

CIDADE, MEMÓRIA E TRAJETO: O CAMINHAR COMO OPERAÇÃO POÉTICA

CITY, MEMORY AND WAY: WALKING AS A POETIC OPERATION

Renato Barros Almeida / UNICAMP

RESUMO

O artista, como mais um habitante da cidade contemporânea, vivencia o espaço urbano cotidianamente, sendo igualmente afetado por questões de ordem política, cultural, social e econômica. Este artigo apresenta uma breve discussão cujo foco é direcionado a pensar o espaço urbano, considerando a ação de “caminhar” como procedimento artístico, maneira de coletar informações em uma operação que lembra uma arqueologia urbana, em que objetos e experiências ganham o *status* de artefatos e carregam forte carga simbólica, representando parte da história de uma sociedade. Para isso, apresento também o relato processual da obra “Trajeto 1: *memória*”, trabalho autoral que se relaciona ao conceito de memória e expõe meu ponto de vista como artista e habitante da cidade de São Paulo, uma cidade estruturada por tensões, atitudes de exclusão e geração de conflitos sociais.

PALAVRAS-CHAVE: Cidade; espaço urbano; trajeto; caminhar; memória.

ABSTRACT

The artist, as another inhabitant of the contemporary city, experiences the urban space daily, being equally affected by political, cultural, social and economic issues. This article presents a brief discussion where the focus is directed to think the urban space, considering the action of "walking" as an artistic procedure, a way of collecting information in an operation that resembles an urban archeology, where objects and experiences win the status of artifacts and carry a strong symbolic charge, representing part of the history of a society. For that, I also present the procedural account of the work "Path 1: memory", an authorial work that relates to the concept of memory and exposes my point of view as an artist and inhabitant of the city of São Paulo, a city structured by tensions, attitudes of exclusion and generation of social conflicts.

KEYWORDS: City; urban space; way; walking; memory.

A cidade é *locus* para as experiências humanas, guarda em sua estrutura material e simbólica a história de cada povo, assim “como toda vivência da sociedade e dos indivíduos constituem a mutável, mas sempre eloquente imagem da cidade”. (ARGAN, 2005, p. 7).

À luz do que apresenta Argan (2005), considera-se que o artista é um sujeito influenciado pelo contexto histórico vigente, por mais que essa influência não seja percebida concretamente na materialidade dos trabalhos produzidos, a cidade sempre foi fonte motivadora e produtora de pensamento artístico.

O fato é que o artista – integrado ou apocalíptico que seja – não pode deixar de existir no contexto social, na cidade; não pode deixar de viver suas tensões internas. A economia do consumo, a tecnologia industrial, os grandes antagonismos políticos que delas derivam, a disfunção do organismo social, a crise da cidade, são realidades que não se pode ignorar e com relação às quais não se pode deixar de tomar – mesmo involuntariamente – uma posição. (ARGAN, 2005, p. 221).

Argan (2005) coloca que arte e cidade construíram uma relação de coexistência e troca, ambas evoluem por invenções sucessivas, na qual a cidade é modelo para a arte, no sentido de ponto de motivação ou assunto. Assim, a cidade contém arte e é também formada por ela. “A cidade real reflete as dificuldades do fazer a arte e as circunstâncias contraditórias do mundo em que se faz”. (ARGAN, 2005 p. 74).

O espaço urbano é abordado e compreendido aqui como resultado de uma sociedade que promove ou se baseia em práticas e relações sociais guiadas pelo poder do capital (ALVAREZ, 2013, p. 112). Nesse sentido, a cidade contemporânea pode ser considerada como um espaço de segregação, separação de classes sociais e funções, um lugar de geração de conflitos políticos, desafiando a natureza pela predominância do urbano sobre o campo, tornando-se espaço de luta predominantemente territorial, com sua existência política inerente à sua existência material:

Ao contrário da cidade antiga, fechada e vigiada para defender-se de inimigos internos e externos, a cidade contemporânea se caracteriza pela velocidade da circulação. São fluxos de mercadorias, pessoas e capital em ritmo cada vez mais acelerado, rompendo barreiras, subjungando territórios. (ROLNIK, 1995, p. 9).

Como habitante da cidade contemporânea, vivo e construo, sob essas circunstâncias contraditórias e espaços de tensionamentos, grande parte de minha identidade, utilizando-me da arte como forma de dialogar com esse meio.

Considero que o espaço urbano também se estrutura como uma construção mnemônica, representada concretamente por sua materialidade arquitetônica, urbanística e monumental, seja pelo trabalho de estudiosos que registram e passam para outras gerações a história de seu povo, seja simplesmente por meio da memória que é formada e transmitida pelo indivíduo ordinário.

Na experiência que essa pesquisa propõe, a memória é responsável por ligar minhas lembranças pessoais como artista e indivíduo social que habita coletivamente a cidade contemporânea e minhas referências pessoais do ambiente que habito e no qual interajo ao meu repertório referente às artes visuais somado às teorias de outros campos de conhecimento, tais como a sociologia e a geografia. Assim combinados, esses elementos todos corroboram para formar um pensamento criativo que se materializa por meio da práxis artística.

Em um movimento que parte do olhar individualizado para o espaço compartilhado da cidade, torna-se relevante considerar os conceitos de *memória individual* e *memória coletiva*, discutidos por Maurice Halbwachs (1990, p. 55).

Seria o caso, então de distinguir duas memórias... uma interior e/ou interna, a outra exterior; ou então a uma memória pessoal, a outra memória social. Diríamos mais exatamente ainda: memória autobiográfica e memória histórica. A primeira se apoiaria na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que a primeira. Por outra parte, ela não nos representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática, enquanto que a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e mais denso.

Segundo esse autor, memória individual ou memória autobiográfica é aquela relacionada ao nosso conjunto de conhecimentos e lembranças referenciados em nossas experiências pessoais, que parte de um corpo e de uma mente individuais, estruturando nosso repertório e nos constituindo como sujeitos únicos ao longo da vida.

Para Halbwachs (1990), a memória coletiva ou histórica está ligada ao que uma sociedade acumula, apreende e armazena de informações sobre sua história e que são compartilhadas coletivamente, influenciando e guiando as decisões individuais na concepção de um coletivo. A memória individual tem a necessidade de se apoiar na memória coletiva, por algumas vezes a incorporando ou por outras simplesmente usando-a como complemento; esse movimento leva ambas a se entrelaçarem.

Nesse entrelaçamento mnemônico reside uma parte bastante relevante de minha investigação poética atual. Nas experiências que desenvolvo, aqui exemplificadas pelo trabalho que apresento a seguir, coloco-me como artista e habitante da cidade de São Paulo, um indivíduo que morou a maior parte da vida em bairros periféricos e vivenciou a experiência de transitar por longos trajetos de caminhada ou transporte público em busca de experiências culturais, de trabalho ou educação, assim como tantos outros que vivem essa realidade de trabalhadores e que carregam em suas mochilas o que é necessário para passar a maior parte do dia distante de suas habitações.

“Trajeto 1: memória” (2015-2016)

Na obra “Trajeto 1: Memória (ou Piques-Baobá: às voltas para o esquecimento)”, trago diferentes elementos e referências que se conectam à discussão em torno do conceito de memória, a arte realizada no meio urbano e a caminhada como operação poética.

Esse trabalho consiste em uma ação registrada em vídeo, que posteriormente passa por uma edição, resultado em um material videográfico de 13 minutos e 41 segundos.

A proposta se efetiva em um trajeto pré-determinado na região central da cidade de São Paulo, partindo do Início da Rua da Consolação (próximo à Igreja da Consolação) até o Largo da Memória, região conhecida como Anhangabaú.



Figura 1: Frame do vídeo de registro de “Trajeto 1: Memória” (2015-2016). Vídeo disponível em: www.youtube.com/watch?v=FJGwUfLYobE
 Acervo pessoal.

Realizo este trajeto carregando nas costas uma espécie de mala de madeira com uma parede de tijolos dentro. Após todo o trajeto feito, essa mala com a parede é descartada no centro da praça junto do monumento *Obelisco da Memória* (ou *Obelisco do Piques*). O objeto é confeccionado com alguns tijolos encontrados em um espaço de ruína e outros adquiridos no comércio local da mesma região.

A opção pelo registro da câmera que se locomove acompanhando o corpo em ação é feita propositalmente, uma câmera mais humanizada que age às vezes como um olhar curioso de quem busca compreender um acontecimento, hora se detém, assim como o corpo, ou em outros momentos avança e opta por evidenciar a presença da cidade e seus acontecimentos ordinários.

O registro cria uma relação de importância em planos marcados pelos conceitos abordados no trabalho. Se estabelecermos uma ordem de importância para os elementos pontuados pelo vídeo, teríamos, em primeiro plano, a mala com a parede de tijolos, em segundo, a cidade, e em terceiro, o corpo. Trata-se de uma ordem de hierarquização que detém em cada um deles um nível de significação para com as intenções do que se discute.

Durante todo o trajeto, é possível perceber uma cidade viva em um fluxo constante, que parece absorver na maior parte do tempo a ação realizada, naturalizando-a, passando ao mesmo patamar das demais coisas corriqueiras que acontecem no entorno.

A mala foi projetada e testada de formas diferentes, desde suas amarrações até a técnica de carregá-la, assim com a maneira de descarregá-la. As cordas utilizadas predem todo o objeto a partir de nós e amarrações, sem parafusos ou qualquer outro material de origem mais mecânica, trazendo o objeto para algo mais próximo de uma artesanaria, logo, uma ação humana. Ao final do processo, as cordas são rompidas por meio do uso de uma faca que as corta, com a intenção de trazer uma ideia de ruptura entre o objeto e quem o transporta.

Nesse momento, a parede de tijolos é deixada junto ao obelisco, marcando o final de uma ação efêmera que se inscreve nos espaços perenes da cidade e do monumento, tendo os tijolos como ponte entre uma situação e outra, já que ele pode guardar as duas características ligadas ao nível de permanência no espaço.



Figuras 2 e 3: Montagem de frames do vídeo de registro de “Trajeto 1: Memória” (2015-2016).
 Acervo pessoal

Durante o trajeto realizado a pé, o objeto, com mais de 30 kg acoplado às costas, promove um transporte que acontece de forma desconfortável e cansativa, um esforço que gradativamente leva ao desgaste físico, análogo à experiência cotidiana e alienante de locomoção urbana realizada pelos habitantes de uma grande

metrópole contemporânea. Esse objeto se torna elemento que, simbólica e concretamente, conduz o ritmo do movimento, forçando e mantendo a ação alienada.

A parede carregada pode ser capaz de provocar ou remeter a algumas simbologias mais convencionalmente esperadas em nossa cultura, tais como a ideia de habitação, cidade ou trabalho. De certa forma, carregar essa parede é carregar um pedaço da cidade não só pensada como espaço físico, mas também como um lugar formado por indivíduos que a habitam e lutam para nela sobreviver diariamente. Penso que carregar e suportar o peso dessa mala é também, nesse caso, carregar, mesmo que no campo do simbólico, um pouco das agruras que a cidade contemporânea nos oferece e que constitui a carga física e psicológica que a massa trabalhadora assume diariamente nos grandes centros urbanos:

Entre os que deserdaram e os que foram deserdados, nem privilegiados nem excluídos, passam pela cidade, anônimos e desenraizados, os trabalhadores que compõem a massa urbana. Para eles a cidade parece reduzir-se ao longo e cansativo trajeto de casa ao trabalho, ao tempo perdido do transporte. Da periferia ao centro, do centro à periferia: o espaço urbano é o que se inscreve entre dois pontos, cujo sentido ameaçador será dado pelos programas de rádio e pelos telejornais sensacionalistas. Que vínculos podem eles tecer como uma cidade temida e evitada sempre que possível? (SANTOS, 2002, p. 118)

Segundo informação constante do *Guia de Bens Culturais da cidade de São Paulo* (2012), o *Obelisco do Piques* foi construído em 1814, projeto do engenheiro militar Daniel Pedro Müller, e executado pelo mestre Vicente Gomes Pereira.

O Monumento marcava o cruzamento de uma importante rota comercial da cidade de São Paulo, que tinha a *Estrada do Piques*, hoje conhecida como a *Rua da Consolação*, como uma das principais rotas de entrada na cidade, sendo este monumento localizado no final de seu trecho, ponto de encontro de tropeiros e mercadores.

Erguido em 1814, homenageou o triunvirato que governava a Capitania de São Paulo, composto pelo Bispo Diocesano, pelo Ouvidor da Comarca e pelo Intendente da Marinha. Outras versões atribuem sua construção como marco comemorativo da passagem do Brasil à categoria de Reino Unido a Portugal, já que sua conclusão se deu em 1815; ou ainda como comemoração do término

de uma longa e rigorosa seca que atingiu a cidade. (INSTITUTO CULTURAL ITAÚ, 1996).

Além do obelisco, também foi construído um chafariz¹. Hoje desativado, serviu na época para fornecer água para moradores da região, mas também para escravos e animais que chegavam ao local muito exaustos por terem cumprido trajetos muito extensos carregando cargas comerciais.



Figura 4: O chafariz e a pirâmide do Piques em 1860.
 Arquivo do Departamento de Cultura de São Paulo

Toledo (1989) traz um resgate histórico desse espaço:

Era ali de fato o ponto mais comercial de São Paulo, pela concentração de grandes casas de negócios em grosso, girando com vultuosos capitais. Daquele ponto irradiavam-se todas principais Estradas para o interior e exterior da Província, com ligação a outras vizinhas [...]. Pode-se, por isso, fazer ideia do intenso movimento de tropas que, diariamente, ali chegavam e dali partiam em tão diversas direções, transportando mercadorias de toda espécie. (TOLEDO, 1989, p. 48).

Ao mesmo tempo, o obelisco, que também é conhecido como Pirâmide de Piques, é tido por alguns historiadores como uma obra sem validade social ou significado histórico monumental. Como analisou o jornalista Roberto Pompeu de Toledo, especializado na história da cidade de São Paulo, a função de tal construção não dizia respeito a nenhum aspecto prático da vida. A pirâmide era sinal de que São Paulo deixava de ter a função de mero posto avançado para a conversão dos índios (TOLEDO, 2003).

Já o imaginário popular urbano traz o mito de que esse monumento recebe o nome de obelisco da Memória, porque ninguém na verdade sabe o real motivo pelo qual foi construído.

Tivesse sido erguido com um ou outro propósito, era para a memória de algo – e assim o largo do Obelisco passou a se chamar de Memória, assim como a ladeira anexa. Milagre dos milagres, o obelisco sobreviveu, numa cidade onde raras edificações sobrevivem, assim como o nome de largo da Memória. Muito mais significativa, no entanto, é a Pirâmide de Piques, e significativa pelo simples e bom motivo de que, com ela, a cidade ganhou sua primeira obra inútil. Era um monumento. Sua função não dizia respeito a nenhum aspecto prático da vida – isso quer dizer alguma coisa. Quer dizer que os moradores tiveram a ideia de enfeitar a cidade – e quando se quer enfeitar alguma coisa, é porque se gosta dela. (TOLEDO, 2003, p. 302).



Figura 5: Praça da Memória – Obelisco e chafariz em 1987.
Fonte: Departamento do Patrimônio Histórico de São Paulo.

Paralelamente às pesquisas sobre a questão da memória, que posteriormente me levaram ao Obelisco de Piques, realizava na mesma época uma pesquisa incipiente em torno da temática das lendas africanas – sendo eu um afrodescendente, este é um assunto que sempre me interessou.

Essa informação mostra sua relevância para se pensar o processo criativo do trabalho autoral que apresento aqui, considerando que meu ponto de vista como artista e habitante da cidade de São Paulo parte da visão dos trabalhadores, dos

menos validos economicamente e dos que moram mais distantes dos grandes centros urbanos. São essas regiões periféricas da cidade de São Paulo, pensando como recorte a Zona Sul e a Zona Leste, que abrigam grande parte da massa trabalhadora afrodescendente dessa cidade. São esses também que mais sofrem com as problemáticas envolvendo violência urbana e as dificuldades relacionadas a emprego.²

Os negros, na figura dos escravos, chegavam pela Estrada do Piques carregando as mercadorias e paravam no chafariz para descansar enquanto seus donos trocavam ou comercializavam seus produtos. Estes são, direta ou indiretamente, os ascendentes dos negros trabalhadores que hoje moram nas regiões periféricas da cidade de São Paulo e lidam com todas dificuldades que a cidade oferece aos menos favorecidos.

Dos elementos apresentados sobre significação da memória envolvendo a história sobre a função incerta do obelisco, representando neste trabalho a discussão em torno da questão da memória *versus* o esquecimento, realizo uma aproximação com a lenda africana da “Árvore do Esquecimento”, que remete também à questão escravista vinculada também à história do obelisco.

Segundo essa lenda da “Árvore do Esquecimento”, ou árvore baobá, os negros africanos, antes de serem traficados como escravos pelos mercadores, davam voltas em torno de uma árvore que tinha o poder de, a cada volteio completo, tirar algo da memória daquele indivíduo, por exemplo, em uma, esqueciam o nome, em outra, esqueciam o local de origem, na terceira, a família, e assim por diante até que sua memória fosse apagada por completo e eles estivessem prontos para serem traficados. Em uma passagem do artigo “A categoria raça nas Ciências Sociais: revisitando alguns processos políticos, sociais e culturais na história do Brasil”, Follmann e Pinheiro (2013, p. 27) citam essa lenda:

Durante grande parte do período de tráfico dos africanos escravos para o continente americano, e especificamente para o Brasil, eles eram submetidos a um ritual antes de serem embarcados. Era um ritual para esquecerem o seu passado... Eram obrigados a dar voltas em redor de uma árvore, a chamada “árvore do esquecimento”. Ao serem capturados e importados do continente africano para outros países e para o Brasil, eles eram obrigados a fazerem o ritual de esquecimento, ou seja, os homens tinham que dar nove voltas em torno da árvore do esquecimento e as mulheres davam sete voltas.

Esta “árvore do esquecimento” continua, depois, se repetindo sob as mais diferentes formas ao longo do processo de escravidão e pós-escravidão... A árvore do “baobá ou embondeiro” significava para os africanos o lugar do conhecimento e contos das histórias dos antepassados, passando de geração em geração. Os traficantes de escravos ao se darem conta da importância disso para os escravos, determinavam a prática do apagamento da memória e identidade. O “baobá ou embondeiro” passou assim também a ser conhecido como a “árvore do esquecimento” (FOLLMANN E PINHEIRO, 2013. p27).

Do cruzamento da história do obelisco e a lenda africana da árvore da memória, fiz a escolha do espaço em que se dá a ação artística, um trajeto realizado a pé, que culmina em uma série de voltas em torno do obelisco, em referências às voltas dadas pelos negros em torno da baobá antes de serem traficados. Desse lugar de raciocínio, surge o subtítulo que também nomeia o trabalho que se descreve nessa altura do capítulo: *Piques-Baobá: às voltas para o esquecimento*.

O caminhar como procedimento poético

Em relação à atitude de caminhar, considero que esse é um gesto que se inicia com o primeiro passo, é a forma de o corpo percorrer um caminho, vivenciar e reconhecer uma espacialidade da cidade habitada.

Em uma primeira instância, considero o caminhar para o artista como uma atitude política, no sentido de ser uma entrega ou um encontro entre corpos e a cidade que se habita, experiência essencialmente pública, onde o corpo em movimento pode criar seus trajetos, seguir diferentes percursos, romper com a ordem preestabelecida, perder e marcar sua presença em lugares pouco praticados pela maioria das pessoas. A caminhada desafia as regras dadas pelo espaço, alterando tanto subjetiva quanto materialmente o espaço urbano. Assim o artista transforma o caminhar em um procedimento poético:

Essa história começa ao rés do chão, com passos. São eles o número, mas um número que não constitui uma série. Não se pode contá-lo, porque cada uma de suas unidades é algo qualitativo: um estilo de apreensão táctil de apropriação cinésica. Sua agitação é um inumerável de singularidades. Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses “sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade”, mas “não tem nenhum receptáculo físico”. Elas não se localizam, mas são elas que especializam. Nem tampouco se inscrevem em um continente como esses caracteres

chineses esboçados pelos falantes, fazendo gestos com os dedos tacando na mão. (CERTEAU, 1998, p. 176).

O corpo vive o espaço, toca e é tocado por ele, diferentemente daquele território que se conhece quando se locomove dentro de um automóvel. Essa é uma experiência privada por excelência. Andar é um ato de ocupar e resistir a regras rígidas e estipuladas pela cidade, andar é, em sua essência, um gesto emancipatório.

Quando o corpo se conecta à cidade, vive uma relação de extensão, na qual se torna agente diretamente influenciador ao mesmo tempo em que o espaço passa a fazer parte desse corpo.

Sendo o caminhar uma forma de manter relação com o território, essa ação também pode ser considerada como uma forma de interpretar as paisagens urbanas por meio da arte.

Nesse sentido, locomover-se corporalmente por um percurso pode ser uma operação artística que inscreve uma espacialidade, uma maneira de narrativa, uma forma de relatar uma experiência estética espacial vivida.

Desse modo, temos que a arte seria um tipo de retórica ligada à caminhada, a arte de moldar percursos, na qual:

O uso define o fenômeno social pelo qual um sistema de comunicação se manifesta de fato: remete a uma norma. O estilo e o uso visam ambos, uma “maneira de fazer” (falar, caminhar etc.), mas um como tratamento do simbólico, o outro como elemento de um código. Eles se cruzam para formar um estilo do uso, maneira de ser e maneira de fazer. (CERTEAU, 1998, p.180-181).

Essas maneiras de ser e de fazer encontram na atitude do andar, que é uma forma de se registrar no espaço e também uma forma de esquecimento, o rastro é a materialização de uma memória, são as marcas do passado, registros de algo que existiu e ocupou aquele lugar, é marca do espaço que fora praticado.

O artista lida com esses rastros espaciais, ora provocando-os, ora evidenciando sua preexistência; às vezes os enfatiza em gestos efêmeros, deixando marcas que, mesmo não permanentes, nos direcionam por meio do registro artístico a caminhos diferentes dos conhecidos em nossa realidade ordinária.

O procedimento da caminhada no campo da arte é considerado distintamente do andar cotidiano convencional, que percorre trajetos pré-estabelecidos muitas vezes à mercê de uma margem de tempo imposta pela realidade urbanística das grandes cidades, como, por exemplo, o percurso que leva o habitante da cidade da casa onde mora até o trabalho. A partir dos limites onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade, eles são caminhantes, pedestres, *Wandersmanner*, “cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um ‘texto’ urbano que escrevem sem poder lê-lo” (CERTEAU, 1998, p. 171).

Já o artista que atua na tessitura da cidade ou a partir dela vive o procedimento ligado ao caminhar de forma diferente; ele realiza esse processo lidando com outras relações de tempo, age em ritmos e posturas diferentes, procurando uma experiência que lhe ofereça um olhar para além dos costumes e caminhos ordinários. Mesmo quando parte desses, sua intenção é investigá-los a partir de suas particularidades, as quais às vezes passam despercebidas por aqueles que já estão absorvidos naquela realidade.

No processo do artista caminhante, o mais importante é o trajeto realizado e o que ele apreende nesse caminho, ou seja, esse sujeito valoriza o processo vivenciado e não simplesmente o final dele. Nas palavras do artista Robert Smithson, “o caminhar condiciona a vista e a vista condiciona o caminhar a tal ponto que parece que apenas os pés conseguem ver” (SMITHSON *apud* CARERI, 2013, p. 110).

Ao caminhar, o artista se torna íntimo das ruas, percebe os espaços preenchidos e as lacunas, faz-se interessante para ele ocupar os espaços de interstícios, criando movimento onde não existe, onde são ignoradas muitas vezes as possibilidades das práticas de uma vivência criativa. Esse procedimento, assim como outros, relaciona-se com as diferentes formas dos artistas agirem no meio urbano ou natural da cidade, por meio de seu corpo em movimento, envolvem um raciocínio onde se consideram operações poéticas que transcendem o espaço convencional da galeria de arte, uma fuga do *Cubo Branco*.³

Partindo desse raciocínio, escolho pensar o espaço urbano como “gatilho” para o raciocínio artístico; e no meu caso, sobretudo, naquilo que se relaciona com a construção do pensamento poético que deu forma ao trabalho “Trajeto 1: Memória” e

a demais outros trabalhos de minha autoria. Essa experiência, dada a relação quase ambígua entre efemeridade e intensidade, o lugar escolhido, o trajeto e toda histórico em torno dele, o objeto que é esquecido ou descartado, ou ainda o conceito de vídeo, que é apenas um registro residual do acontecido, propôs-se, a partir do procedimento do caminhar, lidar com conceitos como memória e espaço urbano, além de pensar nos tensionamentos políticos, sociais e culturais de uma cidade como São Paulo. Fundamentalmente, todo pensamento desenvolvido aqui faz parte de um esforço para estabelecer um ponto de vista crítico, criativo e artístico da cidade que habito.

Notas

¹ Removido em 1897 para região Estação da Luz. Em 1919 um novo chafariz é construído no local, hoje o mesmo encontra-se desativado.

² Segundo o CEERT (Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades), a cidade possui 11,2 milhões de habitantes, sendo que cerca de 37% (4,1 milhões) se declararam negros (pretos ou pardos)¹, os bairros da Zona Sul, Parelheiros e M'Boi Mirim lideram o ranking com respectivamente o percentual de negros 57,1% e 56%, enquanto os bairros da Zona Leste, Cidade Tiradentes e Guaianases apresentam 55,4% e 54,6% de habitantes afrodescendentes. Segundo dados do Ministério do Trabalho e Emprego de 2013, as subprefeituras da Sé (18,3%), Vila Mariana (13,6%) e Pinheiros (10%) concentram 42% dos empregos formais da cidade de São Paulo. Como a população negra está mais concentrada nas periferias, eles ficam mais longe das oportunidades. A população negra tinha 32% dos empregos formais. Apenas 2% dos empregados recebiam mais de dez salários mínimos. (Dados do Programa de Aprimoramento das Informações de Mortalidade no Município de São Paulo (PRO-AIM) indicam que no ano de 2013, 61,5% dos homicídios ocorridos entre pessoas do sexo masculino com faixa etária entre 15 e 29 anos eram de jovens negros, o que indica maior vulnerabilidade desta população. Informações disponíveis em: <www.ceert.org.br/noticias/dados-estatisticas/9503/levantamento-mostra-distribuicao-da-populacao-negra-em-sao-paulo>. Acesso em: 28-12-2016).

³ Conceito debatido por Brian O'Doherty em seu livro "No interior do cubo branco", onde ele discute e investiga as relações entre a arte pensada para o espaço expositivo formal da galeria e seu espectador.

Referências

- ÁLVAREZ, Isabel Pinto. *A segregação como conteúdo da produção do espaço urbano*. In: VASCONCELOS, Pedro de Almeida; CORRÊA, Roberto Lobato; PINTAUDI Silvana Maria (org.). *A cidade contemporânea: segregação espacial*. São Paulo: Editora Contexto, 2013.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como história da cidade*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.
- CARERI, F. *Walkscapes: O caminhar como prática estética*. São Paulo: Editoria Gustavo Gili, 2013.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- FOLLMANN, José Ivo; PINHEIRO, Adevanir. *Ciências Sociais Unisinos*. São Leopoldo, v. 49, n. 1, p. 26-29, janeiro/abril 2013.
- GUIA DE BENS CULTURAIS DA CIDADE DE SÃO PAULO/ Departamento do Patrimônio Histórico. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *Largo da Memória*. 2ª ed. rev.ampl. (1994) 1ª reimpr. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1996. (Cadernos da Cidade de São Paulo; 6).
- ROLNIK, Raquel. *O que é Cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SANT'ANNA, D. B. *Horizontes do corpo*. In: BUENO, M. L.; CASTRO, A. L. (org.). *Corpo território da cultura*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 119-134.

SANTOS, Laymert Garcia dos. *São Paulo não é mais uma cidade*. (in) PALLAMIN, Vera (org.). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 118.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Anhangabaú*. São Paulo: FIESP, 1989.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A Capital da Solidão: Uma história de São Paulo das origens a 1900*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2003.

Renato Barros Almeida

Doutorando em Artes Visuais pela Unicamp na linha de pesquisa de Poéticas Visuais, Mestre em Artes Visuais e Especialista em Artes Visuais – com foco em arte contemporânea pela mesma instituição. Como professor, artista visual e pesquisador, tem interesses por temas como: arte contemporânea, arte no espaço público, arte e política, site specific, objeto escultórico e desenho.