

ENTRE OS ANJOS BARROCOS E OS RITUAIS ANTROPOFÁGICOS. O jogo de cena na construção de uma imagem para o Pelourinho

Em meio à processos ininterruptos de transformação, a cidade e a vida urbana são constantemente investidas de novos signos e imagens capazes de permitir o acesso rápido do sujeito ao regime de representações vigentes. Tenta-se instaurar um sentido único, criar classificações e hierarquias que auxiliam na criação de uma realidade menos complexa e portanto mais fácil de ser assimilada e orientada. No entanto, aos enredos forjados por maquiagens e aparências, coexistem territorialidades imprevistas que acionam outros procedimentos enquanto maneiras de agregar e de se tornar visível. No Pelourinho, o jogo das ficções é acionado para fruição da complexidade imanente à vida nas cidades.

Narrativa introdutória: um Intermezzo para o turista

Quase que em fila, entram no Pelourinho pela Praça da Sé, ocupando apenas um lado da calçada. Um dos guias turísticos filma o trajeto gritando 'ó pai ó', anunciando a experiência do clichê cinematográfico a qual estavam prestes a viver. Com uma bandana branca e amarela que colocava para trás seus organizados dreads, vestiu-se de Roque, o protagonista, para compor a cena que iria ser rodada naquele momento. De ponto em ponto param para as fotografias; os frames vão compor o filme a ser entregue no fim da viagem em formato de um minidocumentário de 20 minutos. Ora abraçam as legítimas baianas suntuosas que ali posam para fotografias com suas roupas cheias de volumes, brilhos e colares, e que nem de longe trazem o suor e o cheiro do dendê de quem bate a massa de feijão e frita o acarajé. Ora vestem as máscaras de baiana ou de capoeiristas por trás de um corpo de papelão e posam aos pés de Zumbi dos Palmares. Seguem numa certa velocidade como quem desvia do tumulto causado pelos encontros com vendedores de cordões que dão de presente fitinhas do Bonfim, desviam dos sacizeiros, vendedores de águas ou dos olhares dos que ocupam a praça, as prostitutas, moradores, comerciantes, todos curiosos com o alvoroço. "Mas esse povo gosta da Bahia", exclama a moça que passa do outro lado da calçada. E de ponto em ponto seguem os anúncios: "venha ser uma baianinha, a própria baianinha, 2 por 3".

Ao atravessar a Praça da Sé e chegarem ao Terreiro de Jesus adentram logo a Catedral Basílica de Salvador da Bahia. Todos se acalmam e sentam para ouvir a descrição daquela obra arquitetônica sagrada e quase intocável... "predomina aqui na Catedral, o barroco, mas temos o maneirismo, temos também o rococó... a parte física, o caixote foi construído em 15 anos, de 1657 a 1662. As pedras vieram de Portugal, cortadas e numeradas em lastros de navios. Já a parte decorativa durou 100 anos para ser cons-

truída. A pessoa mais importante em termos de história e autoridade foi o sobrinho do governador que na época da capitania ajudou muito o trabalho dos jesuítas na Bahia com a seguinte vocatriz: ele fez com que os índios fossem liberados para ordem de exploração da terra. Eram temidos, os índios, pelos europeus... na época aqui, os índios da Bahia, os tupinambás, praticavam a antropofagia, eram índios que comiam carne humana. Então os jesuítas fizeram um feito ímpar, por educá-los a não praticar, não só o ato de comer carne humana, mas também as bruxarias, que eram as tradições daqueles que aqui já estavam. Então, naquela época que os portugueses vieram ao Brasil, no século 17, era importante que práticas como essas fossem realmente banidas, uma prática de comer carne humana, de bruxaria, de feitiçaria... Eu gosto de começar contando isso, porque aqui contam toda a história através das artes plásticas, aqui na parte interna tem toda a evolução do barroco, primeira parte, segunda parte, terceira parte (....) O teto é de 1696 a 1700, é todo de madeira forrado a ouro, é um trabalho de banhamento. O problema são os curiosos que não tem respeito à arte, acabam arrancando o trabalho. Para que as outras gerações também conheçam, precisamos cuidar, por isso recomendo tirar fotos sem flash... Então nós temos três altares, são três séculos e meio de evolução na arquitetura. O primeiro, o renascimento do barroco, que tem como característica principal o frontão que lembra os castelos greco-romanos com as colunas coríntias. Noventa anos depois surge o barroco português que é o exagero e a ostentação da arte, que apesar de bastante rebuscado, é simétrico, e só ele possui as figuras mitomórficas que são os anjos barrocos e isomórfica, as folhas, as frutas, e a uva que é o símbolo do sangue de Jesus. E o terceiro a transição do renascimento para barroco, que é chamado de maneirismo, altar atribuído a São José. No teto temos as imagens dos evangelistas representadas no touro, no leão, no anjo e na águia... Na Grécia Antiga essas figuras têm muita relação com o apocalipse. É isso, tirem fotos sem flash, por favor, vamos pessoal, 3 minutos para as fotos... E vamos ver a sacristia e o museu antes de seguir para Igreja de São Francisco”.¹ O guia então seguiu conduzindo apressadamente os turistas atordoados com as informações.

As tramas de um jogo de cena

Acumular imagens-lembrança ou tentar fixá-las são tentativas de compilação que se fazem necessárias na construção de uma memória coletiva, própria mesmo dos processos de subjetivação que operam saberes e poderes hegemônicos. É na esfera macropolítica que os contornos da realidade pela qual nos guiamos são configurados, uma memória coletiva que pressupõe memórias sociais e de grupos, assim como necessita de lugares de memória onde objetos independentes se fazem fundamentais ao acesso rápido do sujeito ao regime das representações vigentes. São discursos que codificam

e sobrecodificam, adicionam e aperfeiçoam enunciados existentes, a fim de gerenciar essa memória coletiva em nome da suposta estabilidade de uma imagem de mundo.

O discurso do guia turístico retorna às origens do Brasil, origem esta, localizada onde começa a civilidade do povo, isto é, quando chegam os heróicos portugueses para banir as barbáries cometidas pelos povos que aqui já estavam e de outros que chegavam. Seguramente, historiadores, etnógrafos, antropólogos e militantes dos direitos de grupos minoritários se esforçam constantemente em modificar este saber que ainda teima em se reproduzir naturalmente enquanto a grande história do país. Por outro lado, é certo, se constroem outros discursos que são também incorporados àqueles já codificados a fim de ampliar o leque de imagens disponíveis ao reconhecimento imediato.

Pensar sobre os discursos, para além do questionamento sobre a história que se tenta consolidar enquanto um saber estratificado, faz indagar sobre a maneira como reconstruem uma certa aura das obras arquitetônicas e dos objetos independentes, através de uma experiência quase sacralizada que só vale se vivida no jogo de cena, ou neste caso, num jogo de memória. Percorrer os caminhos uma vez percorridos, sentir através de encenações ou de espetáculos o que era possível sentir outrora, ouvir sons de outros tempos, uma busca pela experiência sem nenhum distanciamento, enfim, a busca por uma experiência atemporal.

Em uma aguardada exposição no ano de 2009, onde obras do renomado escultor Rodin ocuparam as salas do Museu que leva seu nome², uma suposta réplica de seu ateliê foi montada em uma das salas que ficava no fim do percurso expositivo. Um manequim de plástico representava um dos virtuosos corpos contorcidos que o inspiravam, chapéu, guarda-chuva, quadros nas paredes, a poeira de gesso pelo chão. Minúcias que compunham a cena para que os visitantes fruissem de uma experiência estética e sentissem ali no presente, em tempo real, a atmosfera em que o escultor produzia como se tal cenário tornasse visível, através das formas e de objetos, a invisibilidade das forças que impulsionavam o processo de criação do artista.

O cenário é construído para ilustrar e não para dar espaço à criação, daí porque uma imagem dada comprime o tempo da imaginação. Tanto o percurso expositivo quanto a visita guiada são experiências da ordem da instantaneidade: nove minutos e meio foram necessários para que os turistas percorressem o salão principal da Catedral e se direcionassem à sacristia e ao museu dando continuidade às cenas que seguiriam. A proliferação de imagens, tão cara à temporalidade contemporânea, ao mesmo tempo em que implica uma assimilação imediata gera a angústia por não ser capaz de absorver a totalidade das imagens simbólicas disponíveis. Se estas imagens, e sempre mais, são representações que constroem a memória coletiva e individual, deflagram na iminência do esquecimento, a ansiedade do recordar através do registro em incontáveis bites de armazenamento: são “três minutos para as fotografias”. Dentro da perspectiva

de um dever de não esquecer, uma certa objetivação racional da memória individual e coletiva se impõe.

Tentar tornar presente o que já foi por uma vontade de rememoração movida muitas vezes por interesses políticos, econômicos e também culturais, é tarefa impossível. Afinal, o presente passa, ele foi. Ainda é mais difícil quando se trata de tentar atingir a completude dos fatos ignorando os distúrbios dos processos de atualização. Tal rememoração, que se impõe como uma simultaneidade temporal, não considera os ajustes das imagens-lembrança às necessidades do presente, suas acomodações ou suas deformações. Uma atualização, quando intencionada ou direcionada, descarta os riscos e as possíveis desventuras que o salto na memória ontológica implica, e assim descarta o que há de accidental. A imprevisibilidade do atualizar então dá lugar à aparência. E portanto, algumas indagações se fazem pertinentes: quais imagens são as candidatas a se tornarem atemporais? Quais são as escolhidas para representarem o passado no presente?

De certo as escolhas não são arbitrárias pois configuram um campo de disputa de inúmeros poderes que atuam na escolha de tal ou qual imagem. Na descrença de um futuro preciso, ao passado cabe a função de “iluminar” o presente (JEUDY, 2003). Sendo assim, os enquadramentos simbólicos sobre o passado devem amenizar as tensões de um presente desencantado que ameaça o sentido de continuidade das sociedades e, diretamente, interferem nos arranjos políticos e econômicos vigentes. Eleitas serão as imagens simbólicas mais fortes para cada configuração espaço-temporal, seja na gestão de memórias coletivas, seja para sustentar nacionalismos ou na criação de identidades comercializáveis. A escolha ocorre pela eficiência na assimilação dessas imagens. Se imediata, melhor. Tal enquadramento simbólico garante uma transmissão de sentido previamente elaborado que assegura a representação das culturas e das sociedades, e por isso elegem lugares, objetos e monumentos, ou discursos capazes de garantir tal inteligibilidade.

“Alfabetização visual”, assim se referiu o historiador ao programa de Educação Patrimonial elaborado pelo IPAC - Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia - em uma visita guiada à Igreja do Rosário dos Pretos. “Da mesma forma que nos alfabetizamos para ler as letras, nós também nos alfabetizamos para ler a morfologia da cidade, nós só enxergamos o que vemos”. A didatização da apreensão desejada é a tentativa de perpetuar um sentido instaurado entre o passado e o presente que consolida um regime de representações na qual as pessoas, depois de assimilá-las, possam se reconhecer nelas. Governar tal transmissão de sentido é ultrajar um modo de construção da subjetividade coletiva e ai, sempre, numa escala macropolítica. Criam-se símbolos para eternidade, guardando do passado o que se tem como valor positivo no presente.

A Igreja do Rosário dos Pretos, a Casa das Sete Mortes, a Igreja do Pilar, o Palácio Rio Branco e a Igreja do Boqueirão são obras que fazem parte do programa idealizado sobre a premissa de “reconstrução da memória arquitetônica do Centro Antigo de Salvador”, como descrito no folheto de divulgação. São obras que receberam verbas do Ministério do Turismo e do Banco do Nordeste para sua restauração e posteriormente farão parte de um programa de maior amplitude turística, uma vez que em tal etapa comportou apenas pequenos grupos de interessados, arquitetos, guias e poucos turistas.

Sob um olhar mais atento, nuances que distinguem discursos permitem perceber o complexo jogo de poderes por traz de suas construções. Quando se retoma a fala do guia turístico na Catedral Basílica, com sua grande história sobre o heroísmo dos jesuítas, enxerga-se um discurso já ultrapassado sobre a soberania de um povo colonizador. E é curioso saber que essa obra apresentada ao público por tais verdades não está sendo cuidada pelo Estado: os trabalhos de conservação e restauro da Basílica dos homens brancos estão sob responsabilidade da ONG italiana CTS-str de Vicenza, pela Família Francesco Job e Frainner, pela Abitare Design e pela Fundação Maria Nóbrega (Londres-Recife). Por outro lado, para além da riqueza arquitetônica e da azulejaria portuguesa, também é curioso que obras como a Igreja do Rosário dos Pretos ou a Casa das Sete Mortes sejam as grandes atrações que seguem “a proposição de número 6 do Plano de Reabilitação do Centro Antigo de Salvador (CAS) que trata da ‘qualificação dos espaços culturais e monumentos’” (<http://www.centroantigo.ba.gov.br/>).

A igreja do Rosário foi construída por uma irmandade de negros no século XVII na baixada do Taboão, fora dos muros da antiga Salvador. A igreja é símbolo de resistência na cidade. Todas as terças-feiras é rezada a missa ao som dos atabaques e é de lá que parte a procissão no dia de Santa Bárbara todo dia 4 de dezembro, uma das principais festas do sincretismo religioso baiano e responsável por atrair milhares de pessoas que se apinham pelos largos e pelas estreitas ruas do Pelourinho. Se hoje o discurso do Estado ancora-se no reconhecimento de diferenças sociais, religiosas e culturais, bem como na afirmação de minorias e na mitificação de singularidades, é esperado que uma obra de tamanho valor simbólico ocupe destaque no programa de qualificação de monumentos. A autenticidade da baianidade, de cara à políticas anteriores, parece ser ainda ensejada. A primeira intervenção na Igreja data dos anos oitenta do século XX, quando se iniciam as etapas de ação do Programa Monumenta que sustentará a construção da imagem da cidade erigida sobre o ícone da africanização, justamente quando negros e moradores são expulsos do Pelourinho para a entrada de investidores e comerciantes.

O Pelourinho é uma construção ultrajada de sentidos esvaziados; incorpora-se uma idéia de baianidade ao mesmo tempo em que se tenta retirar o que dela existia naquele local. O que se quer expor nas restaurações? Um retorno às origens? Seria esta a imagem

mais significativa ou mais codificável? Por que se escolhe manter a cor verde no frontispício rococó do Rosário dos Pretos no lugar do vermelho que a sobrepôs inicialmente? Por que reconstruir por aproximações as pinturas no teto da igreja que ficaram encobertas por um azul durante tanto tempo? Talvez aqueles anjos devessem permanecer escondidos. Ignoram-se as transformações ao longo do tempo, as densidades que se sobrepõem e elege-se o que parece ser mais representativo. Na elaboração de tais imagens simbólicas, diferenças e singularidades são assimiladas para que possam ser facilmente reconhecidas. Como nos fala Jeudy, a lógica patrimonial opera sobre uma ordem especular, onde se absorve tudo o que há de incomum para se criar uma equivalência geral, é o que chama de processo de reflexividade.

A lógica patrimonial conduz, segundo uma tradição hegeliana, a se fazer uma apologia da reflexividade, isto é, da capacidade de uma sociedade, poder se olhar no espelho dela própria, para melhor se compreender e para melhor se gerir (...). Trata-se, aqui, de impor ao olhar, uma visão definida de territórios e lugares, uma visão que não é mais conduzida pela invisibilidade das coisas, por seu enigma. O ato de se colocar em exposição é um princípio de integração e de reprodução da cultura. É o contrário de uma aventura, pois o enquadramento do sentido está definido antes mesmo do expor. (JEUDY, 2003: pg.76)

Entre esse mapa de sentidos já incorporados e universos enigmáticos de forças, existe a tensão entre o que está visível e exposto e o invisível, que coexiste, entre as formas construídas e as forças que pedem passagem. O guia-historiador que conduz o programa de Educação Patrimonial propõe um exercício que acredita interessante: caminhar em Salvador no dia de domingo pela Rua Carlos Gomes ou pela Avenida Sete olhando para cima, já que na altura dos olhos se tem a confusão das lojas e de seus anúncios e nos dias de semana pessoas se amontoam ocupando ruas e calçadas. “Quando se caminha olhando pra cima você tem uma perspectiva muito mais limpa das coisas, você consegue enxergar a arquitetura, o gradil do século XIX, os vitrais que estão jogando fora, os duomos dos mosteiros”³. São as formas construídas destituídas dos corpos que as ocupam que parecem interessar, quando na verdade o tumulto, a indiscernibilidade que impossibilita classificações, a codificação irresolúvel das experiências em temporalidades diversas colocam em crise referências estáticas. Alfabetizar é disciplinar, como disse Jeudy, é eliminar a aventura, criar representações estáveis ao submeter o invisível à uma configuração da realidade tida como absoluta, bem como à uma certa integridade identitária.

Será que o que precisa ser assimilado no espelho para escapar do perigo de esquecimento-desaparecimento são realmente os gradis do séc. XIX ou a vida urbana efervescente que povoa as ruas? É um jogo de visibilidade, uma disputa entre o que está sendo exposto e o que quer ser visto. No caso da Avenida Sete ou da Rua Carlos

Gomes, é a vida pulsante da experiência urbana que se sobrepõe à estaticidade das formas construídas, mesmo porque até elas, se não cuidadas ou restauradas, não se sustentam como imagem virtuosa do passado.

Numa esquina específica, na entrada do trecho mais movimentado da Avenida Sete e bem próximo de onde essas agitadas vias se encontram, um casario antigo em ruínas destoa da paisagem ávida e conflituosa de seu entorno. As casas que o rodeiam, ocupadas por lojas populares, também datam do período colonial e estão sob proteção do Patrimônio Histórico e Cultural. No entanto, estão longe de constituírem um conjunto uniforme e enrijecido como um exemplar de tal arquitetura. São reminiscências impregnadas pela ação do tempo que borram os limites da demarcação precisa que julga o que tem ou não valor histórico e cultural. Emaranhado a eles, prédios modernistas fazem coexistir diferentes universos temporais. Em sua maioria, hotéis 24 horas e residências cujos andares térreos são ocupados pelos mais variados tipos de comércio que lotam as calçadas. A Galeria Plaza e o Bar O Colon, este que conserva seu longo balcão e as bebidas expostas nas paredes espelhadas como há mais de sessenta, inscrevem ali um período de modernização mais recente, a cidade moderna, e mesmo ela já começa a entrar nas categorias patrimoniais. Do outro lado da rua, o Forte São Pedro irrompe a paisagem entremeada, a imagem de um monumento da arquitetura militar se fixa na sua solidez e vigília. As calçadas desse lado da rua são esvaziadas, a hostilidade do seu caminho é atropelada pelo intenso fluxo de passagens do cruzamento em que está.

Em meio a tal paisagem, deturpada e que nem de longe se aproxima a uma forma perfeita ou absoluta, o casario em ruínas deflagra um deslocamento temporal: não acompanha o ritmo incessante da vida urbana e tampouco se paralisa numa forma congelada. As aberturas do térreo foram cimentadas para evitar invasões, enquanto o restante do prédio se esvaece aos poucos. A superfície ali criada é inscrita por acontecimentos, num certo momento foi ocupada por um grafite do artista Limpo com um desenho de seus bonecos que mais parecem flutuar, como num sobrevoo se espalhando pela cidade. Um curioso mapa é criado a partir de jorrões de tinta azul, branca, vermelha e amarela dando forma aos bonecos que levam sempre à mão uma flor. O grafiteiro[□] elege estrategicamente lugares de grande visibilidade, cruzamentos, pontos turísticos, postes, becos, e diz preferir as ruínas pois ali seus desenhos têm a possibilidade de durar mais, já que não são cuidados. Uma conduta é comum aos grafiteiros: muros ocupados são territórios que dificilmente se sobrepõe, não se pinta sobre outro grafite, existe aí um certo respeito. Não por outro grafite o boneco do Limpo deixou de estampar a superfície dessa ruína: ao chegar novembro o movimento de consciência negra ocupou a cidade com cartazes da programação do dia 20, anunciando caminhadas e o encontro com o Presidente. Na disputa ferrenha por visibilidade, territórios se sobrepõem deixando de coexistir, a conduta respeitosa se desfaz e a imagem simbólica mais

forte é a que prevalece. Algum tempo depois a superfície cimentícia foi coberta com um tapume de madeira que ocupou parte da calçada. Uma cor rosa tingiu a madeira e se manteve assim, apenas rosa, por uns dias. Mais uma vez, Limpo inscreveu naquele plano a imagem que o identifica, e ali seu boneco sobre o fundo rosa permaneceu até se esvaecer por completo junto à madeira que apodrecia por não agüentar as chuvas do período decorrente. Hoje, enquanto escrevo, nesse cruzamento e sobre os restos de madeira, banners com fotografias e números de candidatos eleitorais estampam a fachada e avançam ainda mais sobre a calçada. E quando é possível parar e reparar, se vê ao fundo a sujidade da superfície cimentícia já com a inscrição de um outro grafite, não mais o boneco de Limpo. São acontecimentos que emergem enquanto imagens enquanto outros tantos permanecem invisíveis e o casario deixa o tempo passar e se inscrever despressadamente.

As ruínas da cidade dão abertura a esse jogo de imagens não fixas, subordinadas à ação do tempo flutuante; não encadeado. Mesmo no universo da representação que teima pela estabilidade, o jogo do visível e do invisível impede a completude idealizada. Acontecimentos como estilhaços, produzem imagens que incorporam o tempo e deixam de ser apenas representação da cidade, mas se tornam cidade. O corpo rompe com a paisagem vista à distância e faz o imprevisível e a imaginação se fundirem aos códigos simbólicos. Em meio a tal universo de representações que dificilmente saem de si mesmas pela insistência em um passado congelado, seria possível pensar então em imagens que emergem como efeito de saturação dessa insistência?

Pensar em congelar imagens é pensar em torná-las fixas, íntegras e unificadas, tentativa imprescindível para dar coerência ao sentido instaurado; preserva-se uma construção de passado ou de memória individual e coletiva em nome de um valor de identidade, identidade de raças, de nações, de culturas ou identidade de lugares. Nos discursos oficiais, econômicos, culturais (incluindo o acadêmico, o de organizações e o partidário) o uso exaustivo do termo revela a iminência do próprio desaparecimento na busca de imagens simbólicas e objetos independentes, ou seja, na aparência e na forma, espelhos para o reconhecimento do mesmo. Espelhos que sejam capazes de assegurar sua perpetuação.

No entanto, imagens cristalizadas não são onipresentes. Seria de certa insolência pensar em uma completa assimilação às ordens dominantes. Nos enredos dos jogos de cena, incontáveis são os falsos ajustes e os variados disfarces que surgem como possíveis rupturas às investidas de congelamento das representações vigentes. São as armadilhas de sua assimilação. Atualizações do passado são imprevisíveis e acabam por configurar territorialidades provisórias e instáveis, ou por permitir que se desterritorializem e se tornem capazes de saturar as imagens estáveis de uma ordem especular que pretende afirmar uma dissimulada coesão da vida urbana. Os múltiplos universos possíveis em

tais jogos fazem das máscaras uma maneira de se governar com autonomia ou, como afirma Ribeiro (2010), possibilita súbitas inversões de sentido, desvios e rearranjos de referências codificadas.

Nesses jogos sociais, que incluem as lutas por capital simbólico, estão implicados: a fala e o gesto, a acomodação e a insubordinação, a manipulação de classificações sociais e a ação que se desenvolve nas fronteiras entre o visível e o invisível. Também aí se encontram passagens entre diferentes ambientes, onde são procuradas, e eventualmente alcançadas, trocas intersubjetivas. (RIBEIRO, 2010: p. 31)

Qual máscara vestir para entrar em cena nesse jogo de visibilidade? Se no lugar das máscaras de baiana na Praça da Sé, estivessem máscaras de saci's, qual delas o turista preferiria sair na foto? Em 2009, um coletivo de arte ocupou na Rua das Laranjeiras uma casa cedida pelo IPAC. Esperava-se que o Grupo de Interferência Ambiental (GIA) promovesse ações que pudessem atrair usuários "diferenciados" ao Pelourinho. Os sambas de quinta-feira sempre cheio de artistas e acadêmicos, respondiam às expectativas da instituição, mas por outro lado davam abertura às trocas não programadas já que naquela roda de samba entrava quem quisesse, os que perambulavam pelas ruas, os turistas desavisados e os que trabalhavam em lojas e restaurantes. Uma outra ação do grupo foi colocar em frente aos corpos de papelão de baianas e de seus tabuleiros, máscaras de sacis que poderiam ser interpretadas apenas como mais um folclore, ao menos para aqueles que conhecem um pouco das narrativas infantis brasileiras. Porém, quando se sabe que os sacizeiros são os que moribundam pelas ruas subjacentes do centro, fora dos holofotes das instituições e dos poderes econômicos, surge a dúvida: será que essa imagem serviria como referência à ordem especular? Seria ela uma fotografia a se guardar no álbum? A teatralização de tal condição nas máscaras de papelão faz entrar em cena personagens cujo esforço é restringi-los aos bastidores, às ruas secundárias de poucas passagens que permanecem na penumbra por não estarem no campo de alcance da iluminação cênica.

Territorialidades instáveis são criadas em configurações espaço-temporais provisórias. Quaisquer que possam ser as estratégias de fabulação acionadas para fruição da complexidade imanente à vida urbana, coexistem com os sistemas de representação vigente. Vestir-se como baiana, entregar fitinhas do Bonfim, tornar-se guia turístico, montar bancas de tererês ou ser artista nas calçadas, inúmeras são as táticas ficcionais⁵ que surgem não apenas para vivência de um personagem. Os papéis criados e recriados são circunstanciais e se fazem úteis de acordo com a necessidade de entrar ou sair de cena. Por vezes, o espetáculo surge como vetor de (auto)valorização e dificilmente está dissociado da espetacularização promovida pela ordem dominante que atua nas cidades. Aos gestos e imagens sedimentados, esgotados, novos procedimentos surgem para inverter sentidos, como dispositivos de resistência, como novas maneiras de agre-

gar, de se tornar visível; mesmo assumindo clichês esvaziados, são práticas teimosas e astuciosas. “Aquilo que se chama ‘vulgarização’ ou ‘degradação’ de uma cultura seria então um aspecto caricaturado e parcial da revanche que as táticas utilizadoras tomam do poder dominador da produção” (DE CERTEAU, 2008, p.95).

Nesse jogo de visibilidade, é preciso olhar atento e aproximado. Os enredos que se tornam autônomos não deixam de tocar, deslocar e cruzar as redes constituídas na produção de subjetividade hegemônica. Clichês assumidos por vezes são táticas, além da simples imagem reconhecível, estão a mostrar modos de vida, reivindicações, criam afetos e são também invenções. Porém correm o risco de eventualmente serem transformados em mero exotismo étnico de consumo descartável.

Um vendedor de redes, que mora e cuida de um albergue na Rua do Bispo, conta com detalhes o funcionamento do comércio informal na região, onde pega a mercadoria e como as redes permitem que ele tenha uma mobilidade mais segura. Suas caminhadas tem percursos e horários mais ou menos pensados, vão pelo movimento das ruas ou pelo encontro marcado com um amigo. Na época do verão, quando a cidade está em polvorosa, é preciso um esforço de negociação com a fiscalização. Há alguns anos, consegue colocar na calçada da Faculdade de Medicina diversas telas: paisagens tipicamente baianas que estão à venda nas inúmeras lojas do centro, alguns exemplares mais raros de artistas pouco conhecidos que vivem na região e ainda tem suas próprias obras, pinturas abstratas que se misturam às outras tantas e formam um conjunto que, se não olhado com cuidado, poderia ser qualquer um dos vários que estão pelas vitrines das lojas de souvenir. O vendedor de redes sabe bem a hora de recolher seus quadros e esperar outra abertura para expor. Em sua cartografia do Centro Histórico, entende como alguns jogos de poder se estabelecem e como territórios se conformam e se desfazem, e nessas brechas consegue dar visibilidade às suas criações e coleções.

Seu Edvon também é morador do Centro, habita algumas fissuras deste território e, como o vendedor de rede, as incorpora em seu mapa simbólico para criação de outros universos de referencia. Da Rocinha, onde viveu por mais de trinta anos, migrou para o Beco das Jóias na Baixa do Sapateiro devido às obras de reforma em sua comunidade. Transita por lugares ,ali mesmo no Centro, onde a monumentalidade e austeridade da arquitetura barroca portuguesa não são as únicas componentes espaciais, coexistem nestes territórios com a instabilidade de casas que são construídas dia a dia. No entanto, foi ali na Rocinha, entre árvores seculares, que construiu seu Jardim Secreto. Criador de um arquivo poético e documental que envolve diferentes matérias de expressão como a xilogravura, a escultura e a poesia - dentre outras, Seu Edvon compõe, pelo gesto de catar em seus trajetos e de colecionar lembranças, uma cartografia da cidade a partir de sua experiência. É esta experiência vivida que cria o sentido histórico de

suas narrativas; o imaginário da cidade que vai além dos lugares e imagens óbvias a serem comercializadas.

Nos encontros com Seu Edvon, histórias eram contadas sobre os mais variados assuntos e algumas horas se passavam entre as narrativas sobre o Pelourinho. Contos sobre os anjos barrocos, as fachadas maneiristas, ou de como o gás, o ferro de passar, os correios e a TV, mudaram a forma de viver naquele lugar. E sobre quando escravos e empregados não eram mais necessários e foram deixados de lado, aos poucos, ocupando os casarões que já não interessavam aos senhores proprietários. Expunha suas gravuras em metal, litografias, os lírios da paz, as helicônias, os delírios das Babilônias - seus livros de escritos que assim foram apelidados por serem tão caóticos e desordenados. Ali naqueles encontros, falava de sua obsessão em observar as ruas do Centro Histórico tomadas como o palco de seu teatro, as mudanças nos hábitos cotidianos, a gestualidade, os penteados dos cabelos, as manifestações coletivas, as festas populares e os rituais folclorizados.

Assim se fez conhecer, como de saída se apresentou, “O Artista”. Aos poucos entraram em cena “o jardineiro” e os encantos de suas flores e plantas, em seguida o impetuoso arquivista, o colecionador sistemático e, com um pouco mais de timidez e em breves aparições, o teólogo. Talvez tenham se superposto sem se dissociar, ou se apresentado em outros arranjos sequenciais o arquivista-jardineiro-artista-teólogo-colecionador. Talvez algumas de suas máscaras tenham passado despercebidas nesse jogo de cena já que as máscaras são emergências de disputas e o que delas mais importa é, justamente, sua invenção enquanto tática ficcional; o que importa é a própria mascarada.

O Jardim Secreto: um arquivo poético. Invenções transitórias a partir da exploração dos acontecimentos e da experiência vivida. Um foco mutante de subjetivação: as flores e as máscaras aqui surgem e desaparecem.

Um repertório simbólico que se confunde e se mistura às imagens comerciáveis estereotipadas. Imagens que, pela razão de estarem tão saturadas, estão suscetíveis a novas apropriações e a outros olhares, a visões que ainda não são puras representações. É Jeudy que, efetivamente, consegue perceber que é a cidade mesma que antropofagiza, “a cidade que ‘canibaliza tudo, inclusive sua própria imagem’” [JEUDY, 2005: p.92].

Seu Edvon não escapa de algumas ambigüidades, ora acaba por reforçar imagens vendáveis, ora dá a elas novos sentidos. Nota-se a estratificação de saberes hegemônicos cujos enunciados foram arquitetados para serem facilmente sedimentados. Em seu discurso, está presente a cartografia dominante de seu contexto social; religião, conflito de classes, política partidária, etnia, são assuntos que sempre vem à tona, ao mesmo tempo em que e por outro lado, não insiste em afirmar uma identidade originária fixa. O artista-colecionador-arquivista está nas ruas e vê a potência no ordinário, no ínfimo,

transita por uma realidade sensível nada estável, constantemente atravessada pelos acontecimentos. O que implica se colocar em um estado corporal aberto aos encontros inesperados. A palavra 'identidade' raramente é pronunciada.

Suas máscaras se entrecruzam e a ficção se confunde. Seu Edvon hibridiza tempos históricos e propõe temporalidades conflitantes. No território existencial que cria para si, o político e o poético se fundem superando a frequente dissociação entre a macro e micropolítica. Em sua escrita sobre a história, os anjos barrocos se hibridizam aos rituais antropofágicos.

É preciso, portanto, tirar a poeira das imagens clichês para enxergar aberturas às construções de territórios subjetivos a partir de escapes e estratégias, e até mesmo a partir de espetáculos. Se a ordem dominante insiste na repetição de alguns rituais, legítima apenas certas encenações, as máscaras criadas e os papéis inventados são dispositivos capazes de transvalorar sentidos esvaziados, se infiltram num território como o Centro Histórico tão habituado a ser palco.

E como visto, a subjetividade opera também na escala íntima, micropolítica, na dimensão do invisível, da qual insurgem rupturas e assimetrias que impossibilitam congelamentos já que as trocas não cessam. Há espetáculo, há de se deixar claro. E no entanto o que se tenta pensar aqui é na possibilidade de sua apropriação enquanto táticas ficcionais que emergem como efeito de saturação das imagens que insistem em se impor, e do alto de seu exercício de poder, querem salvaguardar um sentido instaurado. Estas imagens subjagam enredos que se tornam autônomos num jogo de cena repleto de multiplicidades pouco perceptíveis e singularidades que escapam incontrolavelmente.

São práticas teimosas, disfarces, máscaras por vezes oportunistas que intervêm em diferentes conexões na tessitura da experiência urbana. Quaisquer que sejam as ficções fabuladas no intuito de acompanhar os enredos das tramas das cidades, ora perigosos, ora encantadores, coexistem com o sistema de representação vigente; são as armadilhas de sua assimilação, possíveis rupturas às investidas de congelamento.

Clara Bonna Pignaton - Arquiteta. Mestre e Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas II: rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DE CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano – 1. Artes do Fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.
- FAUSTINI, Vinícius. Guia Afetivo da Periferia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- JEUDY, Henri Pierre. Espelho das Cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- RIBEIRO, Ana Clara Torres. Dança de sentidos: na busca de alguns gestos. In: BRITTO, DULTRA, Fabiana; JACQUES, Paola Berestein (Orgs). Corpocidade: debates, ações e articulações. Salvador: EDUFBA, 2010.

Notas

- ¹ A narrativa é a transcrição do discurso de um guia turístico que acompanhava um grupo de cerca de trinta pessoas pelo Pelourinho.
- ² O museu causa muitos rebuliços, muitos se questionam porque a Bahia tem um Museu Rodin. Em jornais, revistas, blogs, foi durante um tempo motivo de debate.
- ³ O guia-historiador foi quem conduziu a visita à Igreja Rosário dos Pretos, atividade do programa de Educação Patrimonial elaborado pelo IPAC.
- ⁴ São raros os momentos em que se pode presenciar a ação dos grafiteiros nas ruas. Vemos em seus desenhos, a configuração de uma imagem. Mas a ação em si, enquanto feita, é de extrema potência. É fascinante a capacidade que têm de transformar, enquanto duração, o espaço onde atuam. Uma simples parede mostra sua porosidade e sua textura. Os que estão de passagem tomam um outro tempo para si, muitas vezes pausam. Surge uma outra temporalidade. O movimento de seus corpos atrás de traços, nos apoios que criam, nas fissuras que descobrem nos muros e paredes, são capazes de contaminar os corpos mais passivos.
- ⁵ No livro Guia Afetivo da Periferia, Marcus Vinicius Faustini propõe a ideia do uso da ficção como uma forma de fruição da realidade. Ao longo de suas narrativas usa das “estratégias de ficção” para construir o texto e os personagens. A expressão reverberou no presente trabalho e se desdobrou na ideia de táticas de ficção ou táticas ficcionais. Ao incorporar a distinção feita por De Certeau entre as estratégias e táticas, o termo compôs o repertório conceitual da investigação. Em tal distinção as estratégias assumem o procedimento que circunscreve um lugar de poder na constituição de sistemas e discursos totalizantes, já as táticas, operam enquanto astúcias, desvios singulares, apropriações circunstanciais capazes de alterar configurações espaciais e de poder. (DE CERTEAU, 2008)