

Breve relatório sobre a primeira de uma série de opacificações urbanas¹

Silvana Olivieri*

Devemos, portanto, – em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro – nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca.
(Georges Didi-Huberman, 2011)

I.

É bem sabido que o carnaval de Salvador tem passado por mudanças radicais ao longo das últimas duas décadas. Trocando as ruas por ambientes exclusivos, a participação pela anestesia contemplativa, o anonimato pelo vedetismo, o corpo-a-corpo pela distância, a mistura pela apartação, a alteridade pela indiferença, a diversidade pela homogeneização – espelhando, portanto, o que observamos no dia-a-dia das nossas cidades. Dos três “circuitos” onde oficialmente acontece a festa,¹ o “Barra-Ondina” é aquele mais disputado pela mídia, pelos blocos das “estrelas” da chamada “axé music”, pelas “celebridades” e pelos empresários da indústria do entretenimento, responsáveis por transformá-lo – com o apoio dos órgãos públicos municipais e estaduais – num corredor extenso e monótono, cada vez mais estreitado por camarotes gigantescos e sofisticados. Afinal, assim como a cidade, o carnaval-espetáculo se mostrou um rendoso negócio.

Em fevereiro de 2012, realizei uma ação artística em Salvador, neste contexto específico do carnaval – intitulada “Opacificação#1”, pretendida como a primeira de uma série de “Opacificações

* arquiteta e urbanista, mestre PPG Arquitetura e Urbanismo UFBA

Urbanas”. A ideia surgiu, principalmente, da vontade de fazer uma crítica – através de acontecimentos poéticos, lúdicos e irreverentes – aos esquemas de poder que atualmente procuram ditar as regras da vida nas cidades, impostas dos fatos mais ordinários de seu cotidiano aos eventos extraordinários como o carnaval.

Esquemas que operam tanto ao nível macro (molar) do urbano, ou seja, pelas “formas” sobre as quais se projetam representações, como ao micro (molecular), por “forças” que afetam sensivelmente subjetividades e corpos, investidas sobre os agenciamentos de desejo, mobilizando – para captura – a energia libidinal, motriz de toda experiência. Assim como faz o poder contra o qual se destinam, é também sobre esses dois níveis ou escalas do urbano, conjugadamente, que as Opacificações se dispõem a operar.

Críticas desde o nome – um trocadilho com o termo “pacificação”, a mais recente novidade nos discursos que acompanham e sustentam tais esquemas, as Opacificações podem ser consideradas “intervenções urbanas”; mais especificamente, “intervenções contra-hegemônicas”, denominação de Chantal Mouffe para a ação política própria ao campo da arte. (JACQUES, 2009) No entanto, como em urbanismo a palavra “intervenção” carrega inevitavelmente um ranço autoritário e impositivo, prefiro concebê-las mais pelo viés de Hélio Oiticica, para quem o artista – longe de um “interventor” – deveria ser um “propositor de práticas”, suscitando, no participante, “estados de invenção”; e que fossem proposições abertas, “simples e gerais”, na forma de “situações a serem vividas” (CARDOSO, 1979) – aquilo que Mário Pedrosa definiu como o “exercício experimental da liberdade”.

As Opacificações consistiriam, portanto, em proposições de práticas urbanas contra-hegemônicas – ou, simplesmente, em “práticas de espaço”, aqui já nos termos de Michel de Certeau

(1994): um modo “outro” – desviante, imprevisível, “tático” – de usar, de se apropriar, de ocupar um espaço urbano qualquer. Uma “operação” ao mesmo tempo disjuntiva – como um “jogo”, “construindo situações”² inesperadas e desastrosas aos esquemas de poder vigentes, e conjuntiva – como um “rito”, catalisadora de cooperação na diferença, pelo compartilhamento de uma experiência sensível.

II.

“Cotidianidade não é evidência, mas opacidade”. Esta “constatação elementar” do escritor e ensaísta Georges Perec (2000) – que já há algum tempo me instigava³ – foi o ponto de partida para compreender a opacidade como uma qualidade inerente, intrínseca e intermitente dos espaços urbanos, que se manifesta até mesmo naqueles mais espetacularizados e “luminosos”, pois o que conta para essa manifestação é sobretudo o regime temporal da experiência no espaço, através do espaço – não o espaço em si.⁴

Nesse sentido, opacidade e luminosidade coexistiriam num mesmo espaço urbano, uma interferindo na outra, uma se insinuando na outra. Faço, assim, uma utilização um pouco diferente dessas noções àquela de Milton Santos, conforme Souza (2003). Para o geógrafo, a cidade se dividiria em “espaços luminosos” – aqueles “obedientes aos interesses das empresas”, regidos pela lógica mercantil-midiática, os ambientes dos “acelerados”; e “espaços opacos” – espaços “do aproximativo e da criatividade”, produzidos pelos “homens lentos” em suas práticas cotidianas. (SANTOS, 1997, p. 261) Em vez da divisão dual, vejo combates e jogos, passagens e trocas mútuas entre opacidade e luminosidade na cidade – sem consenso ou conciliação possíveis.

E são justamente estas inter-relações entre opacidade e luminosidade nos espaços urbanos que pretendo provocar, testar, desestabilizar através das



Opacificações, movida por um prazer muito parecido com aquele descrito por Certeau (1994, p. 79) Aquele de “driblar” ou “alterar” as regras e convenções de um espaço opressor; de trapacear os sistemas impostos, engendrando incessantemente opacidade e ambiguidade – “cantos de sombras e astúcias” – nos diversos reinos da “transparência”, reinos gloriosos da luminosidade.

Opacidade não é uma ausência de luz, um breu. Inclusive, ela precisa de alguma luz para se manifestar. Seria, antes, uma resistência à luz, uma tensão que dificulta a penetração luminosa, uma “sombra” que impede a formação de uma imagem plenamente visível, nítida, legível. É pela presença de opacidade que, numa cidade, sempre vai restar algo de indeterminado, de indecifrável, de inacessível, algo “que não se deixa apanhar”.⁵ Corroborando este sentido, o cineasta Chris Marker (apud VAN

CAUWENBERGE, 2002, p. 87) já disse que “não há chaves para Paris, todas foram jogadas no Sena.”⁶

Sendo uma experiência de tempo, a opacidade também vai escapar à nossa percepção objetiva, aquela que só apreende o campo extensivo das formas. Para experienciá-la, é preciso mobilizar a outra capacidade dos nossos sentidos, a “percepção subjetiva” ou o “microsensorial”, ligada ao campo intensivo das forças. Essa capacidade corresponderia ao que Hubert Godard (2006, p. 73-80) chamou “olhar cego”, aquele que nos permite ver (ou sentir) no aquém das formas, e assim “participar completamente das coisas do mundo”, sem “engessá-las numa interpretação”. Experienciar a opacidade na cidade seria, assim, praticar uma “espécie de cegueira”, tal como entende Certeau: “jogar” com um espaço que, como não se pode ver, não se pode interpretar



imagens: Amine Portugal

ou ler, exigindo um “conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso”. (GODARD, 2006, p. 171)

III.

A concepção desta primeira Opacificação Urbana se deu no entrecruzamento desse universo de referências e cogitações teóricas com minhas vivências pessoais, seja no próprio carnaval de Salvador, seja nos terreiros de candomblé baianos. No final das festas de Oxalá, tradicionalmente é aberto um grande pano branco, o “Alá” (céu, em Iorubá), no meio do salão (o “barracão”). Neste momento, todas as pessoas presentes – mesmo as que estão ali como meras espectadoras – são convidadas a irem para debaixo do Alá, dando voltas no barracão, dançando ao som dos atabaques, junto aos orixás. Quando experienciei esse ritual pela primeira vez, fui atravessada por uma forte vibração,

efeito da aglomeração de corpos num espaço densa e intensamente compartilhado, sob um céu comum – o manto de Oxalá que pairava sobre nossas cabeças.

A “Opacificação#1” faz uma “transcrição”, ou seja, uma “transposição criativa”⁷ – sem literalidade ou representação – dessa experiência vivida numa festa “sagrada” para uma festa “profana”, o carnaval de Salvador. Seria a tentativa de encavar, dentro de um imenso espaço espetacularizado e demasiadamente “luminoso” (o circuito Barra-Ondina), sob a “ofuscante claridade do poder”, (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 91). uma pequena “zona opaca”, efêmera, movediça e cambiante, propícia a todo tipo de traquinagem a céu aberto – o que, aliás, sempre fez a diferença desse carnaval. Para que isso acontecesse, minha aposta seria oferecer, à multidão das ruas, um outro céu.

A proposta consistia, basicamente, em carregar um manto – o “outro céu” – sobre a “pipoca” de um trio elétrico “independente”,⁸ durante o seu percurso no circuito. Para tanto, seria preciso contar com a colaboração voluntária de pessoas da multidão, em sua maioria desconhecidas – ou seja, a participação aqui seria não uma mera proposição, mas a condição da experiência. Diferentemente do manto “sagrado” do candomblé – de um único tecido, de uma única cor, este manto “profano” seria um *patchwork* formado por lençóis usados (amarrados uns aos outros), de diversos tipos, cores e tamanhos.⁹ Um conjunto aberto, amorfo e, pela apropriação, também metamórfico, cujos “pedaços” seriam paulatina e aleatoriamente justapostos, num processo, a princípio, sem previsão de fim¹⁰ – exatamente o que Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997) chamaram de “*crazy patchwork*”.

Embora já fosse prevista a ocorrência de formas não-previstas de apropriação – afinal, tudo deveria acontecer sob regência da espontaneidade e do imprevisto, o manto de lençóis, como elemento “opacificador”, deveria cumprir, pelo menos, duas funções básicas: tanto barrar a luminosidade excessiva vinda dos holofotes do *show business*, como atrapalhar a visibilidade panóptica – a dos camarotes, da mídia e da polícia.¹¹ Serviria, portanto, para perturbar, além da estética, o *voyerismo*, o exibicionismo e a vigilância hoje predominantes na festa; ou seja, para “profanar” a lógica do espetáculo.¹²

Para a multidão, ao final, fiquei com a impressão de que o manto serviu como “céu”, e como algo mais. Como participante da experiência, posso atestar que serviu também como uma “fantasia” coletiva, aqui tanto no sentido da paramentação tradicionalmente carnavalesca que disfarça e transfigura existências, devolvendo-lhes a face misteriosa e opaca retirada pela transparência identitária, como do misto de imaginação e desejo indispensável à criação de novos possíveis.

Etimologicamente, a palavra “fantasia” vem do grego *phantázein*, “fazer aparecer”, que por sua vez deriva de *phánós*, “luminoso”, e *phós*, “luz”. Enquanto “micro-resistência” (JACQUES, 2009) à “grande luz”, a “feroz luz do poder” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 91), artificial e transcendente, a nossa fantasia revelou o brilho de outras luzes, emanadas dos corpos que a experimentavam – que inevitavelmente me remetem aos “lampejos de contra-poder” descritos por Georges Didi-Huberman (2011, p. 160), “eróticos, alegres e inventivos”, emitidos por alguma comunidade “vaga-lume” de desejo partilhado.

Certamente, o manto serviu para muito mais, um “mais” que nunca saberemos – esbarramos aqui na opacidade do Outro. Provavelmente, nunca saberemos também qual foi seu fim. Um pouco antes de acabar o percurso, numa distração desta que vos escreve, os lençóis – neste momento já mais chão que céu – desapareceram sem vestígios. Talvez tenham sido varridos como lixo, roubados para cobrir outros corpos, ou apenas guardados como recordação do vivido. Circula ainda a versão de que foram devorados pelos deuses da rua, prova de sua aceitação pelas entidades “encantadoras” da vida urbana. O relato desta primeira Opacificação termina assim, rendido à opacidade da cidade, onde tudo é rumor ou lenda. 

Notas

¹ Entre as alternativas que começam a surgir a este carnaval oficial - cujo modelo já se encontra nitidamente saturado, destaca-se a retomada do “carnaval de bairro”, a exemplo dos recém-criados blocos “de Hoje a Oito” e “Rodantes”, no bairro Santo Antônio Além do Carmo.

² A referência aqui são os situacionistas e sua proposta de “construção de situações”, a organização coletiva de uma unidade de comportamento espaço-temporal (ambiência) como um jogo de acontecimentos. Ver Jacques (2003).

³ Com essa citação de Perec abri a minha dissertação de mestrado, intitulada "Quando o cinema vira urbanismo: O documentário como ferramenta de abordagem da cidade", defendida em 2007 e publicada em 2011 pela Edufba/Anpur. E a minha provocação no *Corporidade 2*, em 2010, consistia em pedir sugestões para concepção de um "opaciômetro" - um dispositivo destinado a apreender a opacidade dos espaços urbanos.

⁴ Numa palestra que assisti recentemente, o físico Luiz Alberto Oliveira diferenciou os três deuses gregos associados ao tempo: Aion, o tempo da eterna presença (exclusivo dos deuses); Kronos, o tempo da sucessão das épocas; e Kairós, o tempo do "momento oportuno", o deus das encruzilhadas, das estradas que se bifurcam, dos desvios, fazendo com que, a cada momento, muitos futuros se abram, muitas possibilidades de universos diferentes estejam à frente de cada um de nós e os caminhos sendo traçados, sendo entretidos não ao longo de uma linha única, mas ao longo de uma rede, de um verdadeiro tecido de linhas de universo, de linhas de possibilidades." A experiência da opacidade seria regida por esse tempo kairótico, o tempo não-linear, descontínuo e fugidío, a temporalidade dos devaneios, das fabulações criadoras, dos devires.

⁵ Maurice Blanchot (2007, p. 237) vai dizer que "Cotidiano: o que há de mais difícil a descobrir. [...] O cotidiano tem esse traço essencial: não se deixa apanhar."

⁶ Vale aproveitar aproveitar essa menção a Marker para falar de um aspecto da relação do cinema com a cidade, tema do meu mestrado. O crítico e cineasta Jean Louis Comolli (1998), que diz que o trabalho do cinema (em particular do documentário) ao filmar a cidade seria justamente reter o que esta tem "de desconhecido, de fugidío, de opaco até nas suas aparências mais luminosas."

⁷ Segundo Haroldo de Campos (apud SCHNAIDERMAN, 2003), no processo de transcrição o texto original funciona não como um modelo a ser reproduzido num texto que se quer idêntico ou similar, mas como uma "matriz" que fornece informações para a criação de um novo texto, propositadamente diferente do original. Traduzir, para Campos, deveria ser sempre criar, "sob pena de esterilização e petrificação", o que, acreditava, seria "pior do que a alternativa de traír".

⁸ No carnaval de Salvador, circulam trios elétricos de blocos privados, com cordas separando os pagantes dos não-pagantes (a "pipoca"), e os trios "independentes", sem cordas, geralmente com patrocínio estatal. A Opacificação#1 aconteceu no meio da pipoca do trio Armandinho Dodô e Osmar, na última noite de carnaval.

⁹ Cabe ressaltar que, ao deslocar um elemento da esfera da intimidade para a esfera pública, borraram-se as fronteiras entre público e privado, entre rua e casa, entre individual e coletivo, mas não só preservando como agregando, para a experiência, as cargas de afetividade, de erotismo e de opacidade que lhe são inerentes.

¹⁰ Levei comigo dois lençóis e pedi, pelo boca a boca e através das redes sociais, que outras pessoas também o fizessem. O manto, que começou com um único lençol, terminou com doze.

¹¹ Os lençóis nos protegiam da visibilidade do poder ao não deixar que fôssemos vistos, mas também ao não nos deixar vê-los. Vale aqui lembrar Foucault (1987, p. 179) "Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retorna por sua conta as limitações do poder; fá-las funcionar espontaneamente sobre si mesmos; inscreve em si a relação de poder na qual ele desempenha simultaneamente os dois papéis: torna-se o princípio da sua própria sujeição."

¹² Nesse sentido, esta Opacificação atualiza o espírito dos "entrudos", com suas brincadeiras e jogos "selvagens" que são a origem do carnaval no Brasil.

BLANCHOT, Maurice. A fala cotidiana. In: _____. *A conversa infinita: a experiência limite 2*. São Paulo: Escuta, 2007.

CARDOSO, Ivan. "H.O." (13,1979), documentário experimental.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

COMOLI, Jean Louis. *La ville suspendue dans le temps*. 1998. Disponível em: <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/actions-france_830/documentaire_1045/diffusion-non-commerciale_5378/collections-video5374/societe_8874/ville_10302/par-jean-louis-comolli_10326/index.html>

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. v. 5.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: história da violência nas prisões. São Paulo: Vozes, 1987.

GODARD, Hubert. Olhar cego. Entrevista com Hubert Godard. Entrevistador: Suely Rolnik In: ROLNIK, Suely. (Org.). *Lygia Clark, da obra ao acontecimento*. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006.

JACQUES, Paola Berenstein. *Notas sobre espaço público e imagens da cidade*. 2009. Disponível em:

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.110/41>>.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

SOUZA, Maria Adélia Aparecida de (Org.). Introdução. In: _____. *Território brasileiro: usos e abusos*. Campinas, SP: Edições Territorial, 2003.

OITICICA, Hélio. *Um breve relatório sobre o primeiro de uma série de acontecimentos poético-urbanos no Rio de Janeiro*: Kleemania. 1979. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopédia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=45&tipo=2>.

PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 2000.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo: Globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Hucitec, 1997.

SCHNAIDERMAN, Boris. Haroldo de Campos, poesia russa moderna, transcrição. *Revista USP*, São Paulo, n. 59, nov. 2003.

VAN CAUWENBERGE, Geneviève. *Le point de vue documentaire dans Le joli Mai*. In: DUBOIS, Philippe (Org.). *Théorème: Recherches sur Chris Marker*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.