sujeito ao controle social, que se manifesta em relação à forma sujeito, por meio da qual se constitui a imagem que se espera do autor. Na textualidade da peça, há marcada, em relação à posição sujeito-autor assumida pelo viajante, uma divisão. Divisão que separa os viajantes-autores-espectadores entre os capazes e incapazes de capturar o invisível (RD 1), já que o invisível *só será possível ao olhar mais astuto e corajoso* (RD 2). A esse respeito, trazemos à baila os estudos de Rancière (2012) acerca do espectador.

Para o autor, a posição do espectador tem sido classificada na história da arte como ativa ou passiva, o que se traduz em uma divisão do sensível, “uma distribuição apriorística das posições e das capacidades e incapacidades vinculadas a essas posições”. Do sujeito viajante, exige-se um olhar *capaz de avançar para capturar o invisível* (RD 1), o que não é possível para um olhar qualquer, apenas para o *olhar mais astuto e corajoso* (RD 2). Em nosso ver, o uso do artigo definido produz um efeito de particularização que reforça esse efeito de divisão, na medida em que deixa emergir a injunção a determinados

³⁵ No enredo inicial da peça, o fio condutor da narrativa é a gravação de um documentário sobre o Bairro, que vai sendo editado a partir do olhar do viajante.

dizeres, na tentativa de controlar os sentidos possíveis ou desejados, a partir dos quais o sujeito viajante (espectador/personagem/autor) é autorizado a fazer parte daqueles que são capazes de *capturar o invisível*, por terem *O olhar mais astuto e corajoso*. Nesse sentido, ao viajante que desliza da posição de espectador para a posição de autor, a assunção da autoria, implica, portanto, assumir a responsabilidade atrelada a isso, visto que provoca a injunção a uma tomada de posição em relação à exterioridade, às práticas sociais e aos discursos socialmente aceitos (LUZ; GIACHINI, 2013).

Apesar dessa tentativa de controlar os sentidos a serem produzidos nesse processo de autoria, nas palavras de Rancière (2013, p. 20), não há como antecipar os efeitos de uma performance teatral, já que sempre haverá a possibilidade de “indivíduos que tracem o próprio caminho na floresta das coisas dos atos e dos signos que estão diante dele ou que o cercam”. Particularmente na peça aqui analisada, os espaços de dizer deixados em aberto ao espectador são completados pelas respostas dadas às perguntas que os atores e a própria cidade (espaço do Bairro, morador do Bairro em atividades cotidianas que continuam acontecendo enquanto o espectador se movimenta) formulam. Indagações discursivizadas de maneira direta ou indireta, mas que permitem ao espectador assumir a posição de autor, na medida em que é interpelado a compor o próprio enredo da peça.

Por conta das particularidades que a constituem, o espetáculo “A cidade dos rios invisíveis” se próxima da modalidade artística conhecida como happening. No happening não há enredo fixo, pré-determinado. Algumas apresentações chegam a ser elaboradas a partir de imagens e palavras soltas que devem ser completadas pelo espectador, infringindo a separação entre atores e público. Outra característica que assemelha a apresentação aqui estudada do happening é o fato de que nem todos os envolvidos na intervenção artística são atores profissionais, muitos são pessoas comuns que participam das cenas, marcadas pela espontaneidade e pelo suposto acaso.

Dessa forma, as respostas do espectador conduzem o enredo da peça, especialmente na “cena da espera” (vide Anexo 2), em que os espectadores dão indagados a respeito dos sentidos da palavra espera, na qual o enredo se transforma a cada apresentação a partir das respostas e das ações do próprio espectador. Ou seja, cada nova apresentação da peça é capaz de produzir

novas discursividades. Às perguntas dirigidas pelos atores são dadas muitas respostas, que variam a cada apresentação da peça, como que num processo contínuo de reedição do qual participam, além do sujeito viajante (espectador/personagem/autor), pessoas aleatórias, que se aproximam do grupo que segue pelo espaço do Bairro, cenário em movência da peça.

As duas apresentações a que assistimos, em datas diferentes, uma na sexta e outra no sábado (13 e 14 de maio de 2016). Consideramos importante, neste momento da escrita, a fim de ilustrar nossa reflexão, relatar um fato que alterou a sequência normal da apresentação. No sábado, dia 14 de maio, na “Cena da Espera”, entre os espectadores – visitantes e moradores – surgiu um senhor – nordestino como muitos - que passou a interagir com os atores e espectadores. Esse senhor apresentava sinais visíveis de embriaguez e falava de forma acelerada, provocando reações diversas na plateia, de espanto, respeito e, por vezes, de incômodo, o que era perceptível no olhar do público. Após alguns minutos e muitos olhares, inesperadamente, esse senhor anônimo iniciou uma fala com versos rimados, no repente nordestino, improvisando poemas em torno na palavra esperar. O senhor Vital, que acompanhava uma das artistas que interpretava a canção “Assum Preto”, de Luiz Gonzaga, passou a embalar as palavras do inesperado espectador, e o encontro intempestivo ganhou um novo contorno, dialogando com o enredo, com os espectadores e com o espaço do Bairro (especificamente um terreno baldio, com chão batido e esgoto a céu aberto).

Trazemos esse relato à baila a fim de refletirmos sobre o funcionamento discursivo da peça como intervenção artística, trazendo a noção de iteração, a partir da estética relacional de Nicolas Bourriaud, crítico conhecido por estabelecer uma sociologia da arte. Para o autor, a prática artística “[...] se concentra na esfera das relações inter-humanas, como provam as experiências em curso desde o começo dos anos 1990” (BOURRIAUD, 2009, p. 39-40). Na estética relacional, as produções artísticas se caracterizam como uma arte da pós-produção, em que os elementos postos em cena acabam por produzir a obra de arte em conjunto com o espectador, o discurso do autor se mistura ao do espectador, que age na própria obra como fruidor-coautor das discursividades resultantes desse processo.

Essa nova forma de apropriação da arte surge como resposta, segundo Bourriaud (2009), à reificação das relações humanas na atual ideologia capitalista, que ocasiona a suposta mercantilização dos vínculos sociais. Deslocamos essa noção normalmente associada à galeria de arte para o espaço da rua como palco e para o processo de autoria no corpus aqui analisado, entendendo a peça “Cidade dos rios invisíveis” como “espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema” (BOURRIAUD, 2009, p. 22, grifo nosso).

No que concerne a esse deslocar da arte, é importante relacioná-lo ao que Pfeiffer (1997) afirma sobre a cidade. Segundo a autora, o que na antiguidade era sinônimo de segurança passa a ser visto como espaço da ameaça, produzindo esse movimento de trancafiar a arte, assim como restringindo o convívio do sujeito. Há, no levar a arte para o espaço do bairro, um movimento contrário ao que se deu no século XIX, com o enclausuramento da arte em museus e espaços próprios para isso.

A tensão entre o público e o privado alimenta o distanciamento entre aqueles que têm acesso ao espaço urbano e aqueles que nele são segregados. Assim, a cidade passa a ser habitada por moradores, mas nem todos são cidadãos, pois, já em processo de individualização, acabam por se simbolizarem como que à mercê da cidade. “A cidade é lugar de enfrentamento. O sujeito passa de pertencente à cidade, com direitos e deveres, para ocupante sempre preparado para defender seu espaço ocupado: de cidadão a morador” (PFEIFFER, 1997, p. 57). Deslocar o espectador para o bairro é realizar um trajeto contrário em busca da visibilidade e do pertencimento por meio da arte, ao mesmo tempo em que produz um efeito de tomar posse desse espaço fronteiro, espaço de risco.

Ao assumir uma personagem que recebe a voz que lhe é negada como cidadão, o sujeito se diz, entrecortado pelo já-dito que ecoa no esquecimento, tendo na peça um momento de fusão entre a escrita de si e do outro, num emaranhado de sentidos, num sujeito que se diz ao mesmo tempo em que diz o outro, um sujeito que, ao mesmo tempo fala *de*, fala *sobre* e fala *com*. É sobre esse discurso heterogêneo que passamos a versar na sequência.

3.3.2 Do Morador

Na textualidade que compõe o enredo básico da peça, identificamos a troca constante de enunciadores. A divisão na representação dos papéis produz também esse efeito de divisão, na medida em que os “artistas-estrangeiros” acabam por representar os diretores de um documentário a ser editado, enquanto que os moradores são representados por artistas locais, que vivem no Bairro. Esse processo se dá pela construção das personagens que se individualizam ao serem particularizados pelo nome próprio. Há, ainda, na peça, a presença de uma terceira posição-sujeito: a do espectador. A edição do documentário cabe ao esse espectador, que acaba por assumir o lugar, daquele que é capaz – ou não – de ver, de “captar o invisível”, num processo de injunção a conferir a (in)visibilidade ao (in)visível.

Ao dar voz ao morador, particularizando-lhe a fala por meio do nome próprio e também do jogo com a primeira pessoa, o Coletivo busca formas de representar a coletividade do Bairro, na medida em que, no enredo da peça, busca-se um efeito de assunção do lugar de enunciador para que o próprio morador se signifique. Há um efeito de exterioridade em que o Coletivo se coloca como testemunha, no processo de escuta e representação estética dos depoimentos dos moradores, que os contam do seu lugar discursivo para se tornarem visíveis, afinal “é preciso ser visto para existir e para contar” (TISSERON, 2013, p. 39).

Ao analisarmos o enredo inicial, mesmo antes do processo de (re)autoria e iteração a ele associado quando de sua realização material na relação entre o espaço, o enredo, o sujeito morador e o sujeito viajante (espectador, personagem, autor), atentamos para o fato de que a posição sujeito morador do Bairro Jardim Romano é marcada pela inserção de trechos de depoimentos coletados pelo Coletivo em entrevistas e conversas informais. Essa inserção da fala dos moradores entra em funcionamento de duas formas distintas: parafraseada no processo de criação do Coletivo e por meio de áudios que trazem a voz do próprio morador, tanto no audiotour (Anexo 1), quanto no enredo inicial da peça (apresentação da Rádio Romano).

Ao se marcar nas discursividades aqui analisadas, seja por meio de sua voz ou por meio do seu nome (nome próprio), o morador do Bairro assume a

posição de testemunha e personagem da narrativa, o que acaba por produzir um efeito de verdade em relação ao que se diz na constituição do enredo inicial da peça. As marcas de subjetividade deixam emergir na peça a presença do dizer do morador. Entre essas marcas, ressaltamos o uso dos nomes próprios, reforçado pela associação com a imagem do rosto dos moradores, por meio de máscaras usadas pelos atores do Coletivo, no Ato 2: A lama (vide Viagem Guiada 2). O efeito de verdade se constitui na/pela inserção do dizer do morador, com um funcionamento discursivo diferente do discurso sobre o morador do Bairro Jardim Romano. A esse respeito, tomamos de empréstimo as palavras de Orlandi, quando afirma que

[...] os “discursos sobre” são uma das formas cruciais da institucionalização dos sentidos. É no “discurso sobre” que se trabalha o conceito de polifonia. Ou seja, o “discurso sobre” é um lugar importante para organizar as diferentes vozes (dos discursos *de*). Assim, o discurso *sobre* o samba, o discurso *sobre* o cinema é parte integrante da arregimentação (interpretação) dos sentidos *do* discurso *do* samba, *do* cinema etc. O mesmo se passa com o discurso *sobre* o Brasil (no domínio da história). Ele organiza, disciplina a memória e a reduz (ORLANDI, 1990, p. 37, em nota de rodapé).

Ao trazer para o enredo inicial da peça (anexo 2) a narrativa do sujeito morador do Bairro, constituindo-o como protagonista da cena enunciativa em questão, é produzido um efeito testemunhal de verdade, em que o Eu-morador entra em funcionamento. Ao se dizer no texto, seja pela voz ou pelo processo de individuação pelo nome próprio, o sujeito morador do Bairro se marca – ou é marcado – na peça, num processo de inclusão de subjetividades. Conforme, Brust (2017) a identificação desse sujeito no interior de um discurso implica compreender as práticas sociais que o envolvem e as Condições de Produção desse seu discurso. No texto do enredo inicial da peça (Anexo 2), o sujeito morador se presentifica na narrativa, como já dissemos, mas nem sempre da mesma forma. A primeira marca dessa subjetividade é a nomeação associada à imagem do rosto dos moradores que se materializam nos personagens.

No ato 2 (A lama), são citados os nomes dos moradores cujas narrativas deram origem à textualidade aqui analisada. Tendo como cenário a varanda da “Casa Balaio”, os atores dão vida a esse sujeito morador do Bairro, por meio da utilização de máscaras confeccionadas a partir de fotografias. Dessa forma, Paulo, Dona Netinha, Dona Lica, Larissa, Luana, Tiago e Keli ganham voz por

meio dos papéis representados pelos atores³⁶ e lhes emprestam seus rostos, através da fotografia, numa relação em que imagem e palavra passam a significar juntas. Na figura a seguir, o ator coloca a máscara durante a intervenção artística.

Figura 5 – Nomes e rostos³⁷



Fonte: acervo pessoal da autora.

Ao representar os personagens da narrativa através de um rosto e de um nome, instauram-se sentidos que produzem um efeito de autoria, como “uma forma de dizer *Eu*” (Guimarães, 2010). O discurso sobre o morador – produzido pelo Coletivo - passa a funcionar como o discurso do próprio morador, no deslize do *Ele* para *Eu*. Conforme Guimarães (2005. p. 41), “[...] o nome está em relação com aqueles que falam, que são sujeitos no dizer”. Essa particularização pelo nome, como marca de subjetividade, produz efeitos de memória, de relato e, conseqüentemente, efeito de verdade. Isso porque “quando um nome próprio funciona, ele recorta um memorável que enquanto passado próprio da temporalidade do acontecimento relaciona um nome a uma

³⁶ Paulo e Keli são moradores do Bairro que atuam como atores e relatam as próprias histórias em diferentes momentos da narrativa.

³⁷ Fotografia tirada pela autora, durante a apresentação do dia 13 de maio de 2016.

pessoa” (Guimarães, 2005, p. 42), não é um sujeito que nomeia e, sim, o acontecimento, porque constitui o próprio passado.

Logo, tem-se um sujeito historicamente dado, que passa de um lugar empírico a uma posição discursiva. Essa posição significa no dizer, em relação às Condições de Produção e à memória discursiva em funcionamento, produzindo, também, um efeito autobiográfico que ressoa e reforça o efeito de verdade do testemunho. Essas redes de sentido se mantêm na narrativa, no momento em que os atores passam a, aleatoriamente, chamar pelos nomes dos vizinhos que circundam a “Casa Balaio”, na Rua Adobe, o que produz efeitos de inclusão daqueles que não falam, mas testemunham/testemunharam as histórias narradas.

Essas representações do sujeito morador do Bairro emergem em outras marcas de subjetividade na peça. Esses dizeres continuam a atravessar a narrativa por meio das inserções, ainda no Ato 2, da dupla de rappers “Família Nada Consta” e dos áudios (diálogo com Jacira e Rádio Romano), trazendo a voz e os relatos dos moradores. A textualidade do rap “Fatos do Extremo” (Anexo 1) traz em si marcas de um dizer de denúncia e resistência, que ressoa também no depoimento de Jacira para a Rádio Romano. Consideramos importante o fato de que esses atravessamentos do dizer do morador estão presentes desde o início do percurso, ainda no audiotour, composto pela descrição poética da trajetória da estação até o bairro, textualidade marcada pela interrupção constante, num efeito de corte e interrupção, para o despontar do dizer do morador. O dizer do morador como personagem entrecorta, portanto, a narrativa, conferindo-lhe essa dimensão veritativa pelo efeito da memória, sempre já atravessada pela ideologia, no movimento e na porosidade da formação discursiva.

Emergem na peça posições-sujeito em movimento, posições cambiantes e constitutivas do processo discursivo. Nessa configuração discursiva, ainda que haja a emergência de um nós (eu-coletivo) na peça, há um processo de individuação no enredamento do processo de autoria marcado pela alteridade – tanto os recortes que inserem o discurso do morador quanto do espectador/viajante aparecem como efeito de origem enunciativa, deixando marcas de sua atividade de enunciação. No trançado do balaio de sentidos que constitui o enredo - sempre em movimento, no devir do espetáculo -, configura-

se um espaço de troca, em que os dizeres se misturam dispersando o processo de autoria. Ou seja, “trata-se, no fundo, de misturas. Misturam-se as almas nas coisas, misturam-se as coisas nas almas. Misturam-se as vidas, e assim as pessoas e as coisas misturadas saem cada qual de sua esfera e se misturam: o que é precisamente o contrato e a troca” (MAUSS, 2003, p. 212).

Propomos que o dizer do Coletivo Estopô Balaio, nas textualidades (verbais e não-verbais) que constituem a peça, encontra-se no entremeio entre o dizer DO morador e o dizer SOBRE o morador. Nesse sentido, consideramos que entra em funcionamento uma modalidade que chamamos de discurso COM o morador, caracterizado pela oscilação nas posições-sujeito e pelo atravessamento de dizeres capazes de produzir sulcos no intradiscurso ao mesmo tempo em que completam uma narrativa caracterizada pelo esburacamento e iteração. Em nosso ver, o efeito autor emerge na medida em que, em face da repetição, são produzidos sentidos temporais, parciais, incompletos que, ao serem preenchidos pelo dizer do sujeito morador e do sujeito viajante, acabam por constituir uma nova narrativa pelo aparecimento – simultâneo ou não – de diversos dizeres num refazer contínuo, em que o corpo do sujeito, corpo da cidade e o acontecimento da peça se entrelaçam para significar.

Em nosso olhar, o Coletivo como sujeito-autor se junta às demais posições-sujeito cambiantes que acabam por deslizar para o lugar da autoria - pelo funcionamento que descrevemos anteriormente. Não há, portanto, possibilidade de conferir aos dizeres da peça apenas o estatuto de discurso SOBRE o morador do Bairro Jardim Romano, ao mesmo tempo em que não podemos reduzir nossa análise, apontando-o exclusivamente como discurso DO morador do Bairro Jardim Romano, sob pena de sermos levados pela evidência e ignorarmos o funcionamento particular da narratividade da peça.

Em outras palavras, a textualidade da peça – cindida e movente – não é um dizer em que se produz o efeito de falar PELO morador, mas não se constitui exclusivamente como o discurso DO morador nem como discurso SOBRE o morador do Bairro Jardim Romano. Essa junção de efeitos-sujeito no discurso acaba por caracterizar aquilo que chamamos de discurso COM o morador. Há, portanto, o aparecimento de um efeito de falar junto, na medida em que há discurso SOBRE, já que as falas são recortadas pelo Coletivo para

serem inseridas no enredo inicial da peça, mas tais recortes continuam a produzir um efeito de inclusão do discurso DO morador. Na tentativa de conferir visibilidade ao sujeito-morador, numa espécie de discursividade solidária (Orlandi, 2017), o discurso da peça soa COM/JUNTO, deixando emergir na materialidade discursiva o imaginário do Coletivo acerca do morador entrelaçado à representação que o próprio morador produz sobre si mesmo. Embasamos esse gesto de interpretação nas palavras de Orlandi (2017, p. 206), quando – ao definir o trabalho do analista de discurso – afirma que nosso trajeto investigativo se dá no trabalho “com o que se mistura, o que se presta a equívoco, o que nem sempre se pode separar em unidades distintas, tudo junto e misturado”.

Não há, portanto, como estabelecer uma unicidade para esse dizer, na ilusão de identificar a origem do dizer. Seja ele DO, SOBRE ou PELO morador, sua constituição se produz no entrelaçamento do falar COM: o discurso DO morador se mistura ao discurso SOBRE o morador, na tentativa de falar PELO morador e conferir-lhe visibilidade, mas esse efeito é produzido na heterogeneidade das posições-sujeito que enunciam no enredo da peça. Há como identificá-las, mas nunca como separá-las quando o olhar que voltamos a elas é discursivo. Uma busca pela exatidão e pela segmentação nos afastaria de nossos objetivos de pesquisa, ao deixar de lado a discursividade, que pressupõe, segundo Orlandi (2017), uma relação não unívoca. Empreender um gesto discursivo de leitura é saber que o sentido sempre pode ser outro – “instabilidade, equívoco, movimento, pluralidade” (p. 207).

Esse dizer COM materializa a tentativa de conferir visibilidade a esse sujeito morador do Bairro. Visibilidade em relação à existência, em relação à inclusão e ao pertencimento à cidade e ao acesso à cidadania, uma vez que “a ausência do olhar e a falta de atenção podem igualmente revelar uma indiferença ignorante, desprezando e até mesmo negando a dimensão da pessoa no indivíduo” (Haroche, 2013, p. 94). Na sequência, passamos a analisar as redes de sentido produzidas em torno do efeito de (in)visibilidade desse sujeito.

3.4 O INVISÍVEL VISÍVEL

Falar em existência, numa perspectiva discursiva, pressupõe compreender o modo como ela se produz socialmente, visto que é a partir das condições materiais de existência que o sujeito se coloca através de condicionantes históricos, no movimento constitutivo da contradição produzida historicamente. Ou seja, o modo como os homens produzem seus meios de existência é a base das relações por ele estabelecidas. Nesse movimento, o sujeito morador do Bairro Jardim Romano é afetado pelas condições sócio-históricas, nas quais o processo migratório instaura um deslocamento do corpo-memória e acentua a complexidade do espaço de existência, como já dissemos: corpos distintos materialmente que se entrelaçam entre muitas histórias.

Em nosso trajeto investigativo, identificamos redes de repetibilidade construídas na/pela discursividade analisada. Nesse espaço de repetição, procuramos analisar o funcionamento discursivo das redes de sentido que se constituem na textualidade da peça, buscando compreender os mecanismos linguageiros pelos quais se produz esse efeito de (in)visibilidade do sujeito.

Na textualidade da peça – que inclui o audiotour (Uma viagem guiada – parte I) e o enredo inicial (Uma viagem guiada – parte II), procuramos as regularidades em torno desse efeito de visibilidade e, pelo efeito de repetibilidade, selecionamos uma sequência discursiva de referência (SDR). Courtine (1999) define as SDRs como Sequências Discursivas escolhidas como ponto de referência com base no qual o conjunto dos elementos do *corpus* receberá sua organização. Desse modo, a partir das SDRs podem ser identificados traços do já-dito, por meio de regularidades que ressoam nesse discurso. Serrani (1997) identifica essas recorrências parafrásticas, marcadas pela repetibilidade, como ressonâncias discursivas – a ressonância discursiva ocorre quando determinadas marcas linguísticas se repetem, de forma que se possa identificar um sentido predominante.

Tomemos uma formulação que ressoa no decorrer da peça e que atravessa também o espaço geográfico do dizer, entrecortado pelo trem, como sequência discursiva de referência:

SDR 1 – Existir é morrer e não existir é desaparecer.

Tal formulação é oriunda de um conjunto de entrevistas, recortada da fala de um dos moradores tratado na peça como “Seu Zé” e aparece no intradiscurso, instaurando redes de repetibilidade que se manifestam tanto no espaço externo ao Bairro Jardim Romano (Tiquatira) como na cena final do espetáculo às margens do Rio Tietê, textualizada em canções, imagens e palavras.

Quadro 3 – Cena discursiva 2: Existência e visibilidade

RD 6 Tiquatira

Existir, menina, é morrer. Não existir é desaparecer.

Existir, menina, é morrer, menina, existir...não existir é desaparecer
menina

Existir é morrer, não existir é desaparecer

Desaparecer

Desapa...

morrer

desaparecer

RD 7 Imagem intervenção no áudiotour



Fonte: acervo pessoal da autora.

RD 8 Imagem intervenção no áudiotour



Fonte: acervo pessoal da autora.

RD 9 Marilena

Existir, menina, é morrer. Não existir é desaparecer.

Existir, menina, é morrer, menina, existir...não existir é desaparecer menina

RD 10 Chegada ao Jardim Romano

Ator: **Lembrem-se que existir é morrer e não existir é desaparecer.**

Plano 3, tomada 1. Os Romanences. Desejamos a todos uma ótima viagem pelas histórias dos atuais moradores e de seus antepassados.

RD 11 Rua dos Inventos

O rio desejoso de novos sentimentos engoliu os sonhos, os corpos e as casas. A cidade império faz isso com a cidade invisível, afoga os desejos

dos pequenos deuses. **É como diz o seu Zé, ao final da trajetória, existir é morrer e não existir é desaparecer.**

Fonte: Autora.

No encalce das ressonâncias discursivas que se marcam pela repetição, inciamos nossa procura pela palavra. Buscamos literalmente a palavra em seu estado dicionarístico, como nos diria Drummond, palavras “sós e mudas” que “têm mil faces secretas sob a face neutra,” para, a partir delas, buscar atravessar o efeito de evidência e encontrar o discurso como “efeito de sentido entre interlocutores” (ORLANDI, 2012, p. 21). Só e muda, a palavra existir – enquanto ainda aprisionada no dicionário – é um verbo intransitivo ao qual são associadas acepções do tipo: ter existência, viver, subsistir, ser, durar, estar vivo, haver. Não existir, ainda segundo esse dicionário, é – na linguagem informal – “ser excepcional, geralmente por possuir qualidades invulgares”³⁸. O verbete morrer carrega consigo 12 acepções diferentes, entre as quais destacamos as seguintes: “cessar de viver, extinguir-se, desaguar, cair no esquecimento, definhar, ter paixão [...]”³⁹. Já desaparecer, outro verbo intransitivo, apresenta sentidos relacionados a “ocultar-se, sair da vista ou da presença, fugir, abalar, levar descaminho, morrer, apagar-se [...]”⁴⁰.

No fio do dizer, o processo de predicação produz efeitos de significado, sinonímia, por meio do funcionamento do verbo ser que se liga ao sujeito numa tentativa de determiná-lo, controlando os sentidos em torno dessas formulações. Dessa forma, existir significa (é) morrer e não existir significa (é) desaparecer. Nas redes da memória, “o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra” (ORLANDI, 2012, p. 31), as redes de repetibilidade que se instauram nessas formulações produzem sentidos atravessadas pela exterioridade, numa relação constitutiva entre

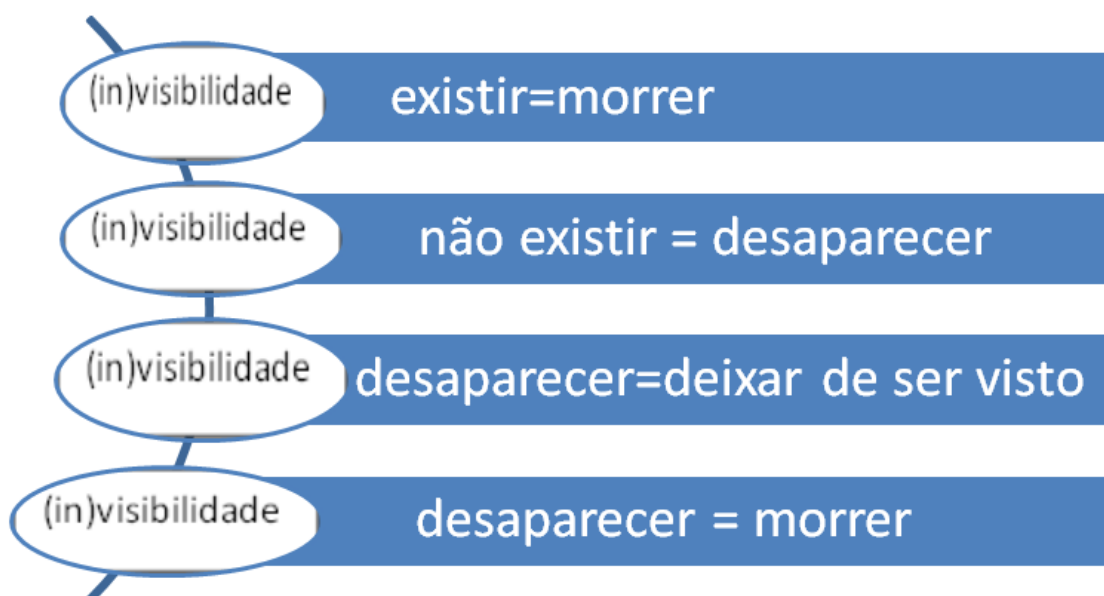
³⁸ "**existir**". Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/existir>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

³⁹ "**morrer**". Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/morrer>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

⁴⁰ "**desaparecer**". Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/desaparecer>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

língua, sujeito e história que permite a existência de sentidos à deriva, conforme tentamos sintetizar no quadro 4.

Quadro 4 – Redes de sentido entre existência e (in)visibilidade



Fonte: Autora.

Se tomarmos a relação parafrástica que emerge como regularidade, a partir do próprio título “ A cidade dos rios *invisíveis*”, na peça, em torno do ser visto, alcançar visibilidade, podemos encontrar relações parafrásticas entre as formulações morrer e desaparecer. O morador de Tiquatira, Seu Zé, existe, mas não é visto, pois a ele são negados os direitos, o que o mata como cidadão, porém não o impede de transitar no espaço de segregação a que é submetido. Guilhaumou (2005, p. 3, grifos do autor) afirma que “O estudo discursivo das «histórias de vida» das pessoas ditas «excluídas» permite singularizar um trajeto narrativo, em particular, na maneira de usar as palavras dos outros, de deslocar sua significação, de, por vezes, invertê-las, e, certamente, de defini-las segundo uma nova «ordem de coisas»”.

Nas redes de sentido instauradas nesse funcionamento parafrástico, não há uma relação antagônica entre os termos, apesar da utilização do advérbio de negação não. Nesse sentido, não existir tem um funcionamento por justaposição, em que ambos os termos funcionam juntos como uma única

palavra-ação, ambas fazendo eclodir a ideia de um autoapagamento e de não existência em relação a uma formação discursiva capitalista na qual a ideologia oferece ao sujeito uma realidade como sistema de evidências, a partir de determinadas Condições de Produção sócio-históricas. Existir é fazer parte da ordem capitalista, das relações de produção de uma sociedade que é dividida e que divide, ao mesmo tempo em que dissimula a unidade no discurso do direito ao urbano, da cidadania.

Àqueles a quem é negada a cidadania, no sentido do sujeito jurídico, é também negada a existência, pela ausência de condições materiais. Ao desaparecer dos olhos do Estado, esse sujeito não existe, de modo que a existência passa a significar a inclusão nas relações capitalistas que fundam a própria constituição do sujeito. No espaço de segregação, esse sujeito está fora da formação social, pela marginalização que o exclui, na contradição ente o ser cidadão na forma sujeito universal do direito e o não ser visto como cidadão – se o nascimento lhes confere o direito à cidadania, o efeito de invisibilidade perante o Estado, que acaba por segregá-lo, se contrapõe ao efeito de existência como cidadão. Ao se tornar invisível aos olhos do Estado, é como se o sujeito desaparecesse e, ao ter negada a cidadania ligada a ele pelo nascimento jurídico, está mais próximo da morte. Um sujeito que desaparece na contradição da existência e, portanto, está morto, invisível, sem áurea. A esse respeito, tomamos de empréstimo as palavras de Orlandi (2017), para quem a cidadania se materializa em pontos de irrupção, na medida em que não é algo dado e já-la, mas se produz como efeito em condições particulares e específicas de espaço-tempo.

Essa é a contradição que sempre aponto: se nascemos em uma república, somos, por condição de nascimento, todos cidadãos. Mas o discurso, mesmo do estado, é que se deve ser x ou y para ser cidadão. Desse modo, os que têm cidadania se beneficiam de uma áurea, uma condição original entre outros. daí temos chamado a atenção para a “autenticidade validada nas práticas sociais”. Só alguns são autênticos cidadãos (ORLANDI, 2017, p. 120, em nota de rodapé).

O não pertencimento a essa forma-sujeito que determina quem tem ou não direito à cidadania produz uma existência esburacada, marcada pela invisibilidade da exclusão paradoxal (BOUILLAUD, 2017), em que os

indivíduos são excluídos ao serem destituídos da capacidade de julgamento, discernimento e resistência, estando paradoxalmente ao mesmo tempo integrados aos funcionamentos econômicos de produção e consumo. Assim, por um processo de destemporalização e desterritorialização, esse sujeito não é visto e, portanto existe sem existir. Consideramos que há uma estreita relação entre (in)visibilidade, espaço e tempo. A esse respeito, trazemos à baila a noção de Tópica Cívica (ORLANDI, 2017), definida como lugares institucionais constituídos pela articulação entre as formações sociais e relações espaciais, que “dão forma e sentido aos sujeitos urbanos, aos ‘cidadãos’, e ao modo como eles percorrem os movimentos sociais ou os movimentos da sociedade” (p. 121).

Esse efeito de visibilidade é instaurado pelo trajeto do sujeito que procura existir pela memória ao se marcar discursivamente no espaço do audiotour e do enredo inicial da peça. Efeito de existência pelo discurso COM, pelas fissuras no fio do dizer em que esse sujeito irrompe e se faz ver, seja pela presença da voz ou do corpo em movência no espaço do texto e da cidade. Na contradição do invisível que se mostra no fio do discurso urbano, tendo a cidade – o bairro, a rua, o muro, o dispositivo de áudio – como suporte, os espaços urbanos e o acesso a eles já estão significados, constituindo-se como resquícios das posições sociais assumidas pelo sujeito, regulado pela coerção administrativa que impõe limites na circulação e no acesso à cidadania.

Nos RDs 6, 7 e 8 (cena discursiva 2), o efeito de (in)visibilidade é alçado no esmaecer da palavra, na medida em que as letras vão pouco a pouco sendo subtraídas das palavras que compõe essas textualidades, sentido reforçado por elementos não verbais, como ritmo e entonação da voz da atriz no audiotour (RD 6), pelos espaços em branco resultantes da retirada dos pequenos pedaços de papel que fragmentam a palavra desaparecer (RD7) na alça de segurança do trem e pelo apagamento das mesmas letras na palavra escrita na janela do trem com o vapor exalado pelo hálito do ator durante a viagem. Em nosso ver, nesses RDs, as discursividades citadas acabam por proporcionar um efeito de continuidade ao processo, reforçado pelo uso das reticências nos RDs 6 e 9. Em outras palavras, tanto os elementos não verbais em cena quanto o uso das reticências remetem a ideia do movimento do apagamento da visibilidade e, por consequência, da existência. Há que se

considerar, porém, que permanecem os espaços em branco, lugares em que o invisível se mostra pela ausência e resiste pela falta, pelo não-dito que deriva do dizer.

Dá-se um processo de desorganização de sentidos para que eles possam se (re)arranjar na tensão entre a paráfrase e a polissemia, em que é possível dizer o mesmo e dizer diferente, num movimento que pode ser contraditório, partindo em diferentes direções e produzindo deslizamentos a partir do efeito metafórico⁴¹ que se dá na constituição, formulação e circulação do dizer.

Esses jogos de sentido em que, por meio da repetibilidade, há ditos que se mantêm e outros que deslizam para significar diferente só são possíveis pelo jogo da relação da memória com a exterioridade constitutiva. Temos sentidos que ressoam a invisibilidade na relação com o espaço da cidade, mas que não apagam o grito pela existência nos buracos da memória. O corpo que migra pela ausência de condições materiais de existência é também – e sempre – atravessado pelas Condições de Produção sócio-históricas e pelos efeitos da memória, afetada pelo esquecimento constitutivo. Memória que é irrepresentável – como interdiscurso –, mas presente na textualização do dizer.

Ao migrar para o sudeste, esse sujeito nordestino, agora migrante, é destituído de seu lugar e acaba por ocupar outra posição-sujeito. O corpo migrante se funde ao novo espaço, atualizando dizeres e sentidos em deslocamento. O passado se presentifica em novas redes de sentido que se (re)organizam, produzindo deslocamentos de sentido, sem que se apaguem os antigos. Nesse movimento, o espaço significa e é significado. Na sequência, passamos a analisar como esse sujeito, que transita entre o eu, o nós e o outro, metaforiza o espaço, em sua relação constitutiva do dizer, na discursividade da peça “A cidade dos Rios Invisíveis”.

3.5 DA PALAVRA-LUGAR – O LUGAR DENTRO-FORA DA/NA NARRATIVIDADE URBANA

*Quebrada que exala
O cheiro da senzala*

⁴¹ Essa noção será melhor explorada na sequência.

*Invisível e esquecido
 Jardim Romano
 Subindo morros
 Descendo vielas
 Essa é a nossa realidade
 Concreta!*

*Sonhos apagados
 Lembranças afogadas
 Tudo se foi, e só restou o rio
 Invisível.⁴²*

(Rata Fiúza – poetiza moradora do Bairro Jardim Romano)

Pensar “A cidade dos rios invisíveis” vai além de investigar os rios que foram cobertos pelo asfalto da grande São Paulo e extrapola o entendimento único de seu projeto arquitetônico. Pensar “A cidade dos rios invisíveis” implica compreender como esse espaço se agiganta e, contraditoriamente, torna-se diminuto a ponto de afastar os “pequenos deuses⁴³”, que já não cabem na cidade e acabam por se tornar invisíveis. Entre lembranças afogadas e sonhos apagados, nas vielas e morros descritos pela poesia da Rata – nossa epígrafe - os limites não são apenas físicos, de forma que os lugares discursivos também são definidos e ocupados graças à interpelação ideológica.

Nesse momento, nosso olhar se volta ao movimento de sentidos que se dá no/pelo movimento de deslocamento geográfico, materializado no trajeto da peça pelo movimento do trem. Já que, como bem pontua Dias (2016, p. 263), [...] o movimento dos sujeitos no espaço urbano é também um dis-curso. Deslocamento. Sujeitos e espaço se significam ao mesmo tempo”. Concordamos com a autora, quando afirma que trajetos e localidades urbanas também são trajetos políticos, e, a partir dessa ideia, problematizamos a relação entre o social e o individual em relação ao Estado, entre o público e o privado, entre o pertencer e o estar à margem, compreendendo que

Sujeito da favela, sujeito da zona sul, morador do condomínio fechado ou morador de rua, sujeito do campo, sujeito da metrópole, e assim por diante. São sujeitos significados pelo modo como o espaço é politicamente dividido e significado discursivamente, discursos que qualificam os espaços e lhes atribuem funções específicas, modos de

⁴² Trecho do poema declamado no “Beco da Rata”, estreito amontoado de casas que funciona como parte do cenário da peça Cidade dos Rios Invisíveis.

⁴³ Nomeação usada na peça “Cidade dos Rios Invisíveis” para se referir aos moradores de São Paulo, referência do livro Cidades Invisíveis, de Ítalo Calvino.

vida específicos (DIAS, 2016, p. 263).

É necessário sinalizar que nosso olhar sobre a cidade é o olhar discursivo, que a compreende em sua materialidade histórica e que busca propor um gesto de interpretação acerca de como a cidade significa, entendendo que, conforme Orlandi (2004), o próprio espaço e sua formação urbana são partes constitutivas dessa significação. Nas palavras da autora (1999, p. 8), a cidade é considerada – do ponto de vista discursivo – “um espaço simbólico diferenciado que tem sua materialidade e que produz sua significância. Em outras palavras, a cidade caracteriza-se por dar forma a um conjunto de gestos de interpretação específicos e isto constitui o urbano”.

A cidade se organiza em sua materialidade, em seu espaço, e nessa organização nem todos são vistos, nem todos são cidadãos de fato. Essa relação, segundo Fedatto (2011, p. 7), “é formulada diferentemente em espaços disciplinares (urbanismo, sociologia, geografia), institucionais (leis, campanhas governamentais, políticas públicas) e no cotidiano da cidade (com sujeitos significando/modificando/habitando o espaço)”.

Em nosso estudo para o desenvolvimento desta tese, buscamos entender também essa organização da cidade capaz de produzir um sujeito que se encontra na invisibilidade, invisível às políticas públicas, escondendo-se por entre os vãos da cidade. Interessa-nos pensar nas relações que esse sujeito estabelece com o espaço urbano, em como se organiza para tentar produzir um efeito de visibilidade na excludente totalidade proposta pelo imaginário de cidade. Conforme Orlandi (2010),

o fechamento de espaços, recortando a cidade, retraçando seus percursos, redesenhando divisões, refazendo limites entre o público e o privado, separando de forma visível e cruel pobres e ricos, produzindo, de um lado, nichos e, de outro, corredores, se faz de modo irrefletido, supostamente levado pela necessidade de segurança (ORLANDI, 2010, p.697).

Nas palavras do morador do Jardim Romano, “Seu Zé”, sequência discursiva de referência (SDR⁴⁴) nesse trajeto investigativo, encontramos algo que nos causa desconforto. Nesse deslocamento, tanto geográfico quanto

⁴⁴ A partir desta sequência discursiva, organizamos a cena discursiva 2.

teórico, que nos propusemos a realizar, quando da busca por nosso objeto de estudo, inquietaram-nos questões como: se “existir é morrer e não existir é desaparecer”, como esse sujeito invisível significa sua existência no espaço da cidade? Que lugar(es) é (são) este(s) ao qual/no qual se quer pertencer/ existir/ aparecer?

Nosso gesto de interpretação se ancora, ainda, na compreensão “da construção significativa da cidade enquanto lugar não vazio, mas em que sujeitos vivem, em quantidade e em concentração e divergência” (ORLANDI, 2004, p.14). Ao pensarmos o efeito de (in)visibilidade na cidade, fomos levados a viajar. Geograficamente, viajamos pela “Cidade dos rios invisíveis” e seguimos pela estrada de Safira, pelos trilhos do trem, traçando a rota que milhares de pessoas realizam diariamente, numa linha esquecida, tão invisível que os investimentos públicos e mesmo os da CTPM tardam a chegar. Na sequência, passamos a explorar esse espaço-sentido, encontrando-o em sua historicidade e analisando as Condições de Produção que lhe são constitutivas, pelo “real da cidade, o imaginário da organização urbana e os sentidos que aí se instalam na difícil relação entre a cidade, o urbano e o social (ibidem, p. 15)”.

3.5.1 Da estação

O conceito de Condições de Produção nos parece bastante significativo para iniciarmos nosso percurso. Para compreendermos as relações constitutivas entre língua, história e ideologia, é preciso ir a fundo e conhecer o espaço discursivo em que os sentidos entram em funcionamento. Por serem constituídos nas relações entre o sujeito e o mundo, os sentidos acabam por extrapolar o linguístico, uma vez que os sujeitos são socialmente situados. Para Pêcheux (2010), “as Condições de Produção de um discurso, os elementos que constituem esse estado, não são simplesmente justapostos, mas mantêm entre si relações suscetíveis de variar segundo a natureza dos elementos colocados em jogo (PÊCHEUX, 2010, p. 85)”. Da mesma forma, Orlandi (2012) compreende as Condições de Produção como os sujeitos, a situação e a memória, entendendo que a memória mobiliza as Condições de Produção na produção de sentidos. São as Condições de Produção que nos

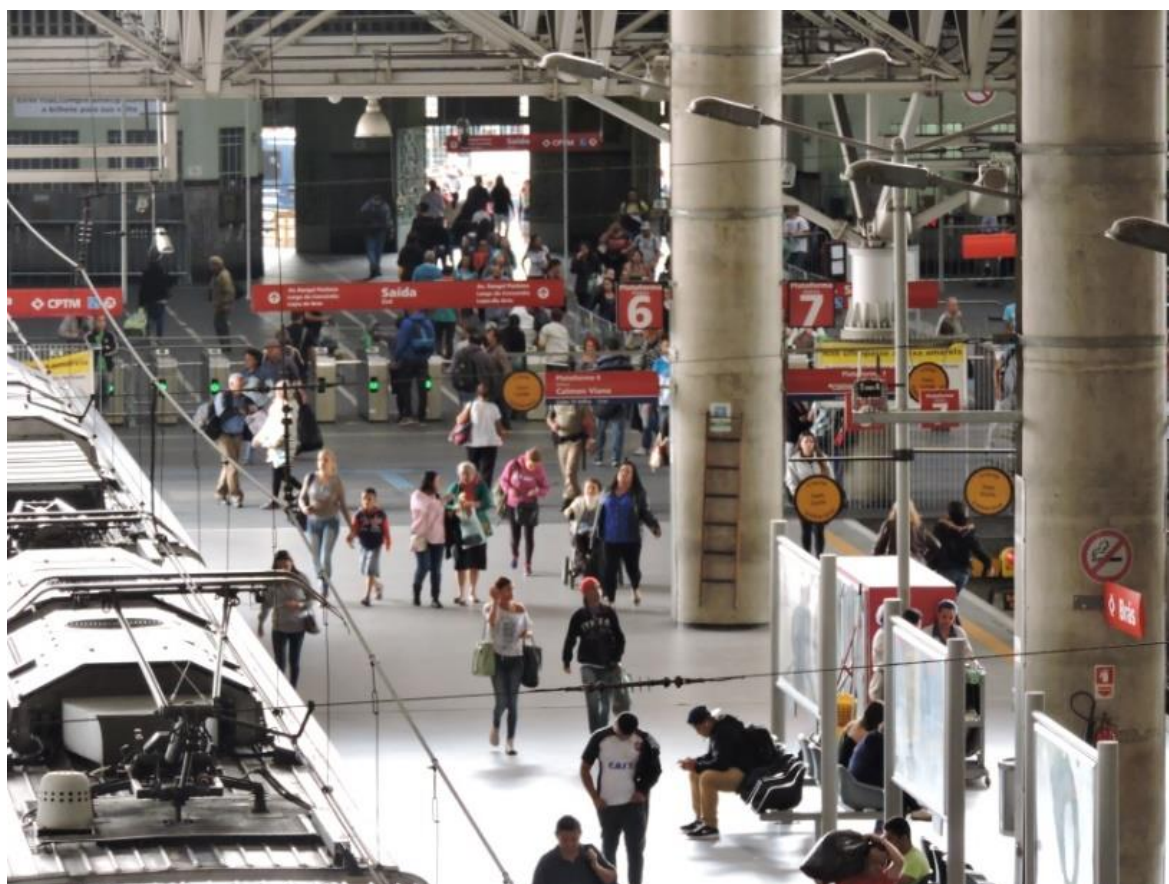
permitem compreender as relações de força constituintes do discurso e as diferentes formas como a ideologia entra em funcionamento nas práticas linguageiras, uma vez que para compreender o discurso, é necessário considerar os fatores extralinguísticos que os constituem.

Em nosso ver, as Condições de Produção constituem um espaço discursivo que é ao mesmo tempo geográfico, histórico e linguístico e que atua na constituição, produção e circulação dos dizeres sobre a cidade. Em consonância com tal afirmação, Pêcheux (1997 [1975]) sustenta que

Os fenômenos lingüísticos de dimensão superior à frase podem efetivamente ser concebidos com um funcionamento, mas com a condição de apresentar imediatamente que este funcionamento não é integralmente lingüístico, no sentido atual desse termo e que não podemos defini-lo senão em referência ao mecanismo de colocação dos protagonistas e do objeto de discurso, mecanismo que chamamos de 'Condições de Produção' (PÊCHEUX, 1997 [1975], p. 78).

Nesse momento de nossa escritura, buscamos, portanto, historicizar o espaço em que se dá a peça. Por isso trazemos à baila esse lugar espaço-tempo que constitui e margeia, simultaneamente, o urbano e os sentidos que o envolvem, para entendermos como eles “[...] explicitam a repetição de mecanismos ideológicos em diferentes momentos históricos que localizam deslocamentos e rupturas” (NUNES, 2007, p. 374).

Iniciamos nosso trajeto na Estação do Brás, administrada pela CTPM. A CTPM é, segundo informações obtidas no site oficial, uma empresa de economia mista do Governo do Estado de São Paulo, inaugurada em 28 de março de 1992, pela Lei estadual n. 7.861. Fisicamente, é composta por seis linhas, numa malha de 260,8 km, dos quais 257,5 são considerados operacionais. O sistema, que conta atualmente com 92 estações, é operado, em São Paulo, pela Companhia Brasileira de Trens Urbanos (CBTU) e pela Ferrovia Paulista S/A (FEPASA) e atende 22 municípios, dos quais 19 se encontram na Região Metropolitana de São Paulo. Essa Rede formada pela CTPM e pela Companhia do Metropolitano de São Paulo (Metrô) apresenta pontos de ligação e transferência: Palmeiras-Barra Funda, Brás, Tamanduateí, Pinheiros, Luz e Santo Amaro.

Figura 6 – Estação do Brás⁴⁵

Fonte: acervo pessoal da autora.

Entre essas estações, nosso percurso se inicia na Estação do Brás. Em 1867, foi inaugurada a *Inglesa*, a linha São Paulo-Jundiaí, da São Paulo Railway – que tinha o objetivo de escoar a produção de café – e, com ela, veio a *Estação do Braz* (à época grafada com Z). Entretanto, conforme Bazani (2011), apesar do objetivo inicial, a estação acabou servindo mais à urbanização e ao então recente processo de industrialização. No que concerne à “[...] Estação do Brás, além do movimento natural de atração de empreendimentos e os primeiros adensamentos urbanos, característico a quase todas as estações de trem, havia outro fato: o encontro de culturas”, fato que permanece até hoje.

Sabemos que, nesse período histórico, houve uma intensificação no

⁴⁵ Registro da autora em 12 maio 2016.

fluxo migratório, especialmente de italianos que vinham ao Brasil em busca de empregos nas lavouras de café. Muitos desses migrantes acabaram fixando residência e fundando pequenas indústrias no entorno das linhas de trem. Segundo Bazani (2011), havia a *Estrada de Ferro Central do Brasil*, cuja estação era a Estação Norte, fundada em 1875, ao lado da *Estação Braz*, da São Paulo Railway. Em setembro de 1945, essa nomeação foi alterada em homenagem ao presidente americano Franklin Roosevelt, assassinado naquele ano, e passou a ser conhecida como *Estação Roosevelt*. Inicialmente, *Roosevelt* e *Braz* eram duas edificações diferentes, porém hoje formam a mesma estação.

A entrada principal da Roosevelt era na área hoje correspondente ao Largo da Concórdia e a entrada da Ingleza (*sic*) era na área hoje que abrange o acesso para o Metrô Brás. Muito mais que encontro das duas mais importantes ferrovias do Brasil, o Brás marcou o encontro de diversas culturas ao longo da história. E onde há povo, há necessidade de transportes (BAZANI, 2011, s.p.).

Acompanhando as estações de trem e o fluxo de migração, o Brás se desenvolveu, o que pode ser ilustrado pelo fato de que, no ano de 1886, quando esse fluxo se intensificou, o bairro abrigava seis mil habitantes, número que subiu para trinta mil pessoas apenas sete anos depois. Apesar de ser conhecido como um espaço de migração italiana, o bairro do Brás hoje é constituído por uma grande gama de culturas, entre elas e uma das que mais se destaca em número, a presença de migrantes nordestinos. Essa vinda de migrantes nordestinos foi acentuada nos anos de 1940 e 1952, em razão das secas que assolaram a região Nordeste. Nesta época, chegavam pela *Estação Roosevelt* mais de 1.100 nordestinos que conferiram novas nuances ao Bairro.

A grande procura e a presença de infraestrutura provocaram uma alta nos preços de imóveis e terrenos no Brás, o que fez com que esses migrantes passassem a se instalar em regiões mais afastadas. Nessas condições, os trens permanecem cumprindo seu papel e a Estação do Brás une caminhos que levam aos mais diversos destinos, em três linhas – Turquesa, Coral e Safira. Em nosso itinerário, percorremos a linha Safira, que nos leva até o Bairro Jardim Romano, conforme a imagem 17.

Figura 7 – Linha Safira – CTPM – Estação Brás



Fonte: CTPM (2016).

A linha Safira liga a *Estação Brás* à *Estação Calmon Viana*, em Poá. Na cidade de São Paulo, apresenta em seu itinerário as seguintes estações: *Tatuapé*, *Tiquatira*, *Engenheiro Goulart*, *USP Leste*, *Comendador Ermelino*, *São Miguel Paulista*, *Jardim Helena-Vila Mara*, *Itaim Paulista* e *Jardim Romano*. Responsável pela locomoção dos moradores de bairros populosos, formados em sua maioria por migrantes nordestinos, a linha foi conhecida, até meados dos anos 2000, pela precariedade nas condições de infraestrutura em relação às demais. Foi eletrificada em 1950, mas os trens de passageiros puxados por locomotivas a vapor resistiram até o ano de 1963. Esse fato, além de que, na década de 1960, operava com os trens mais velhos da Central em São Paulo, fabricados na década de 1930, favoreciam a fama de precariedade da Linha Safira, também conhecida como “*Variante do Poá*”, “*Leste –*

Variante” ou simplesmente “*Variante*” (expressões que a diferenciavam da chamada linha “*Leste – Tronco*”, atual Linha 11.

É nesse espaço que a peça se inicia. A Estação e suas múltiplas possibilidades são o cenário de entrada para “A cidade dos rios invisíveis”, como um grande teatro aberto ao olhar do espectador viajante, diferentemente do teatro tradicional, em que a arquitetura comum aos grandes teatros os faz(ia) funcionar, conforme Moura (1999), como dispositivos apontadores, com o objetivo de “dar a ver” ou “fazer-nos ver”. Dessa forma, o espectador – colocado dentro de tais espaços – teria a “predisposição” a observar, ou seja, ainda que não houvesse nada a ser observado, talvez pelo fato “de estar a ser observado a partir de um *theatron*, ou seja, literalmente, de um ‘lugar para olhar’ (p. 75)”. O movimento, nesse caso, é centralizado no palco. Na peça aqui analisada, ocorre um deslocamento nesse cenário, e o movimento do trem pela(s) cidade(s) leva o espectador, guiado pelo audiotour, a uma experiência diferente. Já não é a arquitetura de um grande teatro que o interpela a observar e a ser capturado pelas cenas, mas a voz que soa nos fones acoplados aos seus ouvidos. Em análise do espetáculo System Kirchner⁴⁶, “que estende a deslocalização até o lugar e o olhar do espectador”, quando os espectadores visitam a cidade e vivem experiências guiadas, semelhantes à peça aqui investigada, orientados pelo audiotour, Finter (2003, p. 5) afirma que

[...] os lugares, os objetos e as pessoas encontrados casualmente se transformam pelo olhar, dirigido por uma voz do fone de ouvido, em lugares, objetos e personagens de um teatro íntimo, já que resultam ao mesmo tempo da relação do espectador com seu imaginário e da voz que propõe seguir as pegadas de uma história vagamente policial.

Da mesma forma, a relação do espectador com o espaço – ao mesmo tempo cenário e personagem – dá-se por meio dessa relação com a voz sem rosto que chega pelos dispositivos de reprodução, mas é ainda direcionada – simultaneamente – pelas intervenções dos atores no vagão do trem em movimento. O uso da imagem do espaço público na peça ultrapassa, portanto, a imagem muda, à qual se refere Deleuze (1985), quando afirma que “a imagem

⁴⁶ Uma produção original de Bernd Ernst e Stefan Kaegi, exibida no Festival internacional dos estudantes de teatro, Diskurs (1999), em Giessen. O mesmo audiotour foi apresentado em Frankfurt (2000) e no festival Spielart, em Munique, com o título de Canal Kirchner, em 2002.

visual mostra a estrutura de uma sociedade, sua situação, seus lugares e funções, as ações e reações dos indivíduos, em suma, a forma e os conteúdos” (Deleuze, 1985, p.268). Para esse autor, a imagem muda causa uma espécie de naturalização, a “física social das ações e reações, a física mesma das palavras”. A interação da imagem e dos sons, por outro lado, oferece “uma nova dimensão da imagem visual, um novo componente”. As imagens significam pela interação no audiotour e a peça funciona mais próxima do cinema do que do próprio teatro, uma vez que a rapidez das cenas – aqui representada pelo movimento do trem – (re)organiza os sentidos em torno do espaço e produz outras reações/relações. Isso porque, ainda conforme Deleuze (2007), “quando a palavra se faz ouvir [...] ela faz ver algo novo, que a imagem visível, desnaturalizada, começa a se tronar também legível, enquanto visível ou visual”.

É preciso cuidado, porém, ao atrelar a significação aos processos verbais. Orlandi (1995, p.39) afirma que o não-verbal apresenta uma “consistência significativa”, cuja matéria própria produz efeitos de sentidos diversos, produzindo materialidades discursivas distintas em que entram em funcionamento muitas formas do dizer como “necessidade histórica” (1995, p.40). Em nosso ver, no funcionamento discursivo da peça aqui analisada, mais especificamente no trajeto pela linha férrea, o espaço funciona como imagem em movimento, como flashes de cidade acionados pela voz que guia o visitante externo procurando verdades, conforme vemos a seguir.

3.5.2 Dos espaços-lugares: sentidos em fuga

O audiotour, que inicia a peça e que é apresentado ao público no trem em movimento, é um recorte de cidade que movimenta muitos componentes simultaneamente: espaço geográfico, música, imagem, sons, entrevistas gravadas e inseridas no percurso nos possibilitam buscar a compreensão desse processo discursivo. Nesses cruzamentos, o sujeito balaiado procura (r)existir, buscando se constituir nos lugares que habita/pelos quais transita, lugares discursivos que, conforme Scherer (2008), são estrutura simbólica que abarca o pertencimento e que – simultaneamente - estrutura, desestrutura, separa e impõe limites.

Conforme mostraremos na sequência, há regularidades de sentidos que se mantêm, mas há quebras na sua linearidade - tanto no audiotour quanto na peça, – rupturas e encadeamentos de sons e sentidos que ora se agrupam ora escapam, produzindo aquilo a que Orlandi (1996) vai chamar de “sentidos em fuga”. Isso porque “como os sentidos não são indiferentes à matéria significante, a relação do homem com os sentidos se exerce em diferentes materialidades, em processos de significação diversos: pintura, imagem, música, escultura, escrita etc”. A matéria significante – e/ou a sua percepção – “afeta o gesto de interpretação, dá uma forma a ele (p. 12)”, as rupturas geográficas, sonoras e/ou de palavras produzem esse efeito de deslocar rapidamente os sentidos na medida em que movimentam também o corpo e os sentidos do espectador: tato, olfato, audição, visão e paladar são instados a significar, junto do corpo que se move no trem e pelo bairro.

No audiotour, muitas vozes são postas em funcionamento para significar: as vozes dos atores se misturam a recortes de falas dos moradores, a trechos de músicas e efeitos sonoros, como um excerto de entrevista com Paulo Freire. Ao mesmo tempo, o deslocamento geográfico produz sentido, pois entra em cena o lugar que é geográfico e se constitui como materialidade discursiva na medida em que faz parte de um funcionamento em que os dêiticos e topônimos funcionam como “palavra-imageante”, que associadas ao que se vê produzem realidade, “constituindo determinado imaginário” e atualizando sentidos (Orlandi, 2013).

Ao analisarmos a produção de sentidos no audiotour, mobilizamos a noção de palavra-discurso, cunhada por Eni Orlandi (2013). Para compreender essa noção, a autora traz à baila a palavra-coisa, de Sartre, e propõe um deslocamento, compreendendo que, na “palavra-coisa, [...] uma palavra explode carregando diferentes construções referenciais, em distintas porções do real, das coisas do mundo” (p. 17), enquanto a palavra-discurso evoca outras formas materiais – que não apenas as palavras - para significar, provocando o entendimento de que há “efeitos de sentidos produzidos pela conjugação da tecnologia das imagens e sons que significam de forma particular a narratividade” urbana. No caso da materialidade aqui analisada, no deslocamento até o Bairro, tanto os dispositivos de áudio aos quais o espectador tem acesso quanto o trem que permite sua relação com o espaço

em movimento se constituem como parte da produção de sentidos.

Dessa forma, são constitutivas de sentidos, simultaneamente, as imagens e as palavras que a elas fazem alusão, em um processo em que entram em funcionamento relações metonímicas, metafóricas e parafrásticas capazes de produzir deslocamentos ou manutenção de sentidos. No mover do trem, as imagens da janela se sobrepõem e, tal como “um filme editado pela imaginação do viajante⁴⁷”, ganham movimento, efeitos e trilha sonora. Esse movimento é marcado pelas relações semânticas que se estabelecem entre os marcadores espaciais⁴⁸ e os modos de nomear a(s) cidade(s), numa “dêixis discursiva carregada de um lugar para outro, em processos de transferência, deslizando mundos e sentidos” (ORLANDI, 2013, p. 17).

Marcadores espaciais produzem um olhar cambiante do espectador que se desloca e vai além das janelas do trem, deixando emergir uma tentativa de continuidade do dizer por meio da contradição de um espaço - que é contínuo no que tange à linha férrea, mas marcado pela dessemelhança entre a “cidade-império” e as cidades que compõem o trajeto até a chegada ao Bairro Jardim Romano. Esse efeito de localização geográfica pode ser identificado no audiotour por meio das locuções adverbiais de lugar:

por aqui
pela estrada de safira
nas profundezas da URPE
lá embaixo
próximo a um rio invisível
lá no fundo
à direita
à esquerda
para fora das janelas
na próxima parada
próximo ao desembarque

⁴⁷ Trecho da peça Cidade dos Rios Invisíveis.

⁴⁸ Nomeamos como marcadores espaciais os termos usados para fazer referência à localização geográfica, como os advérbios de lugar e preposições, por exemplo.

Essas expressões são introduzidas sonoramente pelo auxílio dos fones de ouvido e dispositivos de reprodução oferecidos aos espectadores e têm seus sentidos funcionando em relação com as imagens produzidas pela relação espaço-tempo que se dá no movimento de deslocamento geográfico do trem e no curso do audiotour. Há uma relação de sentidos entre imagem-espço e palavra-som, que só é possível por meio do tempo, aqui entendido como tempo discursivo, pois já não significa apenas uma sucessão de segundos, minutos ou horas e faz parte da narratividade urbana, também significando. Na sequência, apresentamos – aleatoriamente - imagens vistas da janela do trem e ouvidas no audiotour.

Figura 8 – Vista da janela do trem



“Faixas de cimento e ferro cortam espaço sobre a minha cabeça com o objetivo de aproximar as distâncias e fazer com que os moradores cheguem mais rápido ao seu destino”.

Fonte: acervo pessoal da autora.

Figura 9 – Vista da janela do trem



“Na minha frente os viajantes dormem. Há uma espécie de torpor na cidade. Eles adormecem sobre os bancos. Aqui dentro, parte dos viajantes dorme”.

Fonte: acervo pessoal da autora.

Figura 10 – Vista da janela do trem



“É nesse momento da travessia que começamos a nos aproximar de Tiquatira, cidade fantasma extinta pelo fogo”.

Fonte: acervo pessoal da autora.

Como vimos, a necessidade da simultaneidade temporal entre palavra e imagem para os efeitos de sentido buscados pelo Coletivo Estopô Balaio é reforçada pelo fato de que há diversos dispositivos sonoros sobressalentes, que são ouvidos pelos atores durante as intervenções, a fim de acompanhar o ritmo dos demais, para que o efeito de plenitude não seja interrompido em caso de pane em algum dos equipamentos. Assim, ao mesmo tempo em que o trem deixa a estação do Brás, os viajantes são levados pela peça a conhecer os espaços urbanos que produzem essa narratividade, pelo som (palavra - música, ritmo), pela imagem (espaço) e pelo tempo (trajeto). Nesse mover do trem, o espaço como imagem em movimento significa, de acordo com o que nos traz Medeiros (2013), como uma materialidade textual misturada, imbricada com os sentidos de forma escrita (sonora, em nosso caso), a ponto de ser inseparável no que concerne a efeito de sentido e de não poder estar dividida do verbal.

O trem que atravessa a cidade e a corta, mas não a separa, traz em si de forma simbólica a velocidade com a qual as imagens e palavras são lançadas ao olhar e aos ouvidos do espectador, produzindo um efeito cinematográfico. Nesse movimento do trem, move-se um tempo que escapa ao cronológico. Conforme Rodriguez-Alcalá (2003), o movimento associado à questão do tempo (duração) é uma noção fundante da ordem urbana, determinando não apenas o espaço interno, mas também suas fronteiras exteriores. Segundo a autora, o movimento se constitui como uma espécie de contradição da cidade como assentamento humano, na medida em que a opção a outros modos de ocupar o espaço, como o nomadismo, por exemplo. O trem funciona como um dos “equipamentos urbanos que operacionalizam tais modalidades de moradia e de circulação/encontro” e, dessa forma, responde a modos de estar-juntos relacionados aos próprios sentidos históricos do que seja ‘público’ ou ‘privado’ (RODRIGUEZ-ALCALÁ, 2014, p. 274., grifos da autora).

Cabe refletirmos, ainda, sobre o espaço/lugar físico e discursivo de entremeio ocupado pelo trem. O trem é travessia - atravessa a cidade e por ela é atravessado - e, na contradição constitutiva do dizer, ao mesmo tempo une e separa, produz encontros e desencontros de sentidos e de corpos em movimento, uma vez que [...] “no território urbano, o corpo dos sujeitos e o

corpo da cidade formam um, estando o corpo do sujeito atado ao corpo da cidade, de tal modo que o destino de um não se se para do destino do outro” (ORLANDI, 2004, p. 11).

Abaixo, apresentamos a cena discursiva que elaboramos a partir de recortes discursivos que associamos ao efeito de disjunção, a que nos referimos. Nela, procuramos regularidades que nos levaram a compreender como a divisão toma corpo no intradiscorso para significar a partir do interdiscorso.

Quadro 5 – Cena Discursiva 3: A cidade que segrega

RD 12 - Cidade dividida por muros, onde só o Tatuapé cava entre os bueiros e atravessa os tais muros por baixo da terra.

RD13 - Faixas de cimento e ferro cortam espaço sobre a minha cabeça com o objetivo de aproximar as distâncias e fazer com que os moradores cheguem mais rápido ao seu destino.

RD14 - Daqui, de onde se passa por tatu, as casas se empilharam umas nas outras formando grandes aglomerações verticais.

(eu gostaria que você lembrasse)

Separadas da cidade por muros

(eu acho que só para quando morre)

RD15 - Os muros se multiplicam cada vez mais comprimindo os espaços e o tatu é obrigado a cavar mais fundo para conseguir atravessar as distâncias ele precisa cavar cada vez mais.

RD16 - O trem parte a cidade em dois lados.

RD 17 - O fogo dos grandes deuses segue abrindo espaços na cidade império, destruindo cidades como a Tiquatira. E é assim que a metrópole vai se erguendo, sobre o medo e a fuga dos pequenos deuses!

RD 18 - O trem continua a rasgar a cidade em dois lados.

Fonte: Autora.

Conforme destacamos nos recortes discursivos que compõem a Cena Discursiva 3 (quadro 5), encontramos no audioutour marcas que deixam emergir divisões no espaço geográfico que compreende o trajeto do trem. O(s) efeito(s) de sentido produzido(s) pelo verbo *partir*, que remete à divisão do espaço, é reforçado pelo efeito de dualidade produzido pelas locuções adverbiais de lugar opostas *à esquerda* e *à direita* e também pela expressão determinante representada pelo numeral *dois*, em *dois lados*. A essa formulação, associam-se as imagens da própria cidade vistas das janelas do trem, que opõem pela estética a divisão do espaço da cidade e se imbricam nos dizeres do audiotour e no movimento do trem. Na imagem abaixo, o ator se utiliza de um *Post It* em sua intervenção e promove a substituição do verbo partir pelo verbo rasgar, ação que ganha força com a abertura da porta, que – literalmente – rasga o papel.

Figura 11 – Intervenção do ator Juão Nin dentro do trem em movimento



Fonte: acervo pessoal da autora.

Como já mencionamos, esse efeito de divisão/partição/rasgo produzido pela imagem, pela palavra e pelo mover do trem no espaço vai além da divisão espacial, uma vez que desvela a contradição nos modos de significar o espaço público, compreendido em sua historicidade. Dessa forma, concordamos com Rodriguez-Alcalá, quando afirma que

[...] os objetos que compõem o aspecto físico do espaço (construções, equipamentos urbanos, monumentos, etc.), os diferentes sujeitos que estão nele e os acontecimentos que se desenrolam são percebidos na relação com um espaço dividido historicamente (economicamente) de certa maneira, entre outras possíveis. Isso aponta para a dimensão política de sua produção, marcada pela disputa pelo direito à ocupação do espaço e pela legitimidade do movimento: quem pode fixar-se e/ou circular por ele, onde e de que maneira (RODRIGUEZ-ALCALÁ, 2014, p. 279).

O trem faz o trajeto que atravessa a cidade da margem ao centro, do fora para dentro, movendo corpos cujos destinos estão atrelados à cidade e sua (des)ordem. Pela manhã, aqueles que vivem à margem são levados ao centro da cidade para pertencer a ela, exercendo sua função para alimentar o capital. À noite, esses corpos retornam ao bairro dormitório e para suas ausências ou invisibilidade. Portanto, no fio do dizer que acompanha a parte inicial da peça – o audiotour -, as (re)formulações fazem ecoar a ideia de exclusão, paradoxalmente marcada geograficamente pelos trilhos do trem como mecanismo de acesso aos espaços. Ou, como afirma, Lagazzi (2013, p.

159) “a cidade tocada em seus conflitos visibilizados e em seus confrontos silenciados, em fronteiras que estabelecem um dentro e um fora e que não hesitam em colocar para fora”.

Entre as regularidades discursivas que encontramos na cena discursiva 5, chama-nos atenção o fato de que em diversas formulações ressoam sentidos voltados à disjunção, à separação e à exclusão. Essas regularidades se constituem na formulação, no fio do discurso, o espaço da repetição, da paráfrase. Conforme Olandi (2012, p. 36), a paráfrase representa o retorno aos mesmos espaços do dizer, não pela simples repetição/retomada da palavra, mas pelo funcionamento do já-lá, do pré-construído que ecoa em tais formulações e volta para significar. Abaixo montamos uma representação da rede parafrástica que se constitui em torno do efeito de divisão em funcionamento na peça.

Figura 12 – Rede parafrástica: sentidos que dividem



Fonte: Autora.

Nos processos parafrásticos, em todo dizer há algo que se mantém e que, nesse retorno à memória do dizer, a partir dos efeitos do pré-construído, pela formulação do intradiscurso, os sentidos são constituídos pelo funcionamento do interdiscurso, de modo a inscrever-se em uma memória discursiva. Pêcheux (2009, p. 89) refere-se ao pré-construído como aquilo que remete “a uma construção anterior, exterior, mas sempre independente, em oposição ao que é ‘construído’ pelo enunciado” (grifos do autor). Concordamos inclusive com Schneiders (2013, p. 1001), quando afirma que a paráfrase discursiva produz sentidos a partir de “uma estrita relação com os saberes próprios de uma Formação Discursiva”, por meio da estabilização de sentidos no interior do domínio dessa FD que os regula.

Entender o trabalho da FD nesse funcionamento pressupõe compreender também o papel fundante da ideologia nesse jogo de dizeres, pois como nos ensina Pêcheux (2009) entram em funcionamento “condições ideológicas de reprodução/trans formação das relações de produção” (Pêcheux, 2009, p.129),

entre essas condições ideológicas, as determinações econômicas “que condicionam ‘em última instância’ essa reprodução/transformação, no próprio interior da produção econômica”, atravessada pela luta de classes. Para compreender esse processo, o autor se vale da noção althusseriana de “Aparelhos ideológicos de Estado”, segundo a qual a sobrevivência da produção é mantida pela reprodução dos meios de produção, que se dá pelos aparelhos ideológicos de Estado – Igreja, escola, polícia (...), que dominam não pelo uso da força, mas pelo trabalho da Ideologia. Esse funcionamento, contudo, não se dá de forma homogênea, uma vez que

[...] os aparelhos ideológicos de Estado constituem, simultânea e contraditoriamente, o lugar e as condições ideológicas da transformação das relações de produção (isto é, da revolução, no sentido marxista-leninista). De onde, a expressão “reprodução/transformação” que empregamos (PÊCHEUX, 2009, p. 131).

Entendemos, ainda, que essas condições de reprodução ou transformação das relações de produção ocorrem em um momento histórico e para uma formação social dada, pelo funcionamento do “conjunto complexo dos aparelhos ideológicos” de Estado, e que, se dá com relações de “contradição-desigualdade-subordinação entre seus ‘elementos’.

Como sustenta Pêcheux (2009) as palavras têm seus sentidos transformados de acordo com o as posições ocupadas por aqueles que as empregam, sempre em relação às Formações Ideológicas nas quais se encontram estabelecidas tais posições. Pêcheux e Fuchs (1975, p.11) definem a Formação Ideológica como “um elemento susceptível de intervir como uma força confrontada a outras forças na conjuntura ideológica característica de uma formação social em determinado momento[...]. Chamamos a regionalização das Formações Ideológicas de formações discursivas e são elas que determinam o que pode e deve ser dito em determinadas Condições de Produção. Não há, porém, como identificar nas Formações Ideológicas uma unidade em relação às formações discursivas, já que,

As Formações Ideológicas comportam, como um dos seus componentes, “uma ou várias formações discursivas interrelacionadas que determinam o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um

panfleto, de uma exposição, de um programa etc.), a partir de uma posição dada em uma conjuntura...” (PÊCHEUX e FUCHS, 1975, p.11).

Para compreendermos melhor essa relação, podemos trazer, ainda, Pêcheux (2009), quando afirma que “toda formação discursiva dissimula, pela transparência do sentido que nela se constitui, sua dependência com respeito ao ‘todo complexo com dominante’ das formações discursivas, intrincado no complexo das formações ideológicas” (PÊCHEUX, 2009, p. 149, grifos do autor).

São essas formações discursivas que regulam também a forma como os sentidos se constituem de forma diferente e deslizam para significar, por meio de diversos mecanismos, como a paráfrase e metáfora, por exemplo. Não há, pois, como pré-determinar os sentidos como colados a um significante em si mesmo. Da mesma forma, em nossa tese, o funcionamento poético do texto artístico/teatral é produzido por meio do deslizamento dos sentidos regulado ideologicamente e não pela simples escolha “intencional” de estruturas linguísticas. Para Mariani (2005), esse deslizamento resulta de diferentes funcionamentos languageiros e aponta para o fato de que “em qualquer ponto do encadeamento significante há uma possibilidade de falha, fratura, possibilitando uma deriva de sentido”, que pode ocorrer tanto para aquele que fala, quanto para aquele que lê, escreve ou escuta.

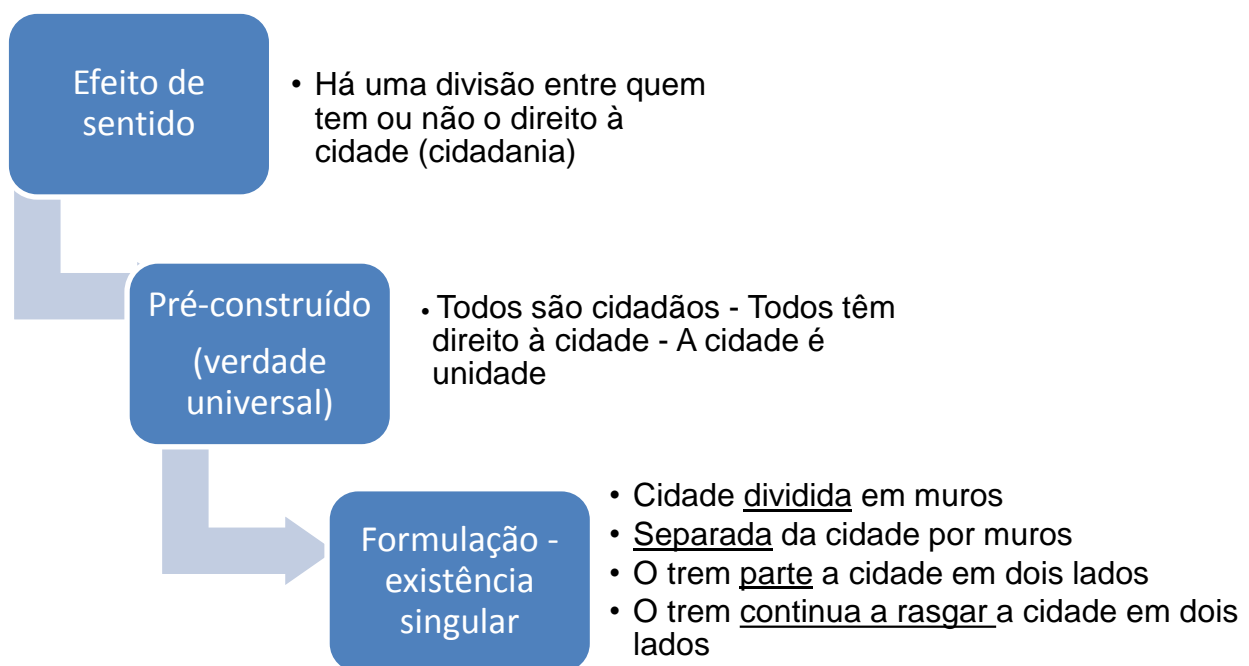
Dessa forma, no funcionamento discursivo dessa rede parafrástica em torno do processo de divisão da cidade, os sentidos só se constituem pelo atravessamento do pré-construído que relaciona a cidade ao agrupamento, à junção e à unidade. Ou seja, o trem só divide porque a cidade existe como unidade. Conforme Fedatto (2011, p. 23),

quando focalizamos os discursos sobre a formação dos espaços urbanos no Brasil, notamos que eles são atravessadas pelo desejo oficial de fundar a *necessidade* de um conjunto de valores (como catequização, instrução, escolarização, beleza, organização) que passam a ter uma *existência* concreta erigida em pedra, asfalto, barro, cimento e palavras. a materialidade urbana é, portanto, também matéria simbólica. através, sobretudo, da concentração espacial, os saberes produzidos por esses valores inauguram e consolidam um discurso *oficial* e ao mesmo tempo *mítico* sobre a unidade imaginária do território (FEDATTO, 2011, p. 23).

Só é possível a divisão, porque há o um. Só é possível a exclusão porque a cidade é para todos, “introduzindo assim a dimensão jurídica na consideração do cidadão” Orlandi (2004, p. 11).

Para nós, ainda, o efeito de pré-construído – há uma divisão entre os que têm ou não direito à cidade – aparece no intradiscorso por meio da relação constitutiva entre uma construção com existência singular (intradiscorso) e a verdade universal – todos têm direito à cidade/ a cidade é de todos – que afeta a interpretação dessa singularidade, como reunimos resumidamente na figura abaixo.

Figura 13 – Cidadania e Existência – o (não)direito à cidade



Fonte: Autora.

Conforme tentamos ilustrar na figura 12, no funcionamento da rede parafrástica que identificamos no áudiotour, há o retorno ao dizer da cidade como unidade, como espaço democrático de direito para que se torne possível negar essa possibilidade. Se o trem a rasga é porque é única, se o trem a divide é porque é uma. Ao habitante das comunidades que margeiam a linha de Safira é negado o direito à cidade, já que esses espaços marginais estão, conforme podemos observar no RD14, separadas da cidade por muros,

deixando emergir o efeito de não-pertencimento à cidade. Em relação a isso retomamos a formulação de Orlandi (2004), para quem “[...] a cidade introduz a dimensão da representação sensível de suas formas, ao lado da consideração de um espaço de cidadania”.

Se as primeiras definições de cidade traziam em si a noção de aglomeração de casas dispostas em ruas e cercadas por muros e cercas, apesar do deslocamento temporal, podemos entender que há aproximações nas diferentes concepções de cidades, uma vez que aspectos como o belo, a organização e a segurança foram relacionados às cidades em diversos períodos da história. A existência de muros, por exemplo, antecede a cidade medieval e, nela, ganha importância, acompanhando esse crescimento e desempenhando um papel bem maior do que o da simples segurança.

La muralla condiciona la creación de una fiscalidad y contribuye al desarrollo de una administración municipal, ya que su construcción es una empresa costosa y de larga duración, y su mantenimiento y defensa (torres de guardia y atalayas) requieren una financiación importante y regular y exigen una organización (PINOL; BOUCHERON; MENJOT, 2010, p. 147).

A esse respeito, convém, ainda, trazer à baila as reflexões de Le Goff (1992) de que desde a época medieval, as cidades representam muito mais do que suas estruturas físicas, sendo importante relacioná-las aos aspectos sociais que estão imbricados em sua constituição, fatores que levaram ao desenvolvimento e legitimação do espaço urbano. Estar fora dos muros da cidade, ou estar separado da(s) cidade(s) por muros é estar fora do imaginário de unidade, urbanidade e coletividade associado aos que vivem cercados por elas e, por conseguinte, estar à margem da cidadania vinculada à(s) cidade(s). Mais do que isso, o sujeito fora dos muros –contraditoriamente - se afasta ao mesmo tempo em que é constituído pelo sujeito cidadão em sua forma-sujeito histórica – capitalista (ORLANDI, 2011), que é sustentada pelo jurídico.

Esse sujeito, ao mesmo tempo livre e submisso, dotado de direitos, mas também de deveres se constitui em sua relação com o Estado capitalista, que articula o simbólico com o político. Dessa forma, mesmo no discurso do excluído há ecos desse sujeito clivado, atravessado pela formação discursiva capitalista, que define as posições-sujeitos que cabem diante da divisão dos

meios de produção. Isso porque

[...] o Estado, por sua vez, individua/liza este sujeito, pelas instituições e pelos discursos, daí resultando não o indivíduo como nasce, mas uma forma sujeito que o Estado individualiza, logo, um sujeito individua/lizado, ou seja, um indivíduo que se identifica por sua inscrição em uma formação discursiva, em certos sentidos e não outros, constituindo-se em uma posição sujeito com sua existência, que se inscreve, com suas práticas, na sociedade (ORLANDI, 2011, p. 696).

Os muros que dividem e segregam também são os muros que agrupam as coletividades e permitem a coexistência de poderes desiguais. Em nossa interpretação, o trem que atravessa a cidade a corta e a divide, também funciona como espaço-tempo de resistência em que o Coletivo constitui a arte urbana através de uma tentativa de produzir o efeito de visibilidade/inclusão, permitindo ao sujeito morador do Bairro Jardim Romano transitar por essa(s) cidade(s) e suas fronteiras físicas e imaginárias, num conflito entre “os modos de subjetivação e o que o individualiza e o que relaciona o sujeito ao outro no espaço urbano assim constituído” (ORLANDI, 2011, p. 694).

Nessa relação entre as textualidades que compõem a narrativa da peça, mas também a narratividade urbana, o espaço se presentifica também pelo processo de nomeação, constituindo o sujeito, na medida em que a ele é dada a oportunidade de significar, de tomar a palavra-discurso, com ritmo, com aquilo que não tem fixidade, mas que move o sujeito ao seu lugar social. O espaço cenário dá lugar, assim, a um espaço que é corpo da cidade, que clama por visibilidade e que significa, e o corpo-sujeito se inscreve no corpo da cidade. Para nós, as imagens vistas pela janela do trem são associadas às nomeações e definições que funcionam em paráfrase, num processo de transferência e repetição, que por vezes provoca deslizamentos de sentido.

Neste gesto de interpretação da peça, para entendermos o funcionamento dessas derivas, lançaremos mão da noção de efeito metafórico, aquela problematizada por Michel Pêcheux (1990), que o entende como um fenômeno produzido a partir de uma substituição contextual capaz de produzir deslizamento de sentidos entre os termos, afastando-os da literalidade, noção esta que passamos a mobilizar a partir do dizer-espaço-tempo da peça no trajeto de Safira, no entremeio da(s) cidade(s) que a constituem.

Nesse espaço discursivo em que os sentidos são decididos no/pelo político em funcionamento na/pela desordem urbana, o litígio se instaura no movimento e nas rupturas. Nesse espaço público, o discurso urbano se dá em diferentes modalidades e tudo significa, desde o nome de uma rua, os letreiros publicitários, ou um simples – mas não tão simples – amontoado de caixas de papelão em que as marcas do consumo capitalista contrastam com a ausência de recursos básicos, como moradia adequada.

Nesse processo, observamos o efeito metafórico em funcionamento intradiscursivamente nas formulações relacionadas aos nomes das localidades. Esses deslizamentos de sentido se dão por meio de mecanismos diversos que exploram desde a sonoridade das palavras a processos metonímicos e parafrásticos. É o efeito metafórico em funcionamento que nos permite entender que os sentidos sempre podem ser outros. Dessa forma, ao defender que “todo o processo discursivo se inscreve numa relação ideológica de classes” (PÊCHEUX, 2009, p. 22), o autor relaciona a constituição dos sentidos à própria constituição do sujeito, marcada sempre pelas relações ideológicas, instituída na/pela língua. Ou seja, a língua é a base material para a realização dos processos discursivos-ideológicos.

As fronteiras entre os lugares geográficos são também constituídas pelo político em funcionamento na língua, que produz deslizamentos de sentidos, especialmente no processo de (re)nomeação no fio do discurso da peça analisada. Apresentamos, na sequência, as redes de repetibilidade que identificamos em torno das nomeações das estações que compõem o itinerário da linha de Safira e que, no audiotour, encontram-se em ordem espacial, conforme a localização geográfica e a sequência temporal em que são atravessadas pelo trem.

Quadro 6 – Cena Discursiva 4: As cidades por/entre Safira – processos de nomeação e designação

RD 19	<p style="text-align: center;"> Tatuapé Tatuapé Uma cidade inusitada Tatu a pé Tatu anda a pé Cidade dividida por muros </p>
RD 20	<p style="text-align: center;"> Tiquatira Cidade das caixas de fósforos Cidade Fantasma extinta pelo fogo Cidade de pequenas casas de caixas de fósforos que se amontoavam umas as outras se verticalizando para baixo da terra e das faixas de cimento e ferro </p>
RD 21	<p style="text-align: center;"> Acolhedora Uma grávida gigante deitada de barriga para cima e coberta por algumas camadas de terra A grande mulher O novo ninho </p>
RD 22	<p style="text-align: center;"> Marilena Uma cidade que parece ser duas ao mesmo tempo Marilena da Direita Marilena da Esquerda </p>

Fonte: Autora.

No percurso do audiotour, as cidades são apresentadas ao espectador numa estrutura narrativa semelhante e “livremente inspirada” na obra Cidades

Invisíveis, de Ítalo Calvino. Esta obra publicada em 1972 não apresenta uma estrutura que permita classificá-la exclusivamente em um gênero literário. O próprio autor define a obra como estando em uma classificação fronteira, afirmando que os textos estariam no limiar “entre o apólogo e o pequeno poema” (CALVINO, 1972, p. 62). Nesse livro, Calvino narra a hipotética conversa entre Marco Polo – navegador italiano – e Kublai Khan – imperador da Mongólia, em um momento em que o império do grande Khan havia se tornado grande demais, a ponto de as cidades se tornarem invisíveis para o governante, que as desconhecia, assim como desconhecia a realidade dos habitantes que as constituíam. Essa invisibilidade do espaço se torna, ao mesmo tempo, a invisibilidade do sujeito, uma vez que, se o espaço escapa ao olhar do Estado, ao ser esquecido pelas políticas públicas, o habitante que ocupa esse espaço também deixa de ser visto.

Ao descrever as cidades, o explorador Marco Polo o faz com base na temática sugerida pelos subtítulos que apresenta. Em “A cidade e a memória”, por exemplo, são abordadas questões relacionadas a como viajante e cidade se constituem por meio da memória, como no excerto a seguir:

Inutilmente, magnânimo Kublai, tentarei descrever a cidade de Zaíra dos altos bastiões. Poderia falar de quantos degraus são feitas as ruas em forma de escada, da circunferência dos arcos dos pórticos, de quais lâminas de zinco são recobertos os tetos; mas sei que seria o mesmo que não dizer nada. A cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado [...]. A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que refluí das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. **Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas**⁴⁹, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras (CALVINO, 1972, p. 16, grifo nosso).

Toda a estrutura descritiva das cidades, sob o olhar do viajante, é construída em torno do suposto encontro entre Marco Polo e Kublai Khan. Dessa forma, entre a construção de uma imagem e outra, os dois narradores dialogam e, em vários momentos, o conhecimento do viajante parece se sobrepor ou mesmo minimizar as diferenças em relação à autoridade do

⁴⁹ O trecho grifado por nós na citação é referenciado na apresentação da peça “A cidade dos rios invisíveis”.

imperador. Da mesma forma, no audiotour, a descrição das cidades pelo narrador produz um efeito de guia no olhar do espectador (viajante). Nesse processo, entram em funcionamento formas específicas e diversas de nomear esse(s) espaço(s) de travessia que fazem parte de São Paulo (nomeada como a Grande Cidade Império) à qual se submetem todas as outras. Uma mesma cidade (bairro) recebe diferentes nomeações para designá-la, isso porque, conforme Petri (2010), um objeto [uma imagem ou um espaço público] pode ser referido e designado por diferentes nomes por meio dos quais serão reproduzidos ou movimentados os sentidos opostos como referenciais.

O processo de nomear⁵⁰ – oficial e legitimado – opõem-se, na peça, às formas de designá-lo, que, como afirma Guimarães (2002), apresentam-se nas (re)formulações no intradiscurso, por meio de reaparecimentos, repetições, substituições e retomadas que produzem a deriva de sentidos em torno do espaço historicamente determinado e designado pela/na língua. Conforme Cortine e Marandin (2016), há algo que joga como causa da reformulação de um enunciado: algo que é ao mesmo tempo imanente e exterior ao enunciado; que não pode ser reconhecido e que está ao mesmo tempo presente e ausente na reformulação (presente pelo efeito, ausente pelo desconhecimento). Nas palavras dos autores, trata-se de “um não sabido, um não reconhecido que todo discurso repete, ocultando-o, ou melhor, porque o oculta necessariamente para se fazer repetir” (p. 48).

Associam-se, assim, na produção de sentidos, às nomeações oficiais, as designações, “metáforas desse espaço, em sua relação com a ‘exterioridade’ e com seu interior” (RODRIGUEZ-ALCALÁ, 2003, p.69), que são produzidas a partir do funcionamento languageiro em movimento na peça. Para Pêcheux (2009), “nenhuma determinação pode ser aplicada ao nome próprio, pela excelente razão de que o nome próprio (sob a forma parafrástica: ‘aquele que [...]’) é resultante da determinação ‘levada ao extremo’” (p. 90-91). Dessarte, nesse processo de nomeação são criados “termos que não sejam nomes próprios” para que, por meio da paráfrase, entre em funcionamento o efeito metafórico capaz de produzir sentidos de determinação em relação aos topônimos aqui analisados.

⁵⁰ Guimarães (2002) alerta para as relações econômicas, de trabalho e de poder que se materializam nas nomeações, via memória.

Nas textualidades do audiotour, as formulações diferentes no intradiscorso são postas para designar o mesmo espaço por meio de uma substituição lexical, que significa algo muito maior que a própria palavra. Contudo, “não se passa necessariamente de uma sequência discursiva a outra apenas por uma substituição, mas as duas sequências estão, em geral, ligadas uma a outra por uma série de efeitos metafóricos” (PÊCHEUX, 2009, p. 99). Tais substituições, segundo o autor, são necessárias à produção do efeito metafórico, ao mesmo tempo em que só são possíveis por ele. Permanece em funcionamento nesse processo o trabalho da ideologia, pois “as “palavras simples do nosso cotidiano já chegam até nós carregadas de sentidos, que não sabemos como se constituíram e que, no entanto, significam em nós e para nós” Orlandi (2012, p. 20).

No trajeto discursivo (re)criado pelo audiotour na peça, o processo de (re)nomeação das “cidades” atravessadas pelo curso do trem mobiliza diferentes construções linguísticas para significar. A nomeação Tatuapé, por exemplo, é designada como *uma cidade inusitada*, mas também pelo jogo semântico possível por meio do jogo sonoro produzido pela pronúncia da palavra. Na textualidade analisada, é possível identificar que, mesmo em um processo diferente, os sentidos de divisão e exclusão continuam a ecoar. Os habitantes de Tatuapé são divididos em dois grupos, numa *cidade dividida por muros*, o *Tatu a pé*, o *Tatu anda a pé*, porque a ele resta cavar para *atravessar os tais muros por baixo da terra e*, ainda, porque são *os únicos* que andam a pé.

Sendo assim, neste gesto analítico, refletimos sobre a forma como os sentidos se instauram a partir do par *Tatuapé - Tatu a pé*. Os deslizamentos de sentido provocados pelo efeito metafórico em funcionamento nessa rede parafrástica em questão só são possíveis pelo efeito do silêncio, tido, de acordo com Orlandi (1997, p. 13) como “a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido”. Os silêncios identificados em *Tatu a pé*, são preenchidos, na sequência, pela construção *O tatu anda a pé*, numa tentativa de controle de sentidos, há mais uma vez o retorno ao dizer da exclusão em relação ao transitar pelo espaço da cidade, exclusão reforçada pelo adjetivo *únicos*, na formulação *são os únicos que andam a pé*.

As mesmas ressonâncias de sentidos relacionados à divisão que identificamos na designação de Tatuapé estão postas na descrição de Marilena. A nomeação Marilena surge para designar o espaço do bairro Jardim Helena, cuja estação de desembarque é Vila Mara. Tal nomeação surge, portanto, da união entre dois nomes – Jardim Helena e Vila Mara (Mara+Helena = Marilena).

Quadro 7 – Sentidos de divisão no processo de designação de Marilena

Marilena	que parece ser duas	Marilena da Esquerda
Uma cidade		Marilena da Direita

Fonte: Autora.

A colagem de unidades de significação representada no quadro 7 nos dá a ver, por meio do funcionamento da história e da memória, essas ressonâncias discursivas de exclusão/divisão. No processo de predicação percebemos o efeito de equivalência entre o nome *Marilena* e seu predicativo *uma cidade*. Há, porém, um deslizamento de sentidos que entra em funcionamento pela oposição do artigo *uma* e do numeral determinante *duas*. *Marilena* é uma cidade, mas não qualquer cidade – é *uma cidade que parece ser duas*. Há aqui uma relação de referenciação no funcionamento da hiperonímia *uma cidade* e do pronome relativo *que*, que continuam a significar *Marilena*. O processo de determinação das *duas cidades/ duas Marilenas* segue na especificação pelo acréscimo de adjuntos adnominais: *Marilena da direita* e *Marilena da esquerda*. Ao considerarmos a memória e a história como constitutivas do dizer, entendemos que as formulações produzem um efeito de sentido que vai além da localização geográfica, capaz de fazer ressoar a velha díade esquerda/direita e instaurar um rede de sentidos em torno de tal polarização.

A repetição das formulações *direita* e *esquerda* passam, portanto, por um deslizamento de sentidos, de um campo semântico relacionado à localização geográfica a uma rede de sentidos própria do discurso político em circulação, que faz funcionar um efeito de memória. Concordamos com Indursky (2011, p. 71) quando afirma que “Repetir, para a AD, não significa necessariamente repetir palavra por palavra [...], mas a repetição também pode levar a um deslizamento, a uma ressignificação, a uma quebra do regime de regularização dos sentidos”. A repetição de *direita* e *esquerda* produz, pelo efeito de memória, ressonâncias de saberes relacionados à divisão o cidadão dotado de direitos e deveres; ainda que esses saberes estejam emergindo na estrutura vertical que atravessa o intradiscurso. Dessa forma, as redes parafrásticas acabam por produzir um efeito metafórico que coloca em jogo a luta de classes materializada na/pela língua, na disjunção *esquerda/direita*, que desliza posteriormente para *direito* e *esquerdo*.

Em “as duas Marilena vivem uma para a outra, olhando-se nos olhos continuamente, *mas sem se amar*”, há um efeito de coexistência entre posições antagônicas. As duas Marilena – a da direita e a da esquerda – coexistem em sua oposição tanto no espaço geográfico quanto ideológico, *olhando-se* e sabendo da existência uma da outra, mas em disputa. Os lados da cidade são lados historicamente constituídos na luta de classes, permeados pelos sentidos em torno do direito. Dessa forma, nos recortes *O esquerdo ao direito* e *O Direito ao esquerdo* os sentidos se constituem na oposição, e a inversão da ordem do par acarreta também deslizamentos de sentidos em que o *esquerdo* remete ao mesmo tempo à exclusão e à oposição. O *esquerdo* ao direito é aquele a quem é negado o direito. Ao mesmo tempo, entra em funcionamento um efeito de que deixa emergir a memória da esquerda como estrutura de oposição às estruturas sociais vigentes que segregam, excluem e cerceiam as liberdades políticas, negando ao cidadão o direito ao político, O direito ao *esquerdo*, esquerdo como excluído e ao mesmo tempo como oposição/resistência, o direito a ser esquerdo.

O efeito de exclusão permanece ecoando no processo metafórico que funciona nas formulações usadas para designar a comunidade de Tiquatira, porém com outro funcionamento. Ainda que se diga de forma diferente, há uma repetição histórica que permite o jogo de sentidos por meio da inscrição na

memória constitutiva do discurso. Se a memória do Jardim Romano é a memória da enchente, a memória de Tiquatira é a memória do incêndio. Os deslizamentos de sentidos aqui se dão pelo funcionamento da memória que associa o espaço físico de Tiquatira (pequenos barracos construídos com restos de madeira e papelão) aos incêndios ocorridos com frequência naquele espaço, que obrigam os moradores a reconstruir essas habitações que já existiam na precariedade. Abaixo, trazemos trecho de reportagem do jornal “O Globo”, que narra um dos incêndios, ocorrido em 2010, a fim de exemplificar os dizeres que circularam na imprensa acerca de Tiquatira.

SÃO PAULO - Um incêndio destruiu cerca de 200 barracos na Favela Tiquatira, que fica próxima ao Hipermercado Extra da Penha, na Zona Leste da capital paulista. O incêndio começou por volta de 20h deste domingo. As famílias perderam tudo. Um homem precisou ser socorrido, pois ficou intoxicado com a fumaça. Este é o quinto incêndio na favela em oito anos⁵¹.

Entendemos, portanto, que designar Tiquatira no audiotour, o Coletivo o faz a partir da memória de um dizer, uma vez que, segundo Guimarães (2003), dar nome a algo é conferir-lhe existência histórica. Em relação à designação, o autor a considera como a significação de um nome em relação às Condições de Produção sócio-históricas, enquanto a referência e tomada como uma particularização na enunciação. No que concerne a esses processos, concordamos com Vargas (2011), quando afirma que

Na relação entre designação e referência, o que é necessário observar é o modo como um nome aparece referindo em uma textualidade, como vai sendo reescrito, por procedimentos de repetição, substituição, anáfora, catáfora, elipse, etc., formando um conjunto de modos de referir organizados em torno de um nome (formas de predicá-lo, determiná-lo) que, dessa maneira, vão constituir a designação de um dado nome (VARGAS, 2011, p. 56).

Em nossa leitura, as formulações em torno do ato de designar Tiquatira se dão pelo efeito metafórico, um processo de retomadas de sentidos relacionados ao espaço geográfico, mas também discursivo de litígio, de disputa pelo pertencer à cidade. Temos, então,

⁵¹ Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/incendio-atinge-favela-tiquatira-na-zona-leste-de-sp-2980558#ixzz5M0ZZh8jl>>. Acesso em: jul. 2018.

Quadro 8 – Rede Parafrástica no Processo de Designação de Tiquatira

Tiquatira	Cidade	<ul style="list-style-type: none"> ➤ das caixas de fósforos ➤ fantasma extinta pelo fogo ➤ de pequenas casas de caixas de fósforos que se amontoavam umas as outras se verticalizando para baixo da terra e das faixas de cimento e ferro ➤ dos pequenos deuses
-----------	--------	---

Fonte: Autora.

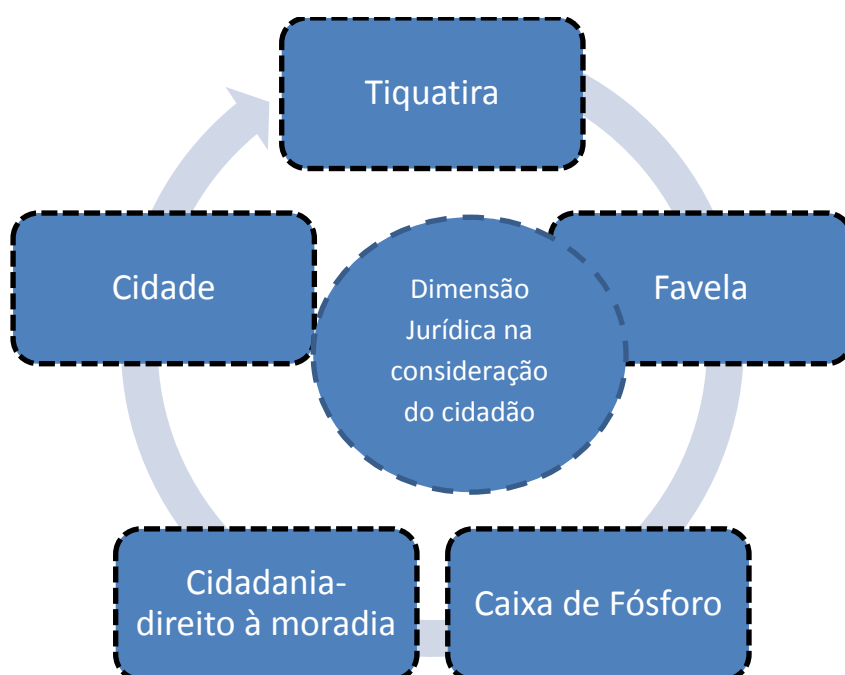
Assim, a mesma Tiquatira que emerge como *favela* no recorte do dizer da mídia anteriormente apresentado, é significada como uma (uma das) cidade(s) atravessada(s) pelo trem, que compõem a Grande Cidade Império (São Paulo), ao mesmo tempo em que está à margem dela. Os sentidos em torno de Tiquatira se constroem na contradição entre o ser favela e ser cidade. Mas a favela não seria, então, parte da cidade? Mesmo que no fio do dizer, nas (re)formulações, a designação favela não entre em circulação, ele está presente no movimento dos sentidos em relação à Tiquatira, especialmente nas imagens que também significam no trajeto do trem. Guiados pela voz do narrador, os espectadores são instados a conhecer uma Tiquatira marginal que se aproxima de sentidos em torno de favela, uma vez que

Favela ficou também registrada oficialmente como a área de habitações irregularmente construídas, sem arruamentos, sem plano urbano, sem esgotos, sem água, sem luz. Dessa precariedade urbana, resultado da pobreza de seus habitantes e do descaso do poder público, surgiram as imagens que fizeram da favela o lugar da carência, da falta, do vazio a ser preenchido pelos sentimentos humanitários, do perigo a ser erradicado [...] (ZALUAR; ALVITO, 2006, p. 7-8).

Na relação espaço-tempo-dizer que significa no audiotour, olhar pela janela do trem é ver uma Tiquatira Favela. Dizemos, portanto, que os determinantes associados à palavra cidade para designar Tiquatira estão mais próximos do imaginário de favela do que de cidade. Isso porque as *caixas de*

fósforos são as habitações precárias, *amontoadas, verticalizadas para baixo*, onde moram os *Pequenos Deuses*, que resistem e reerguem a *cidade fantasma extinta pelo fogo* - sentidos que vêm pelo funcionamento da memória, quando a formulação se afasta de seu sentido literal, para dizer de outro modo. Vejamos a figura 12:

Figura 14 – Rede de Sentidos instaurada no processo de nomeação/designação de Tiquatira



Fonte: Autora.

A respeito do funcionamento do efeito metafórico nessa rede de sentidos, concordamos com Pêcheux (2010, p. 167) quando afirma que a produção do sentido é indissociável da relação de paráfrase entre sequências que constitui o que se poderia chamar de “matriz do sentido”. Essa relação parafrástica produz uma rede de repetição em que o mesmo é dito de forma diferente e produz sentidos que se deslocam sem que se perca a relação constitutiva com o interdiscurso como memória do dizer.

A referência ao Bairro São Miguel Paulista como Acolhedora (RD 22 – Cena Discursiva 4) mostra o funcionamento da memória ao mobilizar saberes/dizeres da memória discursiva católica que atribui à Nossa Senhora

Acolhedora o título de protetora dos Nordestinos. De modo fabular, no texto do audiotour, a *mulher grávida* acolhe os *pássaros* nordestinos que migram para o *novo ninho*, o bairro que mais concentra nordestinos fora do Nordeste brasileiro. Compreendemos que na constituição dos sentidos, no intradiscurso, no qual eclodem as marcas do interdiscurso e das formações discursivas que o constituem, são colocados em funcionamento saberes filiados a diferentes FDs. Em outras palavras, “o que é dito no eixo da formulação metafórica só é possível porque os sentidos já funcionam no eixo de constituição discursiva. É isso que torna possível os deslizamentos de sentido na produção de novos dizeres” (SURDI DA LUZ et al., 2016, p. 43).

Podemos apontar, na constituição de sentidos na/da peça, a porosidade das formações discursivas em que o discurso religioso e político se tocam. Os sentidos em torno do direito e da luta pela subsistência se entrelaçam à presença da Acolhedora – a mãe de fartos seios metálicos que oferece a subsistência – e significam no intradiscurso porque colocam em funcionamento os já-ditos atualizando-os, ainda que isso não se dê de forma linearizada. Esse efeito de memória capaz de fazer ressoar no fio do discurso, na formulação, saberes de diferentes lugares, relacionando-os a partir das formações discursivas e da inscrição dos sujeitos a elas é chamado por Pêcheux de discurso transversal, que

[...] atravessa e põe em conexão entre si os elementos discursivos constituídos pelo interdiscurso, enquanto pré-construído, que fornece por assim dizer a matéria prima na qual o sujeito constitui-se como sujeito falante, com a formação discursiva que o assujeita (PÊCHEUX, 2009, p. 167).

Há um efeito de unidade em Acolhedora, diferente dos sentidos de divisão e exclusão que ressoam nas demais descrições no trajeto. Tal efeito se dá pelo movimento da memória, memória atravessada pelos sentidos do corpo-migrante, corpo-memória que é interpelado a instar outras territorialidades, na medida em que – pelo/no processo migratório – se dá uma desestabilização da ligação sujeito-lugar. Tuan (1980) lança mão da noção de topofilia para se referir aos laços que ligam o sujeito a determinado espaço. Em Acolhedora, assim como no Jardim Romano, os migrantes edificam lugares seus, nos quais o efeito de unidade é reforçado pelo imaginário de origem

comum, que permite a constituição de laços nessa permeabilidade entre os lugares e corpos, constituindo um efeito de nós. Conforme Garcia e Souza (2018), pelo efeito ideológico da evidência é criado um imaginário aniquilamento das diferenças cuja operação seria capaz de silenciar qualquer desigualdade, discordância ou contradição entre os sujeitos.

Há no percurso da peça, entre o audiotour e a chegada à margem do rio, na cena final, um jogo de sentidos que coloca em cena essa conexão com o lugar de origem, produzindo um efeito de coletividade, de irmandade – nordestinos. Há uma ilusão de unidade entre os limites do Bairro Jardim Romano e da Cidade Acolhedora que se opõe aos sentidos de exclusão e bipartição que emergem no trajeto do audiotour. Desse modo, o sujeito-morador do Bairro Jardim Romano, assim como aquele acolhido pelo/no São Miguel Paulista, vive na fronteira entre ser/estar ou não cidadão. No espaço do Bairro há o efeito de pertencimento, de vida em comum. Vida em comum que se constitui da mesma forma como se constitui o Bairro, às condições em que o espaço define a cidadania a partir do movimento de zona de ocupação para a legalidade do urbano. Como Orlandi (2017) aponta os espaços urbanos e o acesso a eles já são significados e incidem sobre a forma como o próprio sujeito é classificado em relação a esse espaço, ser ou não cidadão, ser ou não ser (in)visível. Ou seja, a constituição desse espaço de periferia define as condições materiais de existência do sujeito.

O sujeito é o invasor da gleba (terra); depois (tendo pago o terreno) é um ocupante, depois (com sua presença gerida pelo administrativo) passa a integrante de um núcleo; depois é morador (tendo pago asfalto, esgoto e luz) de um bairro (ORLANDI, 2017, p. 123).

Acolhedora – São Miguel Paulista – acolhe o migrante, assim como o Bairro Jardim Romano, nesse espaço social em que os sujeitos significam politicamente. No deslizamento de São Miguel Paulista para Acolhedora, a santa Acolhedora, Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, mãe acolhedora, faz vir à tona à superfície do dizer uma formação discursiva religiosa cristã. Esses traços ressoam na peça, no espaço do Bairro, nos dizeres dos moradores que entrecruzam a narrativa e movimentam sentidos em torno da submissão, da prostração frente ao infortúnio da enchente, que não é “uma desgraça”, mas

são “dez graças”, pelas quais se deve agradecer, já que “A vida é assim, meu filho, tem que agradecer a Deus⁵²”.

Entendemos, portanto, que há ressonâncias da formação discursiva religiosa cristã no percurso de toda a peça, nas diferentes vozes e inserções: na relação entre a morte, a existência e a (in)visibilidade, pela espera (esperança) em relação ao sofrimento, pela memória do nordestino que canta no cauriá⁵³ ao Divino Espírito Santo – manifestação própria da cultura nordestina, relacionada ao Carimbó. Dessa forma, as relações do sujeito com o espaço são constitutivas do processo de produção de sentidos, colocando em funcionamento saberes provenientes de formações discursivas distintas, marcadas pela porosidade. A palavra-lugar se significa, assim, a partir do funcionamento da memória da migração, que emerge no espaço da repetição do dizer. Temos, portanto, cisões em funcionamento, divisões essas que são sustentadas pela história e produzem seus efeitos na língua.

⁵² Recortes extraídos da fala de Dona Netinha, no Ato 2 – A Lama.

⁵³ O Cauriá se constitui no diálogo entre a formação discursiva religiosa cristã e o cantomblé. Consideramos importante ressaltar aqui uma cena curiosa que se deu em um dos momentos em que participamos da apresentação. Ao se apresentar, em forma de cortejo, entoando cantigas ao som dos tambores, os atores foram atingidos por um balde de água jogado por uma moradora evangélica do Bairro, que os acusava de prática de macumba. Esse evento inesperado nos leva a refletir sobre a divisão dentro do próprio Bairro, espaço em que se pretende o efeito de unidade, mas espaço de convivência – nem sempre amistosa – dos diferentes.

4 (ES) COLHENDO UM FINAL

A ideia de finalizar um trabalho de tese é algo que provoca inquietações, especialmente se partimos de um olhar discursivo como o que nos propomos a empreender aqui. É preciso compreender que este é apenas um dos gestos de interpretação possíveis. É preciso olhar para a multiplicidade semântica que constitui nosso corpus. É preciso entender os atravessamentos que nos constituem como sujeito-pesquisador. Enfim, é preciso lembrar que sempre restará algo a se dizer.

4.1 CARTA 4 – TRAJETO(S) SEM FIM(?)

Ao me despedir do Bairro Jardim Romano, sinto-me tomada pelo torpor provocado por tudo o que vi e vivi até aqui. Sinto-me também engolida pelo Rio Tietê e desejo que eu venha a renascer, como os moradores do Jardim Romano e signifique “dez graças” em vez de “desgraças”, como fez Dona Netinha. Lembro-me do trecho da peça em que os artistas interpretam uma cena na qual se produz uma relação de metáfora entre o morador e um cachorro. Foi, para mim, um dos momentos de maior inquietação. Como alguém se compara a um cachorro de rua? Pensava eu... Lendo, relendo e vivendo o Jardim Romano, pude compreender essa cena: o cachorro transita por entre os vãos, o cachorro (r)existe para existir e adentra a cidade, pois as catracas não são capazes de barrá-lo. Esse cachorro que insistem em prender e domesticar, assim como outros que transitam entre diferentes espaços, nem sempre dentro das fronteiras da gigante São Paulo.

Tantas vozes sofrendo a tentativa de domesticação... tantos dizeres Brasil à fora a sofrerem tentativas de apagamento...mas esse sujeito (in)visível resiste, porque inventa, porque finge bem esse ser cachorro, mas de vez em quando foge, como que para lembrar a eles que não tem dono.

Não me despeço de ti, Jardim Romano. Não me despeço do Rio Menino Malandro, pois há dizeres e sentidos que reverberam em mim e que permanecerão ecoando.

São Paulo, maio de 2016.

4.2 DESTINOS INCERTOS

Ora direis, ouvir estrelas, certo perdeste o senso
 Eu vos direi no entanto
 Enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não
 Eu canto

(Belchior – Divina Comédia Humana)

Nosso mapa investigativo nos conduziu nesta empreitada por caminhos tortuosos que nos provocaram e produziram sentidos em nós, sentidos de luta,

sentidos de resistência, mas também sentidos de resignação. O deslocamento pelo emaranhado espaço discursivo da cidade é espaço de dissenso, é espaço de litígio, espaço da contradição. Transitamos pelo discurso, no devir dos sentidos e traçamos rotas, trilhas, caminhos que percorremos.

Na leitura das cenas discursivas que montamos, a narratividade urbana se desenha na materialidade discursiva que povoa a cidade. E nesse espaço sulcado dos becos, vielas e trilhos de trem, o Coletivo Estopô Balaio se movimenta para significar-se – a si e ao Bairro Jardim Romano. Desse modo, entendemos que é no movimento que se produz o efeito de invisibilidade, mas é também – e contraditoriamente – no movimento que se busca alcançar seu inverso: a visibilidade, a (r)existência. Esse mover de sentidos passa por um processo de mover do corpo – corpo-espectador, autor, migrante, viajante, aqui abordado em relação à peça Cidade dos Rios Invisíveis, que tomamos como corpus dessa pesquisa. Esse mover do corpo, por sua vez, passa pelo movimento do espaço, que constitui e é constituído pelo sujeito em trânsito. Espaço como memória que se constitui dos espaços que ficaram, dos que hoje são habitados e dos que estão no devir, que se atravessam e, ao se atualizarem no movimento dos sentidos, são memória outra que já não admite espaço-tempo delimitado.

Ao chegarmos a uma das muitas encruzilhadas trazidas por nosso mapa, foi com Rancière que, inicialmente, passamos a buscar entender o funcionamento do Coletivo, como grupo, na “Partilha do Sensível”, entre os que têm ou não o poder de enxergar o invisível. O funcionamento contraditório de estar no sistema para gritar contra ele nos remeteu às táticas de si, trazidas à baila por de De Certeau. Ao se apropriar dos recursos do Estado, o Coletivo usa verbas provenientes de editais de fomento à arte e os (re)inventa, (re)interpreta, submetendo-se ao sistema para subvertê-lo. Se o edital se restringe a espetáculos itinerantes, o Coletivo faz se moverem os espectadores, trazendo-os para dentro da cidade-bairro e os fazendo caminhar pelas bordas da cidadania, numa itinerância outra. (Re)Invenção da arte (?).

Ao investigarmos os saberes sobre a cidade, entendemos que, a história das cidades é contada sob vários olhares, adquirindo diferentes contornos, em diversas áreas de conhecimento. Nossa escolha foi compreender a cidade em sua materialidade discursiva, como espaço de significação que se molda (ou

não se molda?) na contradição entre o agrupar e o segregar. Das muralhas da idade média às fronteiras imaginárias que hoje se forjam, há sempre a contradição em funcionamento, entre o proteger (quem está dentro) e o expulsar (o invasor). Exploramos, neste texto de tese, a historicidade do Bairro para compreender a constituição do Coletivo Estopô Balaio e sua relação com o espaço Jardim Romano e com o Nós (efeito de eu-coletivo) que se busca produzir. Em nosso ver, as condições de migração e de existência aproximam e produzem laços sociais, efeito de coletividade que agrupa tanto pelo pertencimento - pela memória da migração, pela cultura e pela arte que os aproxima-, como também pela falta, pela ausência de recursos e de condições materiais de existência, capaz de produzir laços sociais.

Nessas Condições de Produção, o Coletivo Estopô Balaio emerge como movimento aRtivist, na medida em que encontra na arte uma forma de circular por lugares aos quais os movimentos sociais normalmente não têm acesso. No mover do trem, a arte significa como movimento de (r)existência, na transgressão do/pelo espaço, que passa a participar do processo de criação como textualidade que significa, enquanto produz o efeito de unidade e visibilidade: efeito de unidade como “lugar de onde (se) dizer a (sua) história (Fedatto, 2011, p.16).” Desse modo, o Coletivo Estopô Balaio se movimenta pela apropriação criativa dos espaços urbanos, reinventando o protesto e encontrando brechas para se dizer e dizer o Bairro, buscando o efeito de visibilidade pelo trabalho da memória, que reverbera na cidade – espaço significativo em que as relações sociais adquirem forma material na relação entre sujeitos e o espaço citadino na/pela língua.

Adotamos a metáfora do Balaio para compreender o entrelaçamento produzido nesta tese para conduzir nosso gesto de leitura, que se traduz em um Balaio de Sentidos. Nessa profusão, encontramos, apesar de/pelo efeito de unidade, posições sujeito cambiantes em funcionamento na peça. As cenas discursivas que analisamos, quando postas em relação com as Condições de Produção e com o funcionamento ímpar de cada novo espetáculo, permitem-nos afirmar a existência de um sujeito balaio, um sujeito simbiótico, que migra de uma posição-sujeito à outra. Nesse processo, o sujeito balaio que se constitui na peça é, simultaneamente, personagem, autor e ator, por se marcar de formas diversas na textualidade da peça. O mesmo acontece com o

espectador, que circula no trajeto do trem e no espaço do Bairro, mas que se desloca da função de observador, sendo instado a se manifestar, a produzir dizeres, a significar a si, ao outro e ao espaço urbano que atravessa toda a narrativa. Deslocar o espectador ao Bairro – *locus* discursivo/cenário - é produzir um efeito contrário ao habitual, é arrancar a arte do palco do teatro (casa de espetáculo) e tomar posse do espaço de fronteira, na tentativa de conferir visibilidade ao sujeito-morador.

Em relação ao espectador, a discursividade analisada nesta tese traz à tona um processo criativo baseado na iteração – manobra que o convida a tomar parte da intervenção artística. Em nosso ver, o funcionamento discursivo da peça produz – ao deslocar esse espectador (sujeito-viajante) – uma autoria compartilhada. Essa autoria se dá de forma - contraditoriamente e simultaneamente - clivada e fundida, entre o Coletivo, o sujeito-morador e o sujeito-viajante. Não há como negar que este seja um processo de autoria em que há uma tentativa de controle, na medida em que as falas dos moradores que constituem a peça são excertos de entrevistas com moradores do Bairro, recortadas pelo Coletivo e postas em movimento na peça, a partir do olhar do Coletivo. No que concerne ao sujeito-viajante, as cenas discursivas analisadas trazem regularidades nas quais emerge a injunção à autoria, por meio da assunção da responsabilidade pelo(s) sentidos. Como podemos observar (Uma Viagem Guiada – parte II), a peça aqui analisada não apresenta em sua textualidade um ato final, apenas pistas que deixam emergir uma tentativa de condução de sentidos, que se marcam pela tentativa de (se) fazer ver o invisível. A cada apresentação há um final supostamente novo, que se constitui atravessado por deslizamentos de sentido provocados pelo funcionamento do efeito metafórico e pela polissemia, mas também no espaço da repetição.

A inserção de áudios e recortes de falas de moradores faz com que se produza um efeito de verdade, na busca por legitimar a reivindicação pela visibilidade, por meio da ilusória presença dos invisíveis aos quais se busca fazer ver. Para nós, a estética e a arte relacional postas em funcionamento pelo Coletivo Estopô Balaio na “Cidade dos Rios Invisíveis” o constituem como movimento aRtivistá pelo rompimento com os padrões estéticos, propondo cenários movediços – composto de lugares que são cheiros, lama, trabalho, sujeitos ... -, e possibilitando maneiras alternativas de fruição, através da

inserção do público e do morador no processo de criação artística. Isso porque, na peça, os elementos postos em cena mesclam discursividades diferentes que têm a cidade como suporte de circulação. Música, dança de rua, grafite, pichação, escultura, poesia, performance e fotografia se complementam e circulam pelo espaço da peça, fazendo com que ela funcione como movimento de reivindicação social. Podemos afirmar que o aRtivismos do Estopô Balaio produz esse efeito de visibilidade e unidade, ainda que restem os inaudíveis/invisíveis, pois nem todos cabem na peça, nem todos cabem no trem e há sempre algo que falha, há sempre algo que insiste em se camuflar e se esconder, que escapa mesmo ao “olhar mais astuto⁵⁴”.

No que concerne ao efeito de visibilidade, encontramos marcas que nos fizeram refletir sobre o sujeito-morador do Bairro Jardim Romano como habitante dessa zona fronteira, limiar entre o que é visto é o que é apagado. Apagado pelas políticas públicas – ou pela ausência delas, pela ordem capitalista das relações que produz populações desassistidas e imersas na necessidade, sem as mínimas condições materiais de existência. Se “existir é morrer e não existir é desaparecer”, é preciso inventar para existir, é preciso inventar para tornar-se visível, é preciso inventar para (R)existir. E o sujeito morador do Bairro Jardim Romano, o sujeito Balaio, encontra brechas para (r)existir pelos vãos da cidade, na contradição de ser cidadão – no sentido jurídico da palavra – e não ser visto como cidadão pelo Estado. Cidadania que se produz como efeito, afetada desde sempre pelas Condições de Produção e pela forma-sujeito que determina a quem é conferido o estatuto de cidadão. Essa tentativa de tornar visível se dá através do efeito de autoria que emerge na discursividade da peça. O Coletivo busca significar o sujeito morador, conferindo-lhe visibilidade ao torná-lo autor, pelo atravessamento dos dizeres e pela presença dos nomes dos moradores, que conferem ao enredo estatuto de verdade, produzindo efeito testemunhal, por meio do que nomeamos *dizer COM* o sujeito morador, no entremeio do *dizer SOBRE* o sujeito morador e do *dizer PELO* sujeito morador.

A análise da discursividade da peça nos permite afirmar, ainda, que há redes de repetibilidade nas quais emerge um efeito de exclusão pela divisão,

⁵⁴ Referência a trecho do enredo da peça.

produzido no funcionamento parafrástico no intradiscurso, em que se diz diferente para se dizer o mesmo. Esse efeito de exclusão se produz pelo funcionamento da processo de designação do espaço, para descrevê-lo no audiotour. É importante ressaltar que o efeito de divisão/ exclusão emerge nas cidades que compõem o trajeto, mas sofre uma ruptura quando se aproxima dos bairros de São Miguel Paulista (Acolhedora) e Jardim Romano. São Miguel Paulista e Jardim Romano se aproximam pela memória da migração e, ainda que nesses espaços também seja sentida a ausência de condições materiais de existência, há um efeito de unidade e, como dissemos anteriormente, o Bairro é inventado como zona limiar, como fronteira que permite/autoriza a transgressão. O espaço do Bairro acolhe o que a cidade segrega, criam-se laços sociais, inventam-se os modos de viver, as artes de fazer – as solidariedades e lutas que organizam o espaço (De Certeau, 2008).

Constitui-se, em torno do espaço do bairro e dos corpos que ali habitam, um “efeito de simetria e inclusão de todos sob a guarda de uma mesma unidade” (GARCIA e SOUZA, 2018, p.2893), em que o dispositivo do NÓS em funcionamento acaba por tranquilizar as disparidades, por produzir um efeito de proteção no Bairro em relação à cidade. Se “O rio desejoso de novos sentimentos engoliu os sonhos, os corpos e as casas” e “a cidade império faz isso com a cidade invisível, afoga os desejos dos pequenos deuses”⁵⁵, no Bairro Jardim Romano esses “pequenos deuses” se agrupam para (r)existir. Afinal,

E tem César?
NÃO!
E tem Augusto?
NÃO!
E tem Dom Pedro?
NÃO!
Nem Cleopátra?
NÃO!
Mas, tem mistério.
Jardim Romano é o nosso império⁵⁶.

⁵⁵ Excerto da peça *Cidade dos Rios Invisíveis*.

⁵⁶ Recorte da peça *Cidade dos Rios Invisíveis*.

REFERÊNCIAS

- AGUSTINI, Carmen Lúcia Hernandez; GRIGOLETTO, Evandra. Escrita, Alteridade e Autoria em Análise do Discurso. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 22, p. 145-156, jan./jun. 2008. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga22/arqs/matraga22a08.pdf>>. Acesso em: 4 jun 2017.
- ALMEIDA, Eliana de. Filme o cheiro do ralo: discurso, memória, sujeito. **Línguas e Instrumentos Linguísticos**, n. 34, p. 115-131, jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.revistalinguas.com/edicao34/artigo7.pdf>>. Acesso em: 21 abr 2017.
- ALVITO, Marcos. Um bicho-de-sete-cabeças. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs.). **Um século de favela**. 5. ed. Rio de Janeiro, FGV, 2006. p. 181- 208.
- ANJOS, Anna. O livro das maravilhas de Marco Polo. **Jornal GGN**, 2 set. 2013. Disponível em: <<http://jornalgggn.com.br/blog/luisnassif/o-livro-das-maravilhas-de-marco-polo>>. Acesso em: 18 set. 2016.
- AUROUX, S. **A revolução tecnológica da gramatização**. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2009.
- AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidades enunciativas. Cadernos de estudos lingüísticos, n. 19. Campinas: IEL. 1990. p. 25-42. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8636824/4545>>. Acesso em: 25 nov 2018.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAENINGER, Rosana. São Paulo e suas migrações no final do século 20. **São Paulo Perspec.**, São Paulo, v. 19, n. 3, p. 84-96, jul./set. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392005000300008>. Acesso em: 4 jun. 2015.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- BAZANI, Adamo. História do Brás: exemplo de crescimento, fé e trabalho, hoje vítima do abandono e da degradação. **Blog Diário do Transporte**, 27 jun. 2011. Disponível em: <<https://blogpontodeonibus.wordpress.com/2011/06/27/historia-do-bras-exemplo-de-crescimento-fe-e-trabalho-hoje-vitima-do-abandono-e-da-degradacao/>>. Acesso em: 28 mai. 2016.
- BÓGUS, Lúcia Maria Machado; PASTERNAK, Suzana (Org.). **Como anda São Paulo**. Rio de Janeiro: Letra Capital: Observatório das Metrôpoles, 2009.

(Conjuntura urbana; 3). Disponível em:
<http://www.observatoriodasmetropoles.ufrj.br/Vol3_como_anda_sao_paulo.pdf>. Acesso em: 4 jun. 2016.

BOLETIM CEINFO. **Saúde em dados**. São Paulo, ano XIV, n. 14, jun. 2015. Disponível em:
<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/saude/arquivos/publicacoes/Boletim_CEInfo_Dados_2015.pdf> Acesso em: 12 nov. 2016.

BRESCIANI, Maria Stela. Cidade e história. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (Org.). **Cidade: história e desafios**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002. p. 16-35. Disponível em:
<http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/1264.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2016.

CABRAL, Ana Julia Cury de Brito. **O contra-espetáculo da era neoliberal: estratégias artísticas e midiáticas da resistência jovem no Brasil**. 2007. 200 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

CALVINO, Ítalo. **Cidades invisíveis**. São Paulo: Biblioteca Folha, 1972. Disponível em:
<https://monoskop.org/images/c/c7/Calvino_Italo_As_Cidades_Invisiveis.pdf> . Acesso em: 8 nov. 2016.

CARNEVALLE, Ana Maria. Discurso e sujeito... Um movimento de criação. In: SOARES, Alexandre S. Ferrari et al. **Discurso e resistência**. Cascavel: Edunioeste, 2015. p. 200-253.

CERTEAU, Michel de. Andando na cidade. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 23, p. 21-31, 1994. Disponível em:
<<http://docslide.com.br/documents/andando-na-cidade-michel-de-certeau.html>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

_____. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2008.

CONEIN, B.; COURTINE, J.-J.; GADET, F.; MARANDIN, J.-M.; PÊCHEUX, M. (Orgs.). **Materialidades discursivas**. Campinas: Unicamp, 2016.

COURTINE, Jean-Jacques. Définition d'orientations théoriques et construction de procédures en analyse du discours. **Philosophiques**, v. IX, n. 2, p. 239-0264 out. 1982.

CTPM. Companhia Paulista de Trens Metropolitanos. **Sua viagem**. 2018. Disponível em: <<http://www.cptm.sp.gov.br/sua-viagem/Pages/Linhas.aspx>>. Acesso em: 28 mai. 2016.

DAWSEY, John C. Turner, Benjamin e a antropologia da Performance: o lugar olhado das coisas. In: MATSUMOTO, R. K.; MEDEIROS, M. B. De; MONTEIRO, M. F. M. **Tempo e performance**. Brasília: Capes/Universidade de Brasília, 2007. p. 33-45

DELEUZE, G. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____; PARNET, C. **Diálogos**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo, Escuta, 1998.

_____; GUATTARI, Felix. **O anti-édipo, capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DI GIOVANNI, Julia Ruiz. Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 4, n. 2, 1 out. 2015. Disponível em: <<http://cadernosaa.revues.org/911>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

DIAS, C. Linhas, redes e filamentos: no fio do discurso da cidade. **RUA**, Unicamp, v. 1, p. 259-277, 2016.

DUARTE, André; SANTOS, Rodrigo Ponce. A cidade como espaço de intervenção dos coletivos: resistência e novas formas de vida urbana. **Ecopolítica**, v. 4, p. 31-52, set./dez. 2012. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/ecopolitica/article/download/13059/9562>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

FEDATTO, C. P. **Um saber nas ruas: o discurso histórico sobre a cidade brasileira**. 2011. 183 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

FERREIRA, Ana Claudia Fernandes. **A linguística entre os nomes da linguagem: uma reflexão na história das idéias linguísticas no Brasil**. 2009. 236 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000449285>>. Acesso em: 7 nov. 2016.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. Discurso, arte e sujeito e a tessitura da linguagem. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L.; MITTMANN, S. (Orgs.). **O acontecimento do discurso no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 2013. p. 127- 140.

FINTER, Helga. **A teatralidade e o teatro**. Espetáculo do real ou realidade do espetáculo? Notas sobre a teatralidade e o teatro recente na Alemanha. Texto originalmente escrito para a revista argentina Teatro al Sur. 2003. Disponível em: <<https://www.rimini-protokoll.de/website/media/portugiesisch/helga-finter-a-teatralidade-e-o-teatro.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2018.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

FREITAS, A.; TKATSCHUK, E. Orquestra organismo: um recorte dos coletivos artísticos em Curitiba nos anos 2000. **O Mosaico Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná**, n. 5, p. 1-18, jan./jun 2011. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Comunicacao_2012/Publicacoes/O_Mosaico/Numero_5/OMosaico5_Art06_ElisaTkatschuk.pdf>. Acesso em: 7 set. 2016.

GARCIA; Dantielli. SOUZA. Lucília Maria Abrahão e. “Não pense em crise, trabalhe”: o jogo da história na trama da língua. **Forum lingüístic.**, Florianópolis, v. 15, n. 1, p. 2891-2902, jan./mar. 2018.

GIACHINI, Liana Cristina. **O velho discurso do novo: (re) significações em torno da noção de língua no ENEM**. 2014. 144 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal da Fronteira Sul, Chapecó, 2014.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/renato-cordeiro-gomes-todas-as-cidades-a-cidade-literatura-e-experiencia.html>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

GRAEBER, David. On The Phenomenology Of Giant Puppets: Broken Windows, Imaginary Jars Of Urine, And The Cosmological Role Of The Police In American Culture. In: GRAEBER, David.. **Possibilities: Essays on Hierarchy, Rebellion and Desire**. Oakland/Edinburgh: AK Press. 2007. p. 375-417.

GUIMARÃES, E. **Semântica do acontecimento: um estudo enunciativo da designação**. 2. ed. Campinas: Pontes, 2005.

_____. A marca do nome. **Rua**, Campinas, UNICAMP, n. 9, p. 19-31, 2003.

_____. Designação e espaço de enunciação: um encontro político no cotidiano. **Letras**, n. 26, p. 53-62, 2004. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11880>>. Acesso em: 7 nov. 2016.

_____. **Semântica do Acontecimento**. Campinas: Pontes, 2002.

HAROCHE, C. Da anulação à emergência do sujeito: os paradoxos da literalidade no discurso (elementos para uma história do individualismo). Tradução de A. N. de Freitas. In: LANE, S. M. T. **Sujeito e texto**. São Paulo: EDU, 1988. p. 61-86.

HENRY, Paul. **A ferramenta imperfeita**. Campinas: Unicamp, 1992.

_____. A história não existe. In: ORLANDI, Eni P. (Org.). **Gestos de leitura: da história no discurso**. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 29-54.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Instituto Houaiss, 2012. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/>>. Acesso em: 13 set. 2013.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Sinopse do censo demográfico 2010**. São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?uf=35&dados=0>>. Acesso em: 8 nov. 2016.

JÚNIOR, João. Convite às águas. **Revista Balaio**, São Paulo, n. 1, p. 03-04, out. 2014.

LAGAZZI, S. Entre laços. In: GUIMARÃES, Eduardo (Org.). **Cidade, Linguagem e Tecnologia: 20 anos de História**. Org. Eduardo Guimarães. Campinas: Laboratório de Estudos Urbanos Nudecri/Unicamp, 2013. p. 159-168.

_____. A noção de materialidade e suas consequências para a prática analítica discursiva. In: **IX CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIN**, Universidade Federal do Pará, Belém do Pará, 2015. Apresentação oral. Texto não publicado. (Simpósio 03 – Análise de discurso e suas bases epistemológicas: a importância do materialismo histórico).

LE GOFF, Jacques. **O apogeu da cidade medieval**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LEFEBVRE, Henry. **O direito à cidade**. São Paulo: Moraes, 2010.

LEITE, N. Só há causa daquilo que falha. In: I SEAD. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 2003. p. 1-06.

LICO, Eduardo; SEO, Emília. Perigos e riscos naturais: estudo de caso do Jardim Pantanal. Interfac EHS. **Revista de Saúde, Meio Ambiente e Sustentabilidade**, v. 8, n. 1, p. 3-24, 2013.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. 2. ed. Trad. de Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1993.

MARIANI, B. S. C. Pontuando sentidos em trânsito. **Escritos**, Campinas, v. 1, p. 17-23, 1998. Disponível em: <<http://www.labeurb.unicamp.br/portal/pages/pdf/escritos/Escritos1.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2016.

MARTINS, Antonio; GUTIERREZ, Carolina. A urbanização que desagrega. **Revista Forum**, 8 fev. 2012. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/2012/02/08/a_urbanizacao_que_desagrega/>. Acesso em: 8 nov. 2016.

MARX, K. **Escritos Filosóficos**. Manuscrito:1844; 1987. Disponível em: <www.marxists.org/portugues/marx>. Acesso em: jul. 2018.

MATOS, Ralfo. Migração e urbanização no Brasil. **Geografias**, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p. 7-23, jan./jun. 2012. Disponível em: <igc.ufmg.br/portaldeperiodicos/index.php/geografias/article/download/557/42>. Acesso em: 18 jul. 2016.

MAZETTI, Henrique. Resistências criativas: os coletivos artísticos e ativistas no Brasil. **Lugar Comum**, n. 25-26, p. 105-120, 2008. Disponível em: <http://uninomade.net/wp-content/files_mf/110810120935Resist%C3%AAsncias%20criativas%20-%20Os%20coletivos%20art%C3%ADsticos%20e%20ativistas%20no%20Brasil%20-%20Henrique%20Mazetti.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2016.

MEIRA, Roberta Barros. Entre a experiência e a fantasia: natureza, agricultura e imigração no Brasil do Império. **Fronteiras: Revista Catarinense de História**, Florianópolis, n. 23, p. 85-98, 2014. Disponível em: <http://www.anpuh-sc.org.br/rev%20front%2023%20vers%20fin/f23-artdoss5-roberta_meira.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2016.

MICHEL, Fabio. Após noite de caos, Jardim Pantanal volta a viver ameaça de enchentes e despejo. **Rede Brasil Atual**, 11 jan. 2011. Disponível em: <<http://www.redebrasilatual.com.br/cidades/2011/01/jardim-pantanal-volta-a-viver-temor-das-enchentes>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

MITSUO, Edward et al. **Emprego e trabalho**. 2010. Disponível em: <<http://www.ime.usp.br/~is/ddt/mac333/projetos/fim-dos-empregos/empregoEtrabalho.htm>>. Acesso em: 4 jun. 2016.

MORE, Thomas. **A utopia**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010. (Coleção livros que mudaram o mundo; v. 7, p. 7-103).

MOURA, Vitor. **O espaço teatral e a condição do espectador**. Universidade do Minho, 1999. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10180.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

NEITZEL, Adair de Aguiar. Espaços moventes: a dinamicidade de as Cidades Invisíveis. **Revista Anpoll.**, v. 1, n. 26, p. 148-70, 2009. Disponível em: <<https://anpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/134>>. Acesso em: 27 set. 2016.

NUNES, J. H. Leitura de arquivo: historicidade e comp reensão. In: FERREIRA, M. C. L.; INDURSKY, F. (Orgs.). **Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites**. São Carlos: Claraluz, 2007. p. 373-380.

ORLANDI Puccinelli. A casa e a rua: uma relação política e social. **Educ. Real.**, Porto Alegre, v. 36, n. 3, p. 693-703, set./dez. 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/download/18491/14349>>. Acesso em 20 jul. 2018.

_____. A casa e a rua: uma relação política e social. **Educ. Real.**, Porto Alegre, v. 36, n. 3, p. 693-703, set./dez. 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/download/18491/14349>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

_____. **A noção de “Povo” que se constitui em diferentes discursividades no Brasil.** 2003. Disponível em: <http://www.ufscar.br/~uehposol/res_eni.htm>. Acesso em: 12 nov. 2016.

_____. A palavra dança e o mundo roda: Polícia!! In: GUIMARÃES, Eduardo (Org.). **Cidade, Linguagem e Tecnologia: 20 anos de História.** Campinas: Laboratório de Estudos Urbanos Nudecri/Unicamp, 2013. p. 13-30.

_____. **Análise de discurso: princípios e procedimentos.** 9. ed. Campinas: Pontes, 2012.

_____. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos.** 4. ed. Campinas: Unicamp, 1997.

_____. (Org.). **Cidade atravessada.** Campinas: Pontes, 2001.

_____. **Cidade dos sentidos.** Campinas: Pontes, 2004.

_____. **Discurso e Leitura.** 5. ed. São Paulo: Cortez; Campinas: Unicamp, 1988.

_____. Discurso: fato, dado, exterioridade. In: **SEMINÁRIO DE AQUISIÇÃO,** 1992. (No prelo).

_____. Dos domínios e das fronteiras: o lugar fora do lugar em outro e mesmo lugar. In: SARGENTINI, V.; GREGOLIN, M. R. **Análise do discurso: heranças, métodos e objetos.** São Carlos: ClaraLuz, 2008. p. 131-142. Disponível em: <<http://corpus.ufsm.br/wp-content/uploads/2013/07/An%C3%A1lise-do-discurso-heran%C3%A7as-e-m%C3%A9todos.pdf>>. Acesso em: 1 mar. 2013.

_____. Formas de individuação do sujeito feminino e sociedade contemporânea: o caso da delinquência. In: ORLANDI, Eni P. **Discurso e políticas públicas urbanas: a fabricação do consenso.** Campinas: RG, 2010. p. 11-42.

_____. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico.** Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. **Interpretação:** autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 2. ed. Campinas: Pontes, 2007.

_____. Língua, Comunidade e Relações sociais no espaço digital. In: DIAS, Cristiane. **E-urbano:** Sentidos do espaço urbano/digital [online]. Campinas: LABEURB/NUDECRI, 2011. p. 10-24. Disponível em: <<http://www.labeurb.unicamp.br/livroEurbano/>>. Acesso em: jun. 2018.

_____. N/O **Limiar da Cidade: Rua**, Número Especial. Campinas: Nudecri/Unicamp, p. 07-19 1999.

_____. Parkour: corpo e espaço reescrevem o sujeito. **Línguas e Instrumentos Linguísticos**, n. 34, p. 74-87, jun./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.revistalinguas.com/edicao34/artigo4.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2016.

_____. **Política linguística no Brasil**. Campinas: Pontes, 2007.

_____. **Terra à vista:** discurso do confronto: Velho e novo mundo. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2008.

PASSOS, Marcos Paulo. Ação cultural para reinvenção das práticas em bibliotecas: criação de outros meios e outros fins – as contribuições do Coletivo Estopô Balaio. **Inf. Prof.**, Londrina, v. 5, n. 1, p. 131-159, jan./jun. 2016.

PAYER, M. O. Imigração à deriva e efeitos de extraposição discursiva. In: FLORES, G. B.; NECKEL, N. R. M.; GALLO, S. M. L. (Org.). **Análise de discurso em rede:** cultura e mídia. v. 1. Campinas: Pontes, 2015. p. 29-54.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD69). In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso:** uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução Bethânia Mariani et al. Campinas: Unicamp, 2009. p. 59-158.

_____. Análise automática do discurso. Trad. Eni P. Orlandi. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). **Por uma análise automática do discurso:** uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Unicamp, 1993. p. 61-162.

_____. Delimitações, inversões, deslocamentos. In: ORLANDI, E. P.; GERALDI, J. W. (Org.). **Cadernos de estudos linguísticos**, Campinas, n. 19, p. 7-20, jul./dez. 1990.

_____. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni (Org.). **Gestos de leitura**. Campinas: Unicamp, 2010. p. 55-67.

_____. Materialidades discursivas. O enunciado: encaixe, articulação e (des)ligação> In: CONEIN, B [et al] (Orgs.). **Materialidades Discursivas**. Coleção A espessura da linguagem. Campinas: Unicamp, 2016. p. 227-236.

_____. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 4. ed. Campinas: Unicamp, 2009.

_____.; FUCHS, C. Misesau point et perspectives à propos del'AAD. **Langages**, Paris: Didier/Larousse, n. 37, p. 7-80, 1975.

PELEGRINI, T. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**, Lima-Hanover, XXVII, p. 355-370, 2001.

PEREIRA, Aparecida Veloso; BARBOSA, Fernando Cordeiro. Aspectos jurídicos relativos às desocupações de moradias em áreas de risco em decorrência de desastres. In: **Direito, Estado e Sociedade**, n. 41, p. 30-51, jul./dez. 2012. Disponível em: <www.jur.puc-rio.br/revistades/index.php/revistades/article/download/151/137>. Acesso em: 14 jul. 2016.

PETRI, Verli. De "garganta do diabo" para "ponte sobre o vale do menino Deus": reflexões acerca das práticas sociais e dos modos de designar o espaço público. **Revista Rua**, n. 16. v. 1, p. 66-82, 2010.

_____. **Imaginário sobre o gaúcho no discurso literário: da representação do mito em *Contos Gauchescos*, de João Simões Lopes Neto, à desmistificação em *Porteira Fechada*, de Cyro Martins**. 2004. 332 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/5534>>. Acesso em: 26 mar. 2016.

_____. O funcionamento do movimento pendular próprio às análises discursivas na construção do dispositivo experimental da análise de discurso. In: DIAS, C.; PETRI, V. (Org.). **Análise de discurso em perspectiva: teoria, método e análise**. Santa Maria: UFSM, 2013. p. 37-48.

PFEIFFER, Cláudia. Sentidos na cidade: clichê e sujeito urbano. **Rua**, Campinas, v. 3, p. 37-57, 1997.

PINOL, Jean-Luc; BOUCHERON, Patrick; MENJOT, Denis. **Historia de la Europa urbana**. Valencia: Universitat de València, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: 34, 2009.

_____. **O desentendimento: política e filosofia**. Tradução: Ângela Leite Lopes. São Paulo: 34, 1996.

_____. Entrevista. **Cult**, n. 139, mar. 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere>>. Acesso em: 22 out. 2015.

RAPOSO, Paulo. "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

RODRIGUEZ-ALCALÁ, Carolina. Memória e movimento no espaço da cidade: para uma abordagem discursiva das ambiências urbanas. **Revista Rua**, Campinas, Edição Especial 20 anos, p. 259-293, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8638269/5900>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

ROSAS, Ricardo. Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação? **Fórum Permanente**, v. 2, n. 2, 2013. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa_01/mesa1_ricardo_rosas>. Acesso em: 15 set. 2016.

_____. Nome: coletivos, senha: colaboração. In: **Guia de Navegação FindEtático**. São Paulo: Midiatatica, 2004. p. 7-8.

SANDOVAL, Chela; LATORRE, Gisela. Chicana/o Artivism: Judy Baca's Digital Work with Youth of Color. In: EVERETT, Anna (Ed.). **Learning Race and Ethnicity: Youth and Digital Media**. Cambridge: MIT Press, 2008. p. 81-108.

SANTOS, Boaventura de Souza (Org.). **A globalização e as ciências sociais**. São Paulo: Cortez, 2002.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. **Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teórico e metodológico da geografia**. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. **O espaço dividido**. São Paulo: Edusp, 2004.

SARTRE, J. P. **A crítica à razão dialética**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SCHERER, Amanda Eloina. A constituição de sentido nas fronteiras do eu: memória da língua e a língua na memória. **Letras**, Santa Maria, PPG Letras UFSM, n. 26, p. 119-130, dez. 2003.

SCHERER-WARREN, I. Redes de movimentos sociais na América Latina: caminhos para uma política emancipatória? **Caderno CRH**, v. 21, n. 54, p. 505-517, 2008.

SCHONS, Carme Regina; MUNHOZ, Neuzer Helena. O processo de autoria e as posições discursivas na escrita revolucionária. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**, Passo Fundo, v. 11, n. 1, p. 43-57, jan./jun. 2015.

SOUZA, E. B. C.; GEMELLI, Vanderléia. Território, região e fronteira: análise geográfica integrada da fronteira Brasil /Paraguai. XIV Encontro Nacional da ANPUR (Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional). **Anais...** 2011. Disponível em: <<http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/rbeur/article/>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

SOUZA, Lucília Maria Abrahão de. Dizeres de resistência em rede: é (também) do impossível que se trata. In: SOARES, Alexandre S. Ferrari et al. **Discurso, resistência e...** Cascavel: EDUNIOESTE, 2015. p. 135- 142.

SPURK, Jan. Do reconhecimento à insignificância. In: AUBERT, Nicole. HAROCHE, Claudine. **Tirantias da invisibilidade**: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas. São Paulo: UNIFESP. 2013. p. 333-342.

SURDI DA LUZ, Mary Neiva; GIACHINI, L. C. Violência simbólica no controle da produção escrita. In: CHAVES, Luiz Carlos; BONAMIGO, Irme Salete (Orgs.). **Educação e Violências**. 1. ed. Chapecó: SINPROESTE, 2016. p. 115-130.

TISSERON, Serge. As novas redes sociais: visibilidade e individualidade na internet. In: AUBERT, Nicole. HAROCHE, Claudine. **Tirantias da invisibilidade**: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas. São Paulo: UNIFESP. 2013. p. 127-138.

TKATSCHUK, Elisa; FREITAS, Artur. Orquestra organizamos: um recorte dos coletivos artísticos em Curitiba nos anos 2000. **O Mosaico**, n. 5, p. 77-94, jan./jun. 2011. Disponível em: <<https://desarquivo.org/sites/default/files/17-23-1-pb.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

VERAS, Maura. Territorialidade e cidadania em tempos globais: imigrantes em São Paulo. **Cadernos Metrópole (PUC-SP)**, v. 2, p. 73-119, 1999.

VETTORASSI, Andréa. Mapas afetivos: recursos metodológicos baseados na história oral e reflexões sobre identidades espaciais e temporais em estudo sociológico. **História e Cultura**, Franca, v. 3, n. 3, p. 155-176, dez. 2014. Disponível em: <seer.franca.unesp.br/ojs/index.php/historiaecultura/article/download/1414/1303>. Acesso em: 18 jul. 2016.

ZANDWAIS, Ana. **A forma-sujeito do discurso e suas modalidades de subjetivação**: um contraponto entre saberes e práticas. I SEAD. **Anais...** 2005. Disponível em: <<http://anaisdosead.com.br/1SEAD/Paineis/AnaZandwais.pdf>>. Acesso em: 8 nov. 2016.

ZIZEK, S. **Bem vindo ao deserto do Real**. São Paulo: Boitempo, 2003.

ZOPPI-FONTANA, M. Identidades informais: contradição, processos de designação e subjetivação na diferença. **Organon**, Porto Alegre, UFRGS, v. 17, n. 35, p. 245-282, 2003.

**ANEXO 1 – RAP QUE FAZ PARTE DA APRESENTAÇÃO DA PEÇA, MAS
NÃO CONSTA DO ENREDO INICIAL, DE AUTORIA DA DUPLA FAMÍLIA
NADA CONSTA**

Fatos do Extremo

Sai pra lá, truta! "Cê" tá tirando?
 Eu represento o Extremo Leste, Jardim Romano!
 Aqui tá um pouco diferente
 Mas não podia garoar porque já dava enchente
 E a nossa gente chorava a noite inteira
 Aonde não alagava do teto caía goteira
 E as crianças e os bebês todos passando mal
 Fazer o quê?! Não tem médico, muito menos hospital
 Na mente do Kassab tudo isso era normal
 Até se apavorar com a manchete no jornal e na tv
 Criança morre por não ter ninguém pra te atender
 Agora vai lá na rua dar uma reportagem
 Vai ver os carros afundados e os móveis na laje
 Tá tudo errado! Dos moleques tiraram a brincadeira
 Era o campo agora eles estão brincando na biqueira
 Na escola não escrevia nada, nem faziam lição
 Hoje tão escrevendo carta pra quem tá na prisão
 E as meninas pequenas nem tomam mais toddynho
 É vodca com limão e quer fazer o quadradinho
 Infelizmente essa tem sido a realidade
 Ainda tem gente que finge que não sabe da verdade
 Talvez tenha medo de sentir de novo a dor
 Então tampa os ouvidos que a verdade começou
 Terra de tantos imperfeitos
 Que te apontam o dedo sem ver próprio defeito
 Exemplo é os prefeitos que roubam nossa gente
 Facção comandada por vários presidentes
 Quando o dinheiro tem, vários estão aqui
 Quando nada tá bem eles começam a sumir
 Mas ninguém quer assumir a responsabilidade
 Mas o RAP tá aqui pra poder mostrar a verdade

-

REFRÃO:

Vou fechar os olhos e fazer uma oração
 Por aqui somente Deus tem salvação
 Vejo os moleques se iludindo com motor
 Pra virar mais um que a polícia matou

E são os fatos, fatos, Fatos do Extremo ♪

-

Sente o peso! O mic eu engatilho
 Tô pronto pra atirar, mas para salvar mais um filho
 Que perdeu a esperança do sonho que tinha
 De quando era criança jogava no Terezinha
 Vinha da escola ia direto pro campo
 Só queria jogar bola esse era o seu trampo
 Seu sonho era jogar com os melhores da Europa
 Fazer gol fenomenal numa final de copa
 Aparecer nas revistas e até no jornal
 Até se pá dar uma entrevista para algum canal
 Normal! Todo mundo já sonhou também sonhei
 Nem queria, mas um dia desisti e acordei
 - Triste notícia mano, eu só lamento!
 - O que?
 - Tiraram nosso campo e vão fazer apartamento.
 E o pensamento dos moleques: "Aonde eu vou jogar?
 Sem condição pra condução do busão poder pegar"
 Então foram jogar no mar do esquecimento
 O sonho de alguém reconhecer seu talento
 É... nesse momento entraram para outro time
 Titular camisa 10 do crime
 Não é Super Cine, muito menos Tela Quente
 Uns viraram traficante, os outros já são gerente
 Infelizmente essa é a verdade
 O sistema prende e o crime dá oportunidade

-

REFRÃO:

Vou fechar os olhos e fazer uma oração
 Por aqui somente Deus tem salvação
 Vejo os moleques se iludindo com motor
 Pra virar mais um que a polícia matou

E são os fatos, fatos, Fatos do Extremo ♪

-

...

Pra quem me chama de morto sem ter motivo
 Quanto mais você me mata, mas eu me sinto VIVO!