

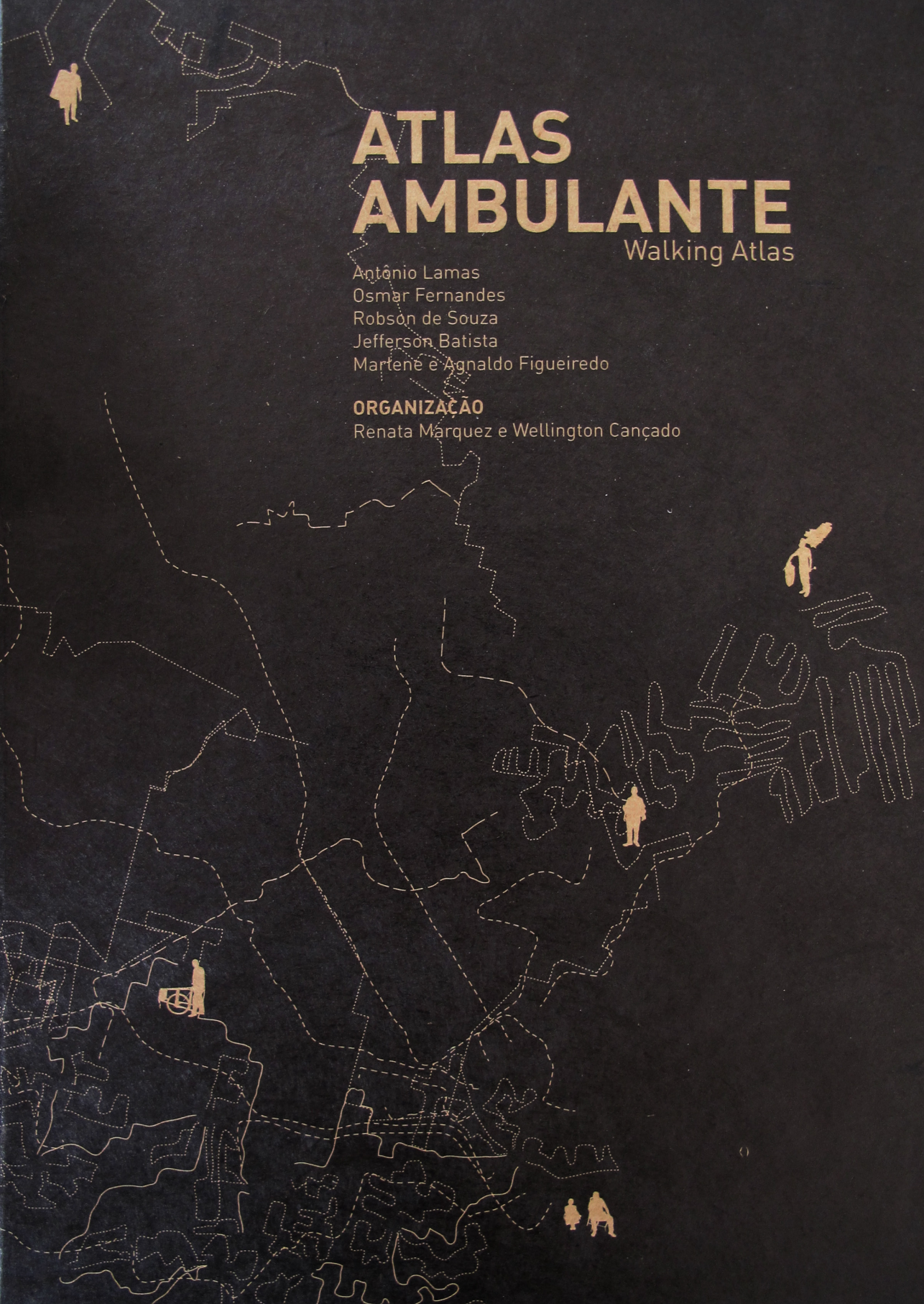
ATLAS AMBULANTE

Walking Atlas

Antônio Lamas
Osmar Fernandes
Robson de Souza
Jefferson Batista
Marlene e Agnaldo Figueiredo

ORGANIZAÇÃO

Renata Márquez e Wellington Caçado





ATLAS
AMBULANTE
Walking Atlas

ATLAS AMBULANTE

Walking Atlas



Antônio Lamas
Osmar Fernandes
Robson de Souza
Jefferson Batista
Marlene e Aginaldo Figueiredo

ORGANIZAÇÃO



Renata Marquez e Wellington Cançado



Todo conteúdo sob Licença Creative Commons (CC BY-NC-SA 3.0), o que permite:

-  Compartilhar, copiar, distribuir, exibir, reproduzir, a totalidade ou partes do livro, em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, incluindo fotocópia (xerox).
-  Alterar, transformar ou criar outra obra com base nesta, desde que a obra resultante seja distribuída sob uma licença idêntica a esta.

De acordo com as seguintes condições:

-  Não tenha objetivo comercial.
-  Sejam citados os autores e a fonte.

07

ATLAS AMBULANTE
Renata Marquez

27

ANTÔNIO

29

OSMAR

31

ROBSON

33

JEFFERSON

35

MARLENE E AGNALDO

37

MAPAS

Antônio Lamas, Jefferson Batista, Osmar Fernandes,
Robson de Souza, Marlene e Agnaldo Figueiredo,
Renata Marquez e Wellington Cançado

49

ITINERÁRIOS

Antônio Lamas, Jefferson Batista,
Osmar Fernandes, Robson de Souza, Marlene
e Agnaldo Figueiredo

81

EQUIPAMENTOS

Vinícius Ávila e Wellington Cançado

95

PRODUTOS [1:1]

107

PARTITURAS

Frederico Pessoa

123

DEPOIMENTOS

Adriana Galuppo [câmera e edição], Frederico
Pessoa [som], Renata Marquez e Wellington Cançado
[pesquisa e roteiro]

07

ATLAS AMBULANTE

Renata Marquez

Cartografia ambulante

Frente à disponibilidade do *Google Earth* e do *Google Maps*, há ainda quem compre aqueles enormes mapas coloridos vendidos nas ruas movimentadas da cidade? Renato vende mapas há cerca de 13 anos. O seu fornecedor principal é a Editora Trieste, de São Paulo (“A primeira em mapas no Brasil, há 41 anos no mercado”, segundo o *slogan* apresentado no *website* da empresa), mas ele os compra de um revendedor daqui mesmo de Belo Horizonte. Os mapas têm medida aproximada de 90 x 120 cm. A Trieste produz mapas telados, laminados, plastificados ou no quadro, mas Renato vende somente os mapas plastificados. Adquirimos “Belo Horizonte” plastificado na Rua da Bahia, no dia 23 de fevereiro de 2010, a R\$ 15,00. A Trieste oferece também “Brasil 2008, Brasil Político, Brasil Físico, Brasil Relevo, Brasil Climatas, Brasil Econômico” e “Brasil Vegetação”, dentre outras demarcações, escalas, lemas e temas cartográficos ou científicos.

Renato mora no Bairro Ipanema. Sai de lá caminhando, cruza o bairro vizinho – o Padre Eustáquio –, atravessa o Carlos Prates e chega até o Centro, onde começa a sua itinerância de vendas a partir da Avenida Amazonas. Às vezes ele vai até o Belvedere, bairro chique no extremo sul da cidade, mas não explica porquê e a conversa muda de rumo. O seu ponto preferido é o encontro da Rua da Bahia com o Viaduto de Santa Tereza, no centro da cidade. A sua clientela é variada: instituições de ensino, estudantes, representantes comerciais, viajantes e academias de ginástica – isso porque ele vende todos os tipos de mapas e diagramas que, para além da geografia, também incluem cartografias internas do corpo humano.

Ao conversarmos sobre as suas andanças, identificamos Renato como um cartógrafo-prático que exerce informalmente o ofício da cartografia através e para além do seu trabalho cotidiano de vendedor ambulante. Tanto Renato quanto outros homens e mulheres que já se tornaram populares porque são, periodicamente, sempre vistos e revistos na cidade, praticam uma cartografia que fica sem registro, que não é notada nem entendida como prática espacial e sim tolerada – mas nem sempre – como prática comercial do setor informal, alimentando indiscriminadamente as análises estatísticas¹. Para cada um deles corresponderia um mapa, uma rota de percepções e ações que singularizam a experiência urbana. São sujeitos cartográficos que acrescentam à noção de sujeito-com-uma-história a ideia de sujeito-com-uma-geografia².

A cidade, vista assim, é discretamente apropriada, todos os dias, pelos vendedores ambulantes, em especial por aqueles que apresentam saberes, representam culturas e constituem historicamente a paisagem urbana que conhecemos. Com as suas sonoridades características e com o imaginário dos seus modos de fazer e conviver, eles põem em prática sociabilidades muitas vezes esquecidas ou abandonadas pelo ímpeto do progresso. Produzem um espaço efêmero que testemunha a diversidade quanto a tempos e velocidades, práticas e tecnologias e relações interpessoais – um espaço que escapa ao esforço de homogeneização, regularização e massificação dominante.

Essa cidade dinâmica que se desenha com o movimento dos ambulantes faz parte da vida urbana – apenas nas suas vias colaterais, e não na sua constituição política fundamental nem nos seus mapas oficiais. Pretendemos, então, pensar uma cartografia que se encarregue desse espaço *outro*, que seja também uma prática sociocultural e não um caminho de instrumentalização de tudo e todos. Essa cartografia fragmentada produziu o Atlas Ambulante: atlas voluntariamente inconcluso, atlas-plataforma de memórias, estrutura aberta pronta para ser acrescida de novos protagonistas.

Os mapas

O mapa não é nada inocente, ele encarna a coincidência: mapear é colonizar, mapear é dominar. A história da cartografia traz imagens do mundo feitas a partir de um lugar que dominava os outros lugares, de um ponto de vista colonizador que propagava a diferença entre Velho e Novo Mundo desde o século XVI. O Novo Mundo era a “zona colonial”, o “grau zero”, lugar que a ciência e o direito europeus não ousavam legitimar como lugar que produzia conhecimento, ainda que diferente. A simultaneidade foi convertida em anacronismo, não contemporaneidade, “estado de natureza”, crenças que foram desqualificadas como uma outra cultura possível. Na prática, o Novo Mundo era um “espaço aberto”, sinônimo de terra sem lei (ou da lei da violência do mais forte)³.

A tradição histórica de excluir algo ou alguém do mapa produziu uma espécie de apagamento, de negação e de incapacidade para o diálogo entre partes do mundo. Do mesmo modo, a operação oposta de incluir algo ou alguém no mapa, de finalmente desenhar mapas inéditos ou de criar condições para que aqueles que não aparecem nos mapas criem os seus próprios mapas constitui uma reescritura e um redesenho do mundo, um passo para uma geografia de coexistências, de diversidade e compartilhamento.

Os geógrafos Denis Cosgrove e Luciana Martins⁴ introduziram a ideia de *performance* à disciplina da cartografia, com a definição do que chamam de “mapas performativos”: aqueles mapas que exigem a presença e a ação do sujeito e, assim, não param de fazer, refazer e multiplicar os significados dos lugares. Os mapas performativos entendem o espaço como ação, fluidez e subjetividade, o que desloca os sentidos e as funções das fronteiras, das delimitações físicas e dos acidentes geográficos.

A contribuição da história da arte, a partir do século XX, à história da cartografia foi e continua sendo exercitar a estratégia do mapa performativo como um campo para discursos não hegemônicos, um lugar visual de manifestações subjetivas do espaço, uma mídia privilegiada para representações das alteridades do espaço. Depois da experiência

dos surrealistas belgas, no último ano da década de 1920, e do artista uruguaio Joaquín Torres García, alguns anos depois – ambas experiências concebidas no esforço de conferir ao mapa a forma de manifesto –, os artistas atuais continuam indagando a real função dos mapas, as suas possibilidades de escritura e leitura e a sua imaginação e capacidade prospectiva, ou seja, o seu vetor de transformação do imaginário e da prática do espaço.

Em “O mapa do mundo na época dos Surrealistas”, o grupo de Paul Nogé redimensiona os países, faz tremer a linha do Equador e insere um novo ponto de vista central para a cartografia mundial. Afinal, o mundo é de fato o que parece ser aos olhos dos mais atentos – ou daqueles que refutam modelos impostos e adotam novas lógicas de percepção e compreensão do espaço, como foi o caso da lógica surrealista.

Torres García desenha a “América Invertida”, desde a perspectiva de Montevidéu. No seu mapa há ícones, coordenadas e a linha imaginária que divide a Terra nos hemisférios setentrional e meridional. Ao contrário dos surrealistas, a linha permanece fixa e o território se inverte. Como escreve o artista em 1935, localizar-se é entender as relações que se travam na prática espacial em vez de aceitar acriticamente as convenções.

*“Por isso agora colocamos o mapa ao contrário, e então temos a exata ideia da nossa posição, e não da maneira que o resto do mundo quer. A ponta da América, a partir de agora, prolongando-se, marca insistentemente o Sul, o nosso norte. Igualmente nossa bússola: se inclina irremissivelmente para o Sul, em direção ao nosso pólo. Os navios, partindo daqui, baixam, não sobem, como antes, para viajar ao norte. Porque o norte agora está abaixo. E o leste, se estamos de frente para o nosso Sul, está à nossa esquerda. Esta retificação era necessária; por isso agora sabemos onde estamos”*⁵.

Elaborar mapas que sejam capazes de registrar e criar uma imagem da experiência particular e da perspectiva multifacetada da cidade que passamos a conhecer através da convivência com os ambulantes é uma retificação cartográfica necessária para que percebamos a cidade no seu viés informe, no seu caráter público e nas suas potencialidades humanas.

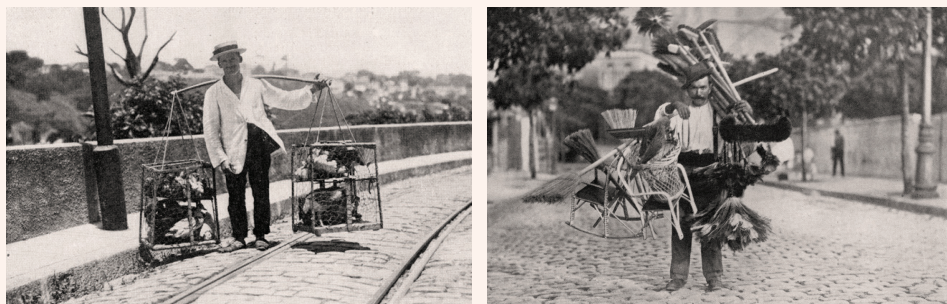
Mas surge a pergunta: como garantir que um mapa feito pelos ambulantes ou com a participação deles não seja usado rapidamente como uma pista para a regulação? Tais mapas não correm o risco de serem transformados na rota de caça aos ambulantes, sonho dos fiscais da prefeitura do setor de trabalho informal?

O mapa contém de fato esta dupla funcionalidade: tornar reconhecível mas também tornar localizável. Entretanto, podemos adotar a acepção de Torres García, para quem o ato de localizar-se vai muito além da operação de fixação de coordenadas e endereços. Essa noção de localização relacional, mais complexa e de conotações políticas, é o que foi adotado como objetivo dos mapas produzidos. Uma tentativa visual de representar identidades através de histórias contadas e de geografias praticadas. Esses mapas tornam visíveis as andanças e as estratégias de mobilidade de cada um deles, em vez de revelar a sua localização precisa no espaço-tempo da cidade.



↑ O mapa do mundo na época dos Surrealistas, Surrealistas Belgas, 1929
América Invertida. Joaquín Torres García, 1943

↓ Vendedor de patos e galinhas. Harriet Chalmers Adams, Rio de Janeiro, 1919
Vendedor de vassouras. Harriet Chalmers Adams, Rio de Janeiro, 1919



O álbum de retratos

*“Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas, conversar com os cantores de modinha das alfurjas da Saúde, depois de ter ouvido dilettanti de casaca aplaudirem o maior tenor do Lírico numa ópera velha e má [...]”*⁶.

O jornalista João do Rio (1881-1921) viveu na cidade do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o século XX e escreveu uma coletânea de crônicas como um elogio às ruas. Podemos elaborar considerações de pelo menos duas ordens a partir da experiência espacial que ele viveu e registrou.

Primeiro, João do Rio constrói uma paisagem urbana que não é feita de edifícios ou monumentos, mas de uma memória imaterial constituída pela geografia humana que articula os espaços concebido, percebido e vivido numa cartografia literária de “individualidades topográficas”. Ele considera “a rua um ser vivo” e enxerga nela, disponível para quem quiser ver, “um tratado de psicologia urbana”. Esta coleção de personagens que são os protagonistas da cidade no âmbito das ruas articula uma cidade oficial – correspondente a uma ordem projetada e controlada (o espaço concebido) – com uma cidade cotidiana (o espaço vivido), através das suas práticas singulares (o espaço percebido).

Segundo, podemos perguntar se, um século depois da época de João do Rio, as ruas ainda preservam tais estímulos. O imaginário da riqueza humana inerente à experiência da vida urbana – tão em voga na literatura moderna que se produzia no

↓ Vendedor de doces. Harriet Chalmers Adams, Rio de Janeiro, 1919
Vendedor de cebolas. Harriet Chalmers Adams, Rio de Janeiro, 1919



final do século XIX –, resiste às novas tecnologias de vigilância, à mercantilização e ao utilitarismo do cotidiano que predominam nas cidades de hoje?

“A rua é a eterna imagem da ingenuidade”, escreveu João do Rio. Nos dias de hoje, será romantismo compreender as ruas como território do possível, do permitido, do ócio e da ingenuidade? Talvez seja necessário introduzir novos termos àquela concepção literária das ruas – termos como cidadania, coletividade, autonomia e compartilhamento – capazes de revelar a cidade como território de uma negociação necessária e fortalecendo a imaginação cotidiana através das possibilidades de uma “estética da rua” atualizada.

“As pequenas profissões”, “as profissões ignoradas” e “os artistas de arte prática” dos quais falou João do Rio continuam atuantes na paisagem urbana atual. Quem são eles? Como concebem a cidade e como a cartografam? Quem eram eles nos tempos de João do Rio?

O fotógrafo Marc Ferrez (1843-1923) retratou cenas dos períodos do Império e início da República, entre 1865 e 1918. Nessas cenas encontramos uma série de vendedores ambulantes: amoladores, comerciantes de garrafas, vassouras, verduras, cestas, quitandas, jornais. Encontramos a mesma sorte de personagens nas imagens da fotógrafa Harriet Chalmers Adams (1875-1937), registradas quando ela esteve no Brasil no início do século XX.

Os fotógrafos responsáveis por cartografar os vendedores ambulantes na virada do século XIX para o XX eram, eles mesmos, andarilhos: fotógrafos ambulantes que se transformaram em personagens itinerantes conhecidos da vida urbana brasileira, frente à demanda local pela fotografia.



MARCHANT DE SEPIES, Panniers qui se portent sur la tête .

NÈGRE VENDEURS DE VOLAILLE .

← Vendedor de cestos para transportar à cabeça. Jean-Baptiste Debret, Rio de Janeiro, início Séc. XIX
 Vendedores negros de aves. Jean-Baptiste Debret, Rio de Janeiro, início Séc. XIX

Antes da invenção da fotografia, o pintor Jean-Baptiste Debret (1768-1848) já havia desenhado uma série de vendedores ambulantes nas ruas brasileiras durante o período em que viveu aqui, entre 1816 e 1831. As suas imagens registraram os modos de trabalho (de escravos e homens livres) que começavam a fazer parte da experiência do espaço público no Brasil, como “Vendedores de cestos para transportar à cabeça” ou “Negros vendedores de aves”.

Do outro lado do mundo, cerca de um século depois de Debret, alguns anos depois de Ferrez e contemporaneamente a Chalmers Adams, o fotógrafo August Sander (1876-1964) concebe “Cidadãos do século XX”, um projeto que pretendia ser uma enciclopédia visual da sociedade alemã na década de 1920. Apesar de fotografar retratos, Sander estava em busca da construção de uma taxonomia dos tipos da sociedade da época, incluindo os grupos de trabalhadores e seus ofícios. Nesta enciclopédia, dentre várias modalidades profissionais, encontramos vendedores ambulantes e outras “pessoas viajantes”. “Carpinteiros ambulantes” ou “Vendedor de caramelos” compõem essa categoria. Na classificação de Sander, eles pertencem, respectivamente, ao segundo grupo (“O artífice”) e ao sexto grupo (“A metrópole”), num total de sete grupos.

Os retratos de Sander procuram agrupar e classificar corpos-tipo capazes de representar as profissões e posições sociais em vez de produzir imagens da identidade. Trazem personagens anônimos que integram o sistema motor da sociedade. Observando essas imagens, o filósofo Walter Benjamin comentou que “[...] não se tratava mais de retratos”, e sim de uma abordagem científica, uma espécie de atlas comparativo. “A obra de Sander é mais do que um livro de imagens, é um atlas, no qual podemos exercitar-nos”⁷. Exercitar-nos a quê? A vermos o outro e a sermos vistos, no amplo território social em que vivemos.

Contrariando a expectativa pelos pormenores dos retratos, Debret, Ferrez, Chalmers Adams e Sander nos deixam uma coleção de imagens com a intenção de estratificar a sociedade. Curiosamente, muitas dessas imagens parecem-nos familiares ainda hoje, lembrando-nos da diversidade urbana e da pluralidade de ritmos produtivos que resistem nas nossas cidades, apesar de todos os esforços contrários de homogeneização.

Entretanto, quase um século depois desse admirável observatório social em preto e branco e após a revisão crítica acerca das noções de modernidade e progresso da primeira metade do século XX e acerca da relação etnográfica baseada na dicotomia sujeito e objeto, somos capazes de pensar, alternativamente, num *atlas dos ofícios a partir de retratos*.



Artesanias em trânsito

A arquiteta italiana Lina Bo Bardi chegou ao Brasil no final de 1946 e aqui viveu até a sua morte, em 1992. Ela dizia que “o artesanato como corpo social nunca existiu no Brasil” e se recusava a usar a palavra “folklore” porque a considerava um modo de desqualificar, petrificar e romantizar a produção popular, um modo de classificar a diversidade em categorias e de marginalizar certos aspectos dela. A qualidade estética, expressiva e sistêmica dos objetos populares residiria precisamente no aspecto prático, útil e cotidiano da cultura e na sua potência civilizatória. Porém, no seu trajeto civilizatório, o Brasil “chegou a um bívio e escolheu a finesse”⁸ dos *gadgets*, em vez da pesquisa profunda e territorial de uma cultura original.

Lina viveu no Nordeste entre 1958 e 1964 e pesquisou a profusão de objetos populares e pequenas engenhosidades cotidianas, organizando uma exposição emblemática em 1963, no Solar do Unhão, em Salvador. Um gigantesco inventário de objetos populares feitos muitas vezes com lâmpadas queimadas, latas de lubrificantes, papéis e tecidos usados que testemunham a sua potência criativa.

Contudo, o “corpo social” do artesanato ainda precisa ser constituído, como esperava Lina e, no contexto atual, com o cuidado de não se tornar refém do folclórico ou sinônimo de uma essência anacrônica e isolada. A partir da investigação por trás da pergunta – podemos encontrar artesanias na produção do espaço urbano das grandes cidades? –, é possível circunscrever, ainda que temporariamente, uma certa noção de cultura popular atrelada ao comércio ambulante que envolve algum tipo de artesanaria e que dá existência à história cultural do caminhar na cidade.

O antropólogo Nestor Garcia Canclini escreveu que a delimitação da noção de cultura popular é complexa. Ela já foi escrita com minúsculas, com maiúsculas e atualmente é escrita entre aspas por causa do seu significado errático, difícil de fixar-se. No início, a recusa em aceitar o popular como um tema de estudo acadêmico legítimo, tão distante da alta cultura; depois a sua exaltação e idealização acadêmica e política como algo épico e estacionário. A noção de popular consiste, hoje, em “*um campo de disputa e*

negociação pelo sentido social”, como propõe conclusivamente Canclini. “*Mais do que um conceito científico, é uma noção teatral, variável segundo quem a coloca em cena [...]*”⁹.

É necessário, portanto, indagar sempre as estratégias daquele que coloca em cena a noção de popular: antropólogos, sociólogos, designers, políticos... Afinal, onde está o povo? Os grupos sociais são heterogêneos e impedem qualquer tentativa simplificadora ou universalizante com relação à ideia de identidade popular.

Antônio, Osmar, Robson, Jefferson, Agnaldo e Marlene foram os cinco ambulantes (que na verdade são seis, pois o último forma um casal) que, nesta ordem, tornaram-se coautores do Atlas Ambulante. Quando estamos com eles junto a suas oficinas, ateliês ou lojas portáteis, a cidade torna-se subitamente um conceito impossível de se delimitar ou de se abarcar com metodologias satisfatórias.

Esses caminhantes, tão distantes de uma vida mecanizada nos mínimos detalhes, carregam habilidades como fazer biscoitos enrolados conhecidos como biju ou beiju (Antônio), amolar tesouras, facas e alicates de unha (Osmar), fabricar pirulitos cônicos e chupetas de açúcar (Robson), produzir algodão doce (Jefferson) ou tecer a palha e restaurar móveis antigos (Agnaldo e Marlene). Ofícios artesanais que podem ser considerados em situação de rarefação e ameaça de extinção pela “modernização”, mas que convivem lado a lado com outras artesanarias que poderíamos chamar de emergentes, aquelas que se inserem nas frestas das dinâmicas globais, principalmente dentro da economia do lixo (brinquedos de PET, miniaturas de alumínio, etc).

Assim, voltamos à estratégia do retrato como possível substituto da noção de identidade popular: seis vendedores ambulantes que, através das suas habilidades artesanais, percorrem a cidade todas as semanas e registram uma cultura popular que apresenta simultaneamente as peculiaridades da artesanaria e da ambulância. Eles ensinam os seus modos de fazer e falam dos seus modos de caminhar. Eles negociam nas ruas o sentido social, o corpo político, a potência civilizatória, a existência proibida e a exclusão da economia formal.

Informal

A economia informal, em crescimento no país, não é um setor de definição precisa pelo fato de ser um setor extremamente diversificado. Essa característica sutil dificilmente é levada em consideração ou recebe o tratamento adequado nas análises, nas estatísticas e nas políticas públicas. Partindo das considerações da Organização Internacional do Trabalho (OIT), o setor informal é definido como uma unidade caracterizada pela produção em pequena escala, baixo nível de organização e quase inexistência de separação entre capital e trabalho.

A definição operacional do setor informal ainda estabelece categorias dentre as quais a que melhor se aplica a Antônio, Osmar, Robson, Jefferson, Marlene e Agnaldo é a de “autônomo para o público”: pessoa que explora seu próprio negócio ou ofício, sozinho ou com sócios ou, ainda, com a ajuda de trabalhadores familiares e tem, eventualmente, algum ajudante remunerado em períodos de maior volume de trabalho¹⁰.

Para os economistas liberais, a origem da informalidade é atribuída à excessiva regulamentação da economia pelo Estado. Segundo a Organização Internacional do Trabalho, o trabalhador informal não seria uma figura marginal de baixa produtividade, “[...] *mas um herói econômico que logra sobreviver e mesmo prosperar, apesar da perseguição estatal contra suas atividades*”¹¹.

O que aproxima os seis ambulantes dos demais tipos de trabalhadores informais é a iniciativa ou a capacidade de inventar seu próprio trabalho, algumas vezes dando continuidade a uma experiência familiar do pai ou da mãe; a satisfação pela autonomia e a demanda pela liberdade para a atividade. O que especialmente os distancia dos outros ambulantes que aparecem em algumas pesquisas estatísticas e em alguns mapas do trabalho

informal no Brasil é que eles não estão na informalidade em razão do desemprego; têm renda média em vez de renda muito baixa; não exercem atividades chamadas de precárias, mas atividades programadas e cuidadosas; fabricam e vendem a sua própria produção artesanal e não se enquadram no contrabando de produtos industriais importados.

Quando um segmento da economia informal é associado a uma prática artesanal e à história da paisagem urbana, ele não deveria ser analisado frente a todos os seus aspectos, mas, principalmente, sob o ponto de vista cultural? Os vendedores ambulantes são frequentemente divididos em: vendedores em *shoppings* populares, vendedores em feiras e vendedores de alimentos. Os vendedores ambulantes que oferecem um ofício artesanal não contam com programas específicos ou orçamentos do governo que beneficiem o seu grupo nem apresentam um nível de organização coletiva para negociar tais benefícios. Se a macroeconomia assola as microhistórias e as microgeografias, não é hora de mudar o rumo das negociações sociais, de pensar uma política para as pessoas?

A ruptura do vínculo empregatício formal representa, na prática, a perda dos direitos e benefícios sociais tais como licença remunerada, décimo terceiro salário, salário família, vale transporte, licença médica e seguro desemprego, caso parem de trabalhar por dispensa ou demissão voluntária. No entanto, como contaram alguns deles, o trabalho informal garante um ganho mensal superior ao salário que vários já experimentaram, por certos períodos de tempo, quando trabalharam “fichados”, contratados pela economia formal. Muitos são contribuintes do INSS, pagam os estudos dos filhos – alguns dos quais se formaram em cursos como nutrição, educação física ou assistência social – tiram férias e viajam com a família.

NOTAS

1. Segundo dados de 2000 do IBGE, pode-se afirmar que aproximadamente um de cada dois trabalhadores brasileiros está no setor informal.
2. A artista suíça Ursula Biemann sugere que o conceito de identidade baseado num sujeito com uma história não supre a complexidade dos sujeitos que se fundamentam na mobilidade.
3. SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. Eurozine. Viena, 14 de fev. de 2008.
4. COSGROVE, Denis; MARTINS, Luciana. Millennial Geographics. In: MINCA, C. (ed). Postmodern geography: theory and praxis. Oxford/Malden: Blackwell Publishers, 2001. p. 169-195.
5. TORRES-GARCÍA, Joaquín. Universalismo Constructivo, 1. Madrid: Alianza Editorial, 1984. p. 193. Tradução nossa.
6. RIO, João do. A alma encantadora das ruas: crônicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.31-92
7. BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. vol. I. p. 102-103.
8. BARDI, Lina Bo. Tempos de grossura: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
9. CANCLINI, Nestor García. Quaderns Portàtils n. 06. Cultura popular: de la épica al simulacro. Barcelona: MACBA, 2000. p. 4. Tradução nossa.
10. JAKOBSEN, Kjeld; MARTINS, Renato; DOMBROWSKI, Osmir [Orgs.]. Mapa do trabalho informal. Perfil socioeconômico dos trabalhadores informais na cidade de São Paulo. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2000.
11. Idem. p. 14.

Prólogo

O Atlas Ambulante funde a estratégia do retrato com a cartografia. O retrato, sem perder as suas inerentes atribuições de identidade, é posto a operar como um atlas, instância cuja função é o registro espacial. Nele o ambulante não é uma abstração ou idealização nem é o sujeito anônimo ou o homem comum: ele tem nome, endereço e itinerários específicos, é possuidor de um “modo de fazer” particular e de um conhecimento único.

Um atlas que não aspira à sua completude ou à taxonomia, mas que espera produzir registros de uma espacialidade fugidia e, ao mesmo tempo, propor a sua construção como um processo contínuo, pois trata-se de um atlas em que podemos acrescentar outros protagonistas subitamente reconhecidos na nossa experiência na cidade.

Como em todo atlas, encontraremos mapas com rotas, pontos de parada e referências espaciais. Mas os mapas não pretendem funcionar como imagens isoladas e autônomas na tarefa complexa da localização, são um registro gráfico das narrativas imprevisíveis dos cartógrafos ambulantes.

O Atlas Ambulante é formado pelas histórias de Antônio, Osmar, Robson, Jefferson, Agnaldo e Marlene, por suas cartografias singulares (Mapas) e também por séries de paisagens registradas por eles através de câmeras que portaram durante certo período (Itinerários), um inventário dos seus instrumentos de trabalho (Equipamentos), uma coleção em escala real de todos os produtos que oferecem através do seu ofício (Produtos [1:1]), bem como as partituras da paisagem sonora que produzem (Partituras) e uma série de cinco filmes com os seus relatos (Depoimentos).



27

ANTÔNIO



A cidade do Antônio não é composta por nomes de ruas. Por nomes dos bairros sim, mas não pelos nomes das ruas. As palavras escritas, impressas e lidas no espaço público, não são aspectos importantes para ele. Entretanto, ele é aquele que fala muito bem, num ritmo bem composto, organizando com habilidade os seus pensamentos. A história dele tem um roteiro que o emociona. É uma história repleta de memórias da sua infância e do pai, que começou a fabricar bijus há mais de 40 anos. Quando Antônio, ainda criança, começou a vender biju na cidade, seu pai escolhia as ruas que ele não passaria para que o filho pudesse passar por lá: uma programação territorial de compartilhamento familiar. Hoje, os filhos não querem se envolver com a produção e a venda dos bijus, mas Antônio não tem dúvida de que vender biju foi uma boa escolha e de que é um bom negócio. Ele prefere trabalhar assim, sempre em lugares diferentes, escolhendo as ruas por onde passa, ao invés de trabalhar numa “repartição”, um lugar fixo e fechado: ele prefere expandir as suas vivências na cidade.

O encontro com Antônio foi o primeiro de todos, bem na esquina do nosso prédio, no primeiro sábado de 2010. Esperávamos o vendedor de biju havia muitas semanas. Ouvimos o som da sua matraca de longe e fomos conversar com ele. Simpático, embora um pouco desconfiado, ele respondeu às minhas perguntas curiosas.

Antônio sai de casa e vai de ônibus até o bairro Cidade Nova, ponto inicial do seu itinerário a pé. Começa às 10:00 horas. Naquele dia, encontramos com ele às 17:30 horas no bairro da Serra, por onde caminha até acabar o estoque, aproveitando o dia ainda claro, naquela época do ano. Ele tem uma série de itinerários, que variam ao longo das semanas durante aproximadamente um mês, “*para os compradores não enjoarem do biju*”, que, se bem embalado, tem validade aproximada de oito dias.

Antônio transporta os biscoitos em dois tambores, de tamanhos diferentes: um menor, com capacidade para cerca de 65 pacotes (com 7 unidades cada um) e um outro maior, no qual cabem cerca de 95 pacotes de biju, que é usado nos fins de semana. Prefere o tambor menor, porque naturalmente é mais leve para carregar. Em compensação pela média dos 30 km que Antônio anda por dia, o biju em si não pesa nada, parece feito de finíssimo papel. Tamanha delicadeza do produto requer cuidado e exatidão no transporte e no armazenamento. No tambor, os pacotes, dispostos na vertical, são encaixados perfeitamente em círculos e em camadas sucessivas.

A minha avó Diciola dizia que biju era para comer no terreiro, pois a cada mordida ele se desfaz em pedacinhos e cai por todo lado. É preciso desenvolver técnicas para comer aproveitando ao máximo o biju, sem perdê-lo pelo chão. Muitas crianças de hoje nunca comeram um biju, como pudemos ver enquanto estávamos com Antônio. Um pai se aproximou e chamou a filha para apresentá-la ao biju: “*Você conhece esse biscoito?*”



Osmar conhece bem a cidade. Ele é, dos seis, o ambulante que percorre, a pé, o maior número de bairros da Zona Sul. Conhece bem os edifícios, principalmente os históricos, e teve a oportunidade de acompanhar algumas transformações urbanas ao longo de três décadas, tempo em que atua na região como amolador de facas, tesouras, alicates de unha e afins. Ele permanece aproximadamente uma semana em cada bairro por onde passa, andando pelas ruas e parando quando aparecem clientes. O equipamento que carrega chama muito a atenção por sua engenhosidade. Foi feito por um espanhol que morava em São Paulo e é o mesmo, com algumas atualizações, até hoje. É um carrinho que se transforma em mesa de trabalho, uma oficina portátil prática e resistente. Tem gaveta para ferramentas e pano de teste para tesouras; o pedal faz girar a roda cuja correia impulsiona o esmeril.

Osmar mora na Região Metropolitana de Belo Horizonte mas deixa o carrinho guardado, diariamente, em alguns lugares escolhidos, pontos amigos que fazem parte dos seus vários itinerários. Esses pontos de estacionamento do seu equipamento podem ser oficinas, depósitos, lojas ou casas de clientes, como relatou.

Para sinalizar a sua chegada, ele toca uma gaitinha e canta um *jingle*, característicos da sua especialidade também em outras cidades. Como caminha há muitos anos pelos mesmos bairros, com pequenas alterações devido às próprias transformações imobiliárias sofridas na cidade que expulsam pessoas e tradições de ocupação, Osmar conhece muita gente, fez vários amigos e tem muitas histórias guardadas. Quando o encontramos, num dia bastante ensolarado, ele usava um chapéu. Perguntei se tinha o hábito de sempre usá-lo e ele me contou a história daquele chapéu. Uma vez, uma senhora o parou na rua e perguntou-lhe se ele queria o chapéu dela. Ele disse: “*Mas a senhora está usando!*” Ela não se importou e quis lhe dar o chapéu de qualquer maneira. Desde então, ele usa sempre aquele chapéu. Outra vez, uma menina que sempre conversava com ele quando ele passava pelo bairro, o convidou para o seu aniversário. Ela fez questão que ele fosse, mas ele, finalmente, acabou não indo. A mãe contou que ela, na esperança de receber a visita do amigo, guardou um pedaço de bolo para Osmar durante todo o mês.

Encontrei por acaso um vídeo, no *youtube*, com Osmar trabalhando. Foi filmado com uma câmera portátil por um jovem que, ao se interessar pela artesanaria de Osmar, parou para assisti-lo e ouvi-lo. A desaceleração que a presença de Osmar causa, manifesta na pausa prática e poética na manhã rotineira, contamina outros passantes ou moradores (homens e mulheres: jardineiros, cabeleireiras, manicures, cozinheiros, patroas e empregadas domésticas), que não perdem a oportunidade de descer e participar dessa cidade efêmera e informal.



Robson mescla as viagens de ônibus e de metrô com as andanças a pé pelos bairros. A sua experiência da cidade é de um lugar dinâmico onde os eventos ocorrem simultaneamente em muitos bairros e bares. É preciso pressa e agilidade para aproveitar o momento e o movimento social. A vida noturna agitada que relata e retrata é um tanto distinta das paisagens do lugar onde mora, na Região Metropolitana. Em casa, Robson fabrica pirulitos cônicos, cuja imagem gera um sorriso no rosto dos mais velhos: “*Ainda existe esse tipo de pirulito?*” A sua cidade é aquela que estabelece pontes no território, que conecta as partes fragmentadas e suas situações concomitantes, uma cidade do *homo ludens* onde Robson, animado, nem sempre é apenas um observador. Diz que quando tem música ele entra na dança: “*Já dancei com tabuleiro e tudo!*”

Passei a frequentar os famosos “butecos” no intuito de me encontrar com Robson, quem eu tinha visto uma única vez, em Santa Tereza, muito antes de pensarmos em fazer o Atlas Ambulante. Foram várias tentativas e muitas porções de tira-gosto para, ao acaso, coincidir local e horário com ele, eu mesma me transformando numa pesquisadora ambulante. Quando finalmente nos encontramos, num domingo de março, ele sem a menor ideia de que estava sendo buscado por mim, contou que, antes de percorrer os bares de terça a domingo, vendia os pirulitos onde havia crianças: em escolas, parques e circos. Por causa da fiscalização, foi abandonando gradativamente tais lugares e descobriu que o pirulito faz sucesso com “*as criancinhas de mais de 40 anos*”. Os pirulitos de cone, embalados em papel manteiga que também lhes serve de forma feita com as mãos, têm dois sabores: caramelo e morango. Robson fabrica também as chupetas nesses dois sabores, utilizando formas compradas no Mercado Central. Organizado, carrega sacolinhas plásticas transparentes e brancas e araminhos para embalar os pirulitos para viagem, pois é difícil comprar um só.

Já foi – e se necessário, ainda pode ser – cozinheiro, garçom e *pizzaiolo*. Está sempre de camisa branca e calça escura, uniforme que já lhe serviu numa emergência em que trabalhou de garçom, quando não precisava de “apresentar curriculum”. Mas diz que vender pirulito é o que lhe garante o sustento de todo dia, pois não há concorrência. Talvez ele seja o último dos piruliteiros, pelo menos na sua área de abrangência.

Descobrimos o antigo tabuleiro de Robson na coleção de objetos do “Museu do Cotidiano” de Antônio Carlos Figueiredo, cujo cartão de visita Robson ainda carrega na carteira. Ali estava, no galpão que encerra um acervo interminável, o tabuleiro de pirulitos, recontextualizado como peça de museu, reconhecido como exemplar de uma prática urbana cotidiana, à espera de ser novamente posto em ação, mesmo que seja como testemunha de muitas deambulações.



Jefferson parece uma enciclopédia de ruas e de datas. É impressionante a sua capacidade de precisar datas, horários e nome de lugares nos quais aconteceu alguma coisa relevante na sua história. A descrição dos seus itinerários ignora os limites fictícios que dividem os bairros e cria um desfile ininterrupto de ruas. Quando fala de algum conhecido, em seguida acrescenta a rua onde essa pessoa mora, como se preenchesse uma ficha geográfica para cada um.

Lembra-se do dia em que foi encerrada a linha de trem suburbano que ligava Belo Horizonte a Rio Acima e a consequência dessa decisão estratégica em sua rotina tática de trabalho. A partir daí, deixou de vender picolé em Rio Acima, onde não tinha nenhuma fábrica de picolé, para vender algodão doce no bairro onde morava, em Belo Horizonte. Depois, estendeu o seu circuito aos bairros vizinhos, passando por igrejas nos horários logo após as missas ou batizados, típicos programas de domingo de manhã. Atualmente, vende o algodão apenas nos fins de semana, como complemento ao salário do seu emprego formal.

Jefferson produz, com a ajuda da mãe, três cores de algodão doce: branco, rosa e verde. Dependendo da situação dos times de futebol no campeonato estadual, ele vende mais ou menos os brancos e os verdes. Os rosas são sempre os campeões de venda. Dentre os algodões, Jefferson mescla aqueles com palito premiado, trazendo a seguinte escritura, com caneta esferográfica: “vale um”. Quando a criança termina o algodão e descobre a tímida letra, ela tem direito a mais um algodão. Jefferson anuncia: “*Tem palito premiado, você pode ganhar um!*” Diz que essa promoção atinge aquelas pessoas que sofrem do que ele chama de compulsão: comprar mais e mais, não pelo produto em si mas pela possibilidade de ter sorte e ganhar um palito premiado. O consumo pode se transformar, repentinamente, num jogo.

A piteira é uma estrutura de madeira que, apoiada num dos ombros, é usada para carregar algodão e comporta até 150 unidades do produto. Jefferson sai em média com um número de unidades que vai de 70 a 100, dependendo se é final ou início do mês, respectivamente. Conversando com ele sobre a piteira, reconhecemos a Pita, uma das madeiras que, junto com a Umburana e o Pau d’alho, foram citadas por Lina Bo Bardi como “as madeiras dos ex-votos”. De uma intenção votiva – ou agradecimento pelo voto realizado – a uma necessidade e desejo de trabalho, a Pita adquire a forma da sua nova função: árvore efêmera de aeradas folhas cor-de-rosa, que se desmancham na boca, num piscar de olhos.



Podemos perceber, certos dias, bandeiras de palhinha em alguns bairros residenciais da cidade. Com uma moldura de madeira, que é formada na verdade por partes de cadeiras desconstruídas ou simplesmente por um fragmento de palhinha trançada sem moldura, as bandeiras são sinais da passagem dos empalhadores. Eles não emitem nenhuma sonoridade característica, apenas sinalizam territorialmente a sua presença. Nem sempre eles estão ao lado de tais bandeirolas hasteadas; às vezes somente as deixam no caminho, andam um pouco, buscam ou entregam algum serviço numa casa do bairro e, depois, as recolhem para repetir esse procedimento cartográfico no dia seguinte. As bandeiras são amarradas aos postes de sinalização das esquinas e demarcam uma territorialidade.

Quando não estão circulando por ali, os empalhadores estão bem próximos dos vestígios de palha que colocam nos postes, trabalhando em plena rua. Uma coleção de cadeiras, cabeceiras de cama, espreguiçadeiras e banquinhos ocupa a calçada e cria uma ambígua paisagem que superpõe o imaginário do espaço público ao imaginário do espaço privado. Nesse cenário onírico, podem conviver pacificamente objetos descartados e relíquias seculares, passadas de geração para geração. Verdadeiras salas de estar são montadas na rua, sempre com móveis carregados de histórias, e, subitamente, a sala de visitas mistura-se com o ateliê ao ar livre: os empalhadores nunca perdem tempo, estão sempre tecendo, mesmo enquanto conversam com você.

Marlene e Agnaldo são ambulantes motorizados. Deslocam-se por toda a cidade atrás de um endereço dado por telefone. Com boa experiência, eles já são conhecidos e têm clientes antigos. Os seus itinerários dependem dessas chamadas feitas à distância por meio de telefone celular, equipamento totalmente indispensável no trabalho e na programação da mobilidade deles. Isso porque eles se separam para que cada um ocupe uma esquina diferente, duplicando os canais publicitários dos seus serviços. Nos espaços entre uma entrega e outra, eles param temporariamente em pontos que já frequentam há muitos anos, em especial, naqueles bairros que têm muitas casas, tais como Mangabeiras, Serra ou Pampulha. Eles já anunciaram no “Livro das profissões”, em classificados e na Internet, mas conseguem trabalho mesmo é quando estão nas ruas, “o melhor anúncio”, segundo Marlene.

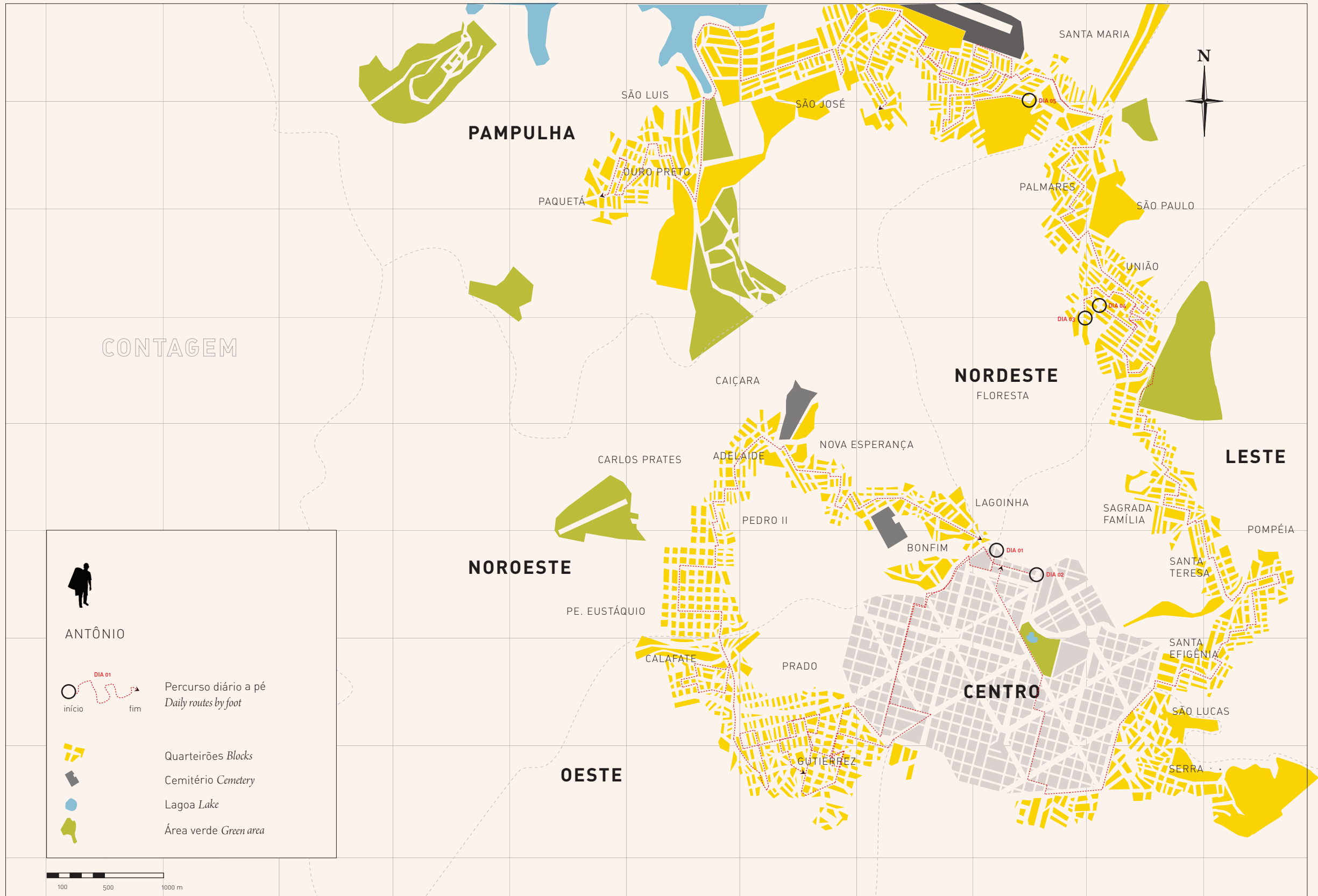
Toda a família, desde a mãe de Marlene até as filhas do casal, sabem tecer a palha. Contam que quem ensinou a um parente de Marlene a tecer a palha foi um homem cego, no Rio de Janeiro. A técnica foi disseminada para os outros membros da família. Honram os seus compromissos pontualmente e são capazes de uma mobilidade bastante ágil entre esquinas: caso sejam vistos num determinado momento em certa esquina, podem não estar mais lá nos minutos seguintes, se passar ou telefonar algum cliente que os solicite.

37

MAPAS

Os mapas não pretendem dar precisão ou estacionar a prática da ambulância, o que seria uma estratégia contrária à própria natureza do caminhar, mas propõem traçar certa lógica espacial, que é distinta para cada um dos ambulantes. Uma série de táticas de mobilidade e de definição de territorialidades recebe uma linguagem visual. Cada feitura de mapa teve, no seu momento inicial, a participação do ambulante ao qual corresponde, com quem discutimos as dinâmicas e os hábitos mais importantes que eles põem em prática nos seus itinerários.

Numa rápida análise, podemos ver que os seis ambulantes margeiam, predominantemente, o centro da cidade. Eventualmente, eles podem atravessar o centro, mas essa região não chega a compor o conjunto dos seus bairros de abrangência. Talvez porque, primeiro, o centro seja sem dúvida uma área extremamente vigiada e, segundo, porque, cada vez menos, o centro seja caracterizado como um bairro residencial. A presença de pessoas habitando e constituindo espaços domésticos rotineiros é de extrema importância para a escolha dos lugares a serem percorridos por alguns dos ambulantes. A rotina das casas comunica-se com os horários programados de Antônio e de Osmar, numa combinação muda, porém bem eficiente. Robson, por sua vez, segue a trilha dos bares de sucesso nos bairros tradicionais da cidade, onde os seus pirulitos já são conhecidos, contudo encara o desafio de estar, no mesmo período de tempo, em vários lugares diferentes. Jefferson passa por igrejas de bairro e praças onde há crianças brincando nos fins de semana, não se afastando muito da área onde mora e conhece bem. Os que mais se deslocam entre as regiões da cidade são Marlene e Agnaldo, não porque caminhem mais, pois eles são os que menos caminham de todos, mas porque têm um carro, necessário para buscar e entregar os móveis nas casas dos clientes. No seu mapa, predominam as chamadas remotas e a mobilidade imprevisível.



PAMPULHA

NORDESTE

NOROESTE

CENTRO

OESTE

LESTE



ANTÔNIO



Percurso diário a pé
Daily routes by foot



Quarteirões *Blocks*



Cemitério *Cemetery*



Lagoa *Lake*



Área verde *Green area*



CONTAGEM

NOROESTE

LESTE



OESTE

CENTRO

SERRA

CENTRO SUL

DESCAMPADO

NÃO TEM CASA

SANTA LUCIA

PROIBIDO

ESTORIL

BELVEDERE

BARREIRO

NOVA LIMA



OSMAR

Locais de pernoite da máquina de amolar
Grinding machine parking spots



Oficina mecânica *Garage*



Casa *House*



Comércio *Shop*



Edifício residencial *Housing*



Estacionamento *Parking*



Percurso diário a pé (volta ao início)
Daily routes by foot



Percurso de transição de bairro (a pé)
Routes between neighborhoods (by foot)



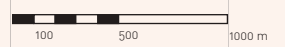
Quarteirões *Blocks*

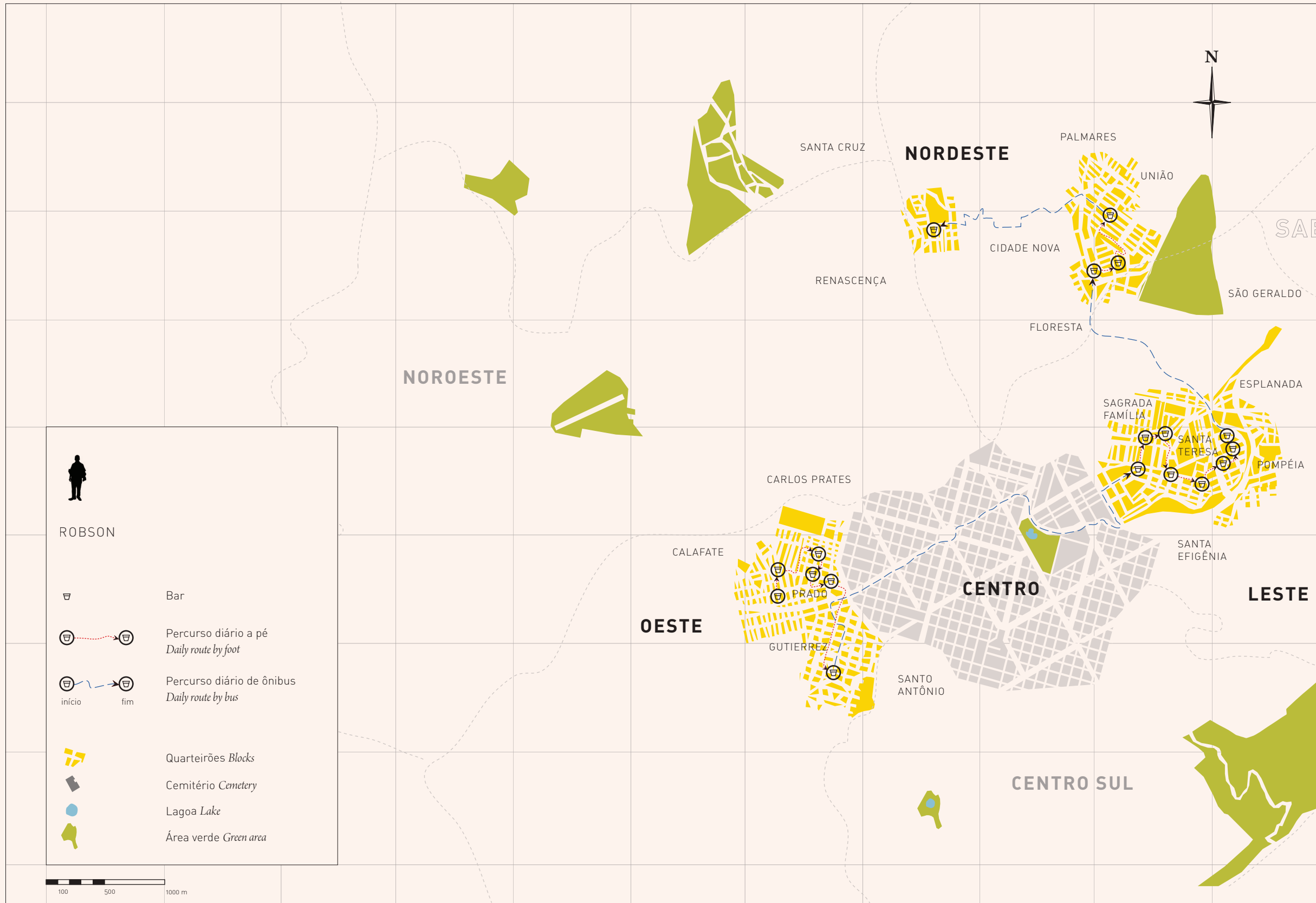


Lagoa *Lake*



Área verde *Green area*







PAMPULHA

NORDESTE

SABARÁ

NOROESTE

SÃO GERALDO

LESTE

LAGOINHA

SAGRADA FAMÍLIA

ESPLANADA

CAETANO FURQUIM

SANTA TERESA

POMPEIA

VERA CRUZ

SAUDADE

PARAÍSO

CASTANHEIRA

SANTA EFIGÊNIA

DOS PIRINEUS

SÃO LUCAS

CENTRO

OESTE



JEFFERSON



Percurso diário a pé
Daily route by foot



Praça *Square*



Quarteirões *Blocks*



Cemitério *Cemetery*

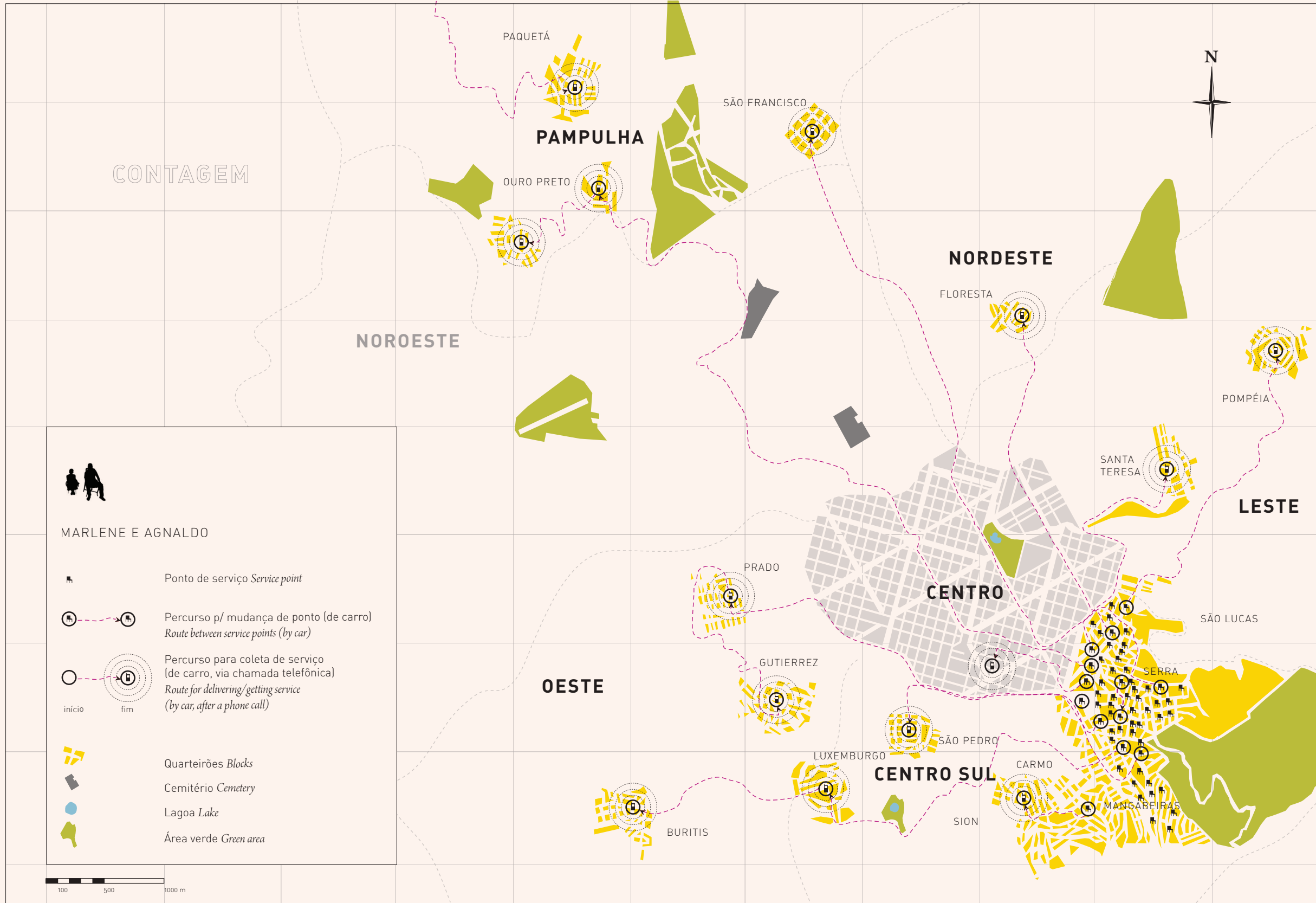


Lagoa *Lake*



Área verde *Green area*





49

ITINERÁRIOS

As fotografias que se seguem foram produzidas por Antônio, Osmar, Robson, Jefferson, Marlene e Agnaldo nos seus circuitos diários, em Belo Horizonte. Eles receberam uma câmera e um rolo de 27 poses cada um e tiveram cerca de 1 mês para fotografar aspectos relevantes ou interessantes dos seus itinerários. As fotos complementam os mapas, os relatos em vídeo, o inventário de equipamentos e de produtos e as partituras que compõem, juntos, o Atlas Ambulante.

A análise comparada das fotos revela cinco olhares distintos sobre a mesma cidade. As paisagens arborizadas dos parques e das praças públicas e os monumentos de engenharia chamam a atenção de Antônio, que também é louco por futebol. O olhar de Osmar é de interesse arquitetônico e histórico, ele descreve e nos explica cada uma das construções fotografadas incluindo detalhes de nomes de arquitetos e escultores. Robson, por sua vez, faz questão de registrar o seu espaço doméstico de produção, ilustrando as etapas de fabricação do pirulito e o entorno do seu bairro; também captura os espaços de espera e de trânsito e uma série de clientes saboreando os pirulitos que, por motivos de permissão de uso da imagem, não pudemos publicar. Nas fotografias de Jefferson, notamos que ele replica o muro pichado em Santa Tereza que serviu de fundo para o seu relato em vídeo, fotografando outros dois muros pichados – será mera coincidência? Ele registra também as igrejas cheias de gente e o seu espaço insuficiente, com os fiéis ocupando o patamar na frente da porta principal. Fotografa finalmente um horizonte ao entardecer, sinal do seu retorno para casa depois de mais um dia de trabalho. Marlene e Agnaldo, especialistas em esquinas, fotografam algumas delas vazias e outras ocupadas por eles. No fim do filme usado pelo casal, surge uma sequência contemplativa de porcos, seres intrusos no circuito urbano dos empalhadores de cadeira.



Antônio Lamas

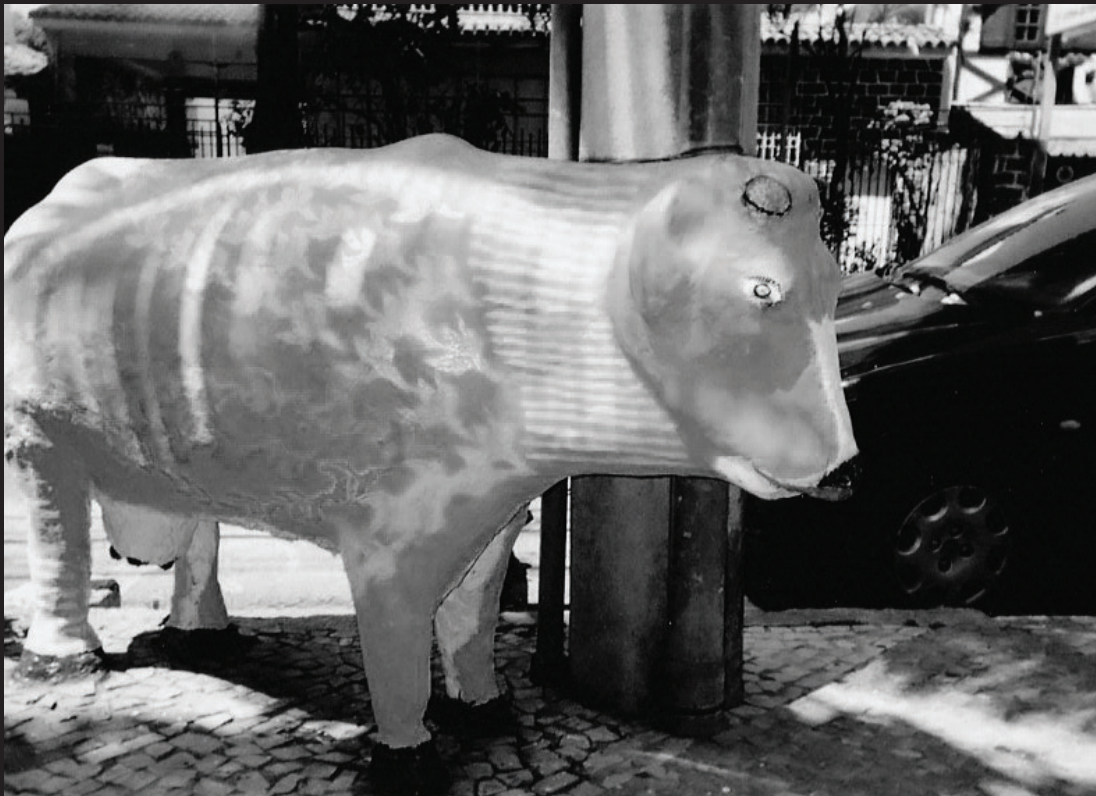








Osmar Fernandes









Robson de Souza









Jefferson Batista









Marlene e Agnaldo Figueiredo







81

EQUIPAMENTOS

Os equipamentos utilizados pelos vendedores ambulantes não são registrados para além do uso cotidiano e da memória que cada um de nós guarda deles. São objetos fabricados sem projeto, de modo artesanal, em peças únicas, ou são modificações personalizadas de ferramentas e outros produtos industriais. Daí a ideia de compor um inventário que comportasse os projetos retroativos de todos esses equipamentos, as informações técnicas e as engenhosidades práticas.

Uma matraca.

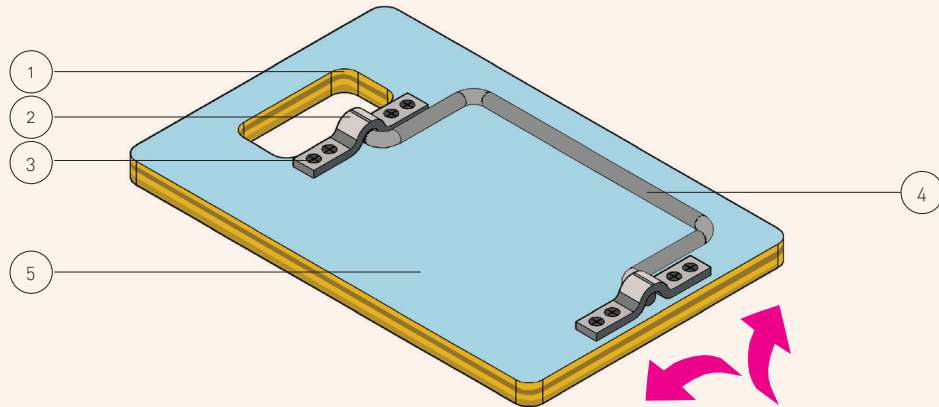
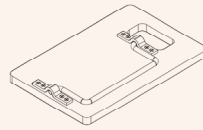
Um projeto de tambor na medida de um tabuleiro grande.

Um projeto espanhol de máquina de amolar.

Uma bandeja com capacidade para centenas de pirulitos e local para publicidade.

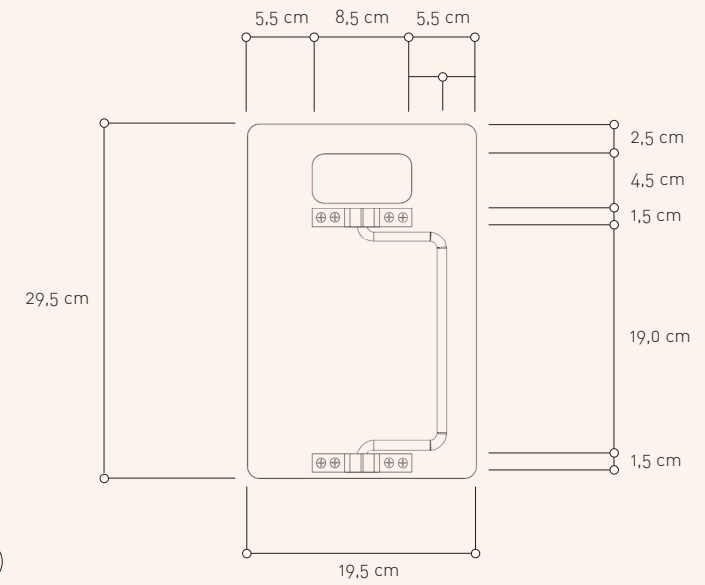
Uma piteira para 150 palitos de algodão doce.

Ex-buzinas que se transformaram em cornetas.

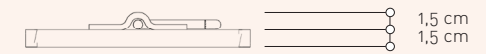


MATRACA

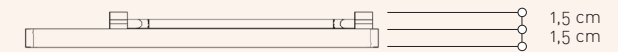
1-Compensado 15mm; 2-Barra de aço chata dobrada 1,5 x 0,5 cm; 3-Parafuso auto-atarraxante cabeça chata fenda Phillips; 4-Barra de aço circular $\varnothing=0,8$ cm; 5-Pintura esmalte



1



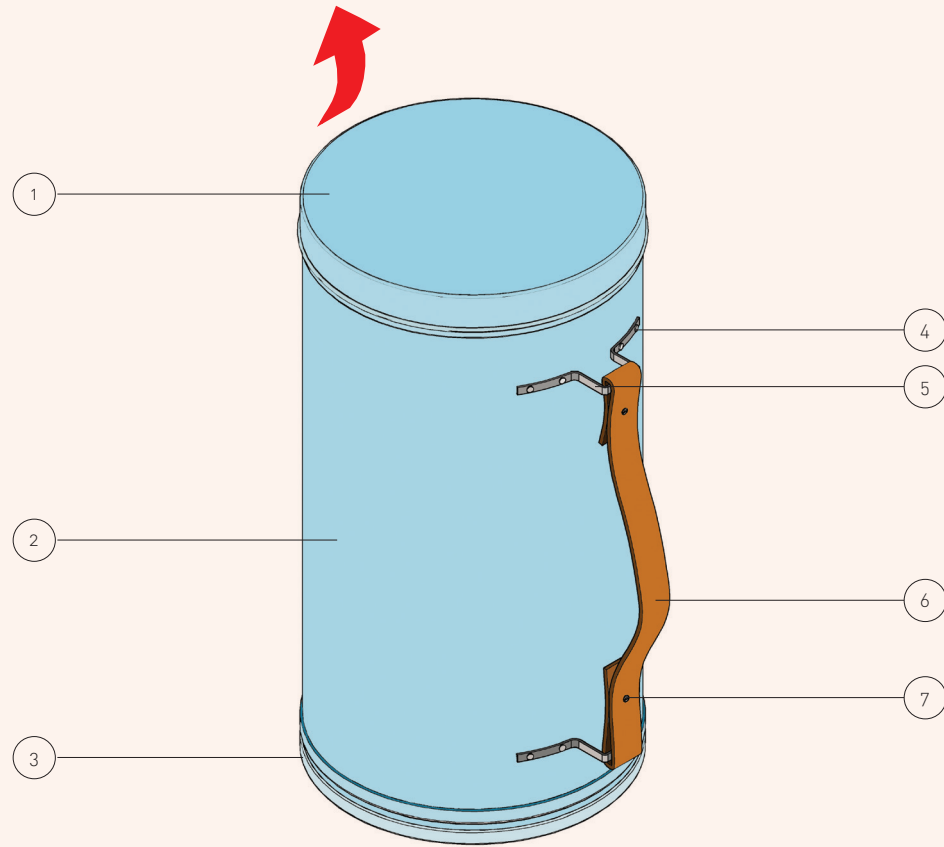
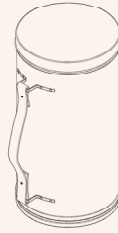
2



3

ESCALA 1 : 10

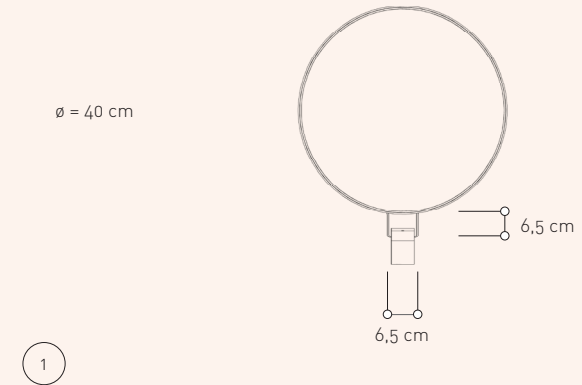
1-Vista frontal; 2-Vista inferior; 3- Vista lateral



TAMBOR

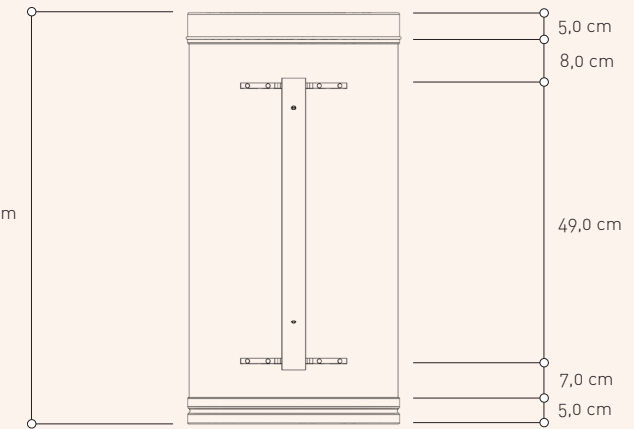
1-Tabuleiro circular de alumínio $\varnothing = 40$ cm; 2-Tubo de papel $\varnothing = 40$ cm; 3-Tabuleiro de alumínio $\varnothing = 40$ cm; 4-Rebite; 5-Barra de aço chata dobrada 1,5 x 0,5 cm; 6-Tira de couro cru 4,5 x 0,5 cm; 7-Parafuso cabeça panela fenda com porca

$\varnothing = 40$ cm



1

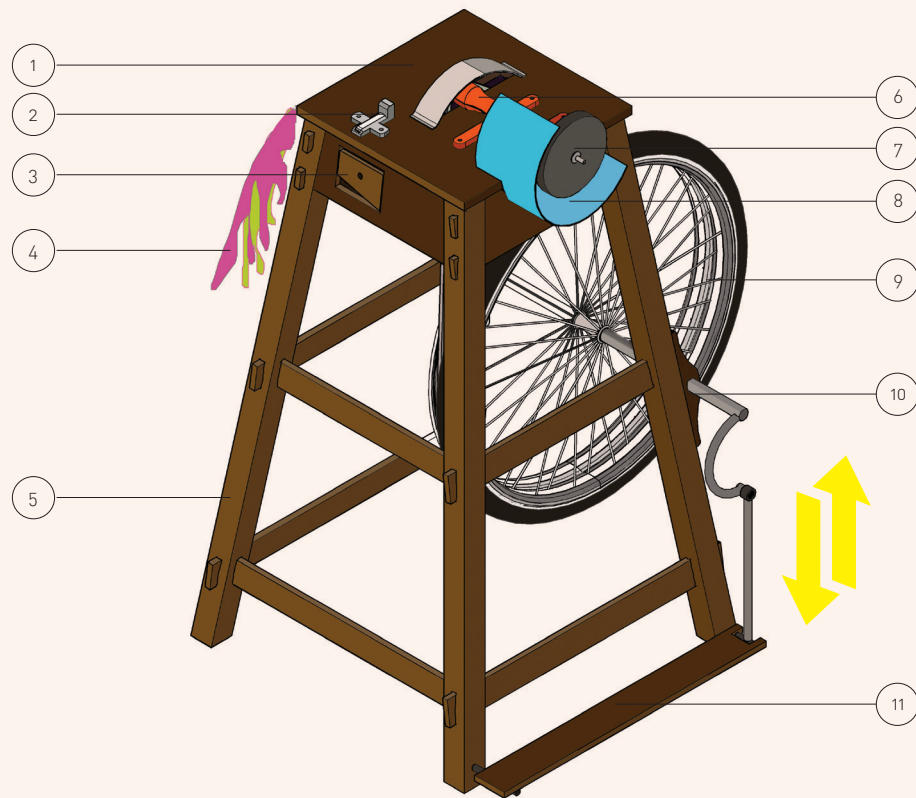
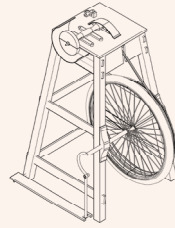
74,0 cm



2

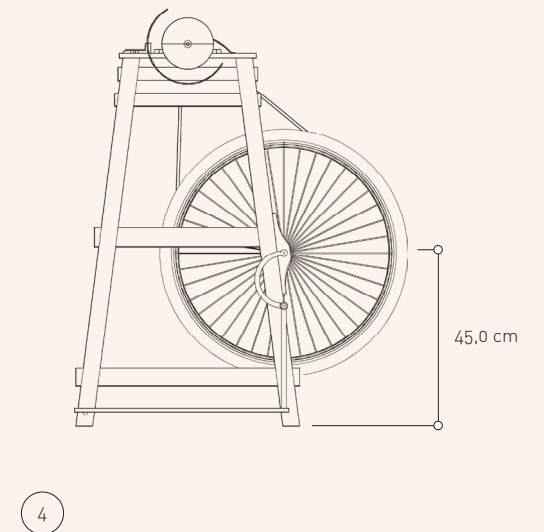
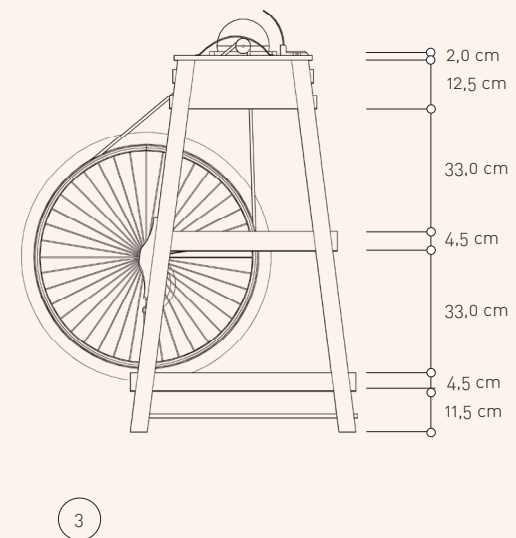
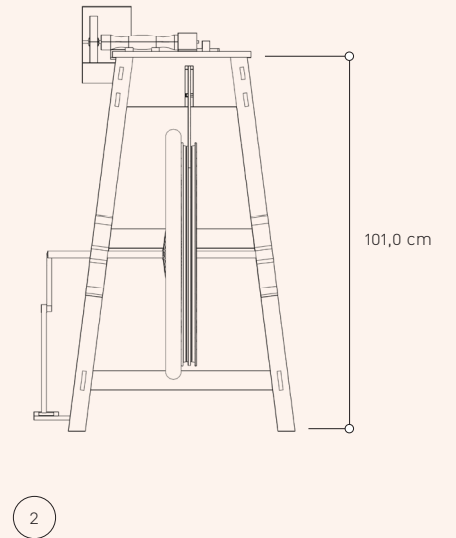
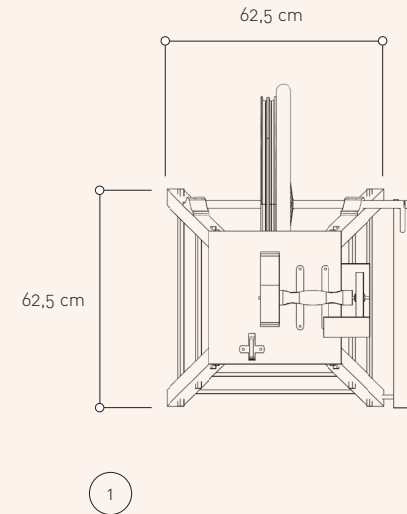
ESCALA 1 : 15

1-Vista superior; 2-Vista frontal



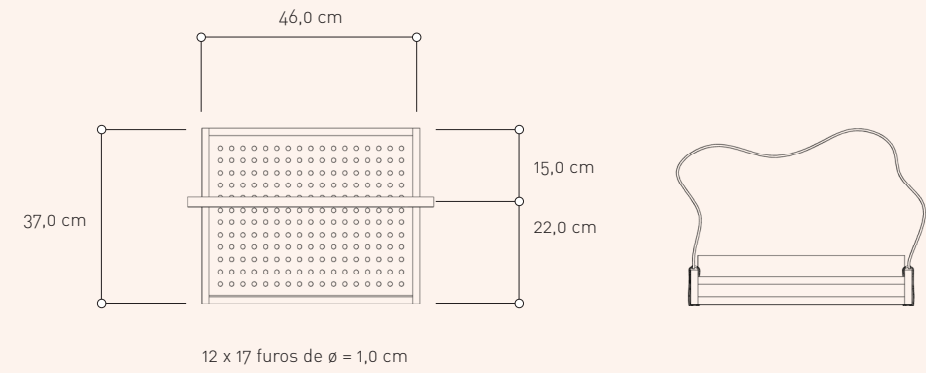
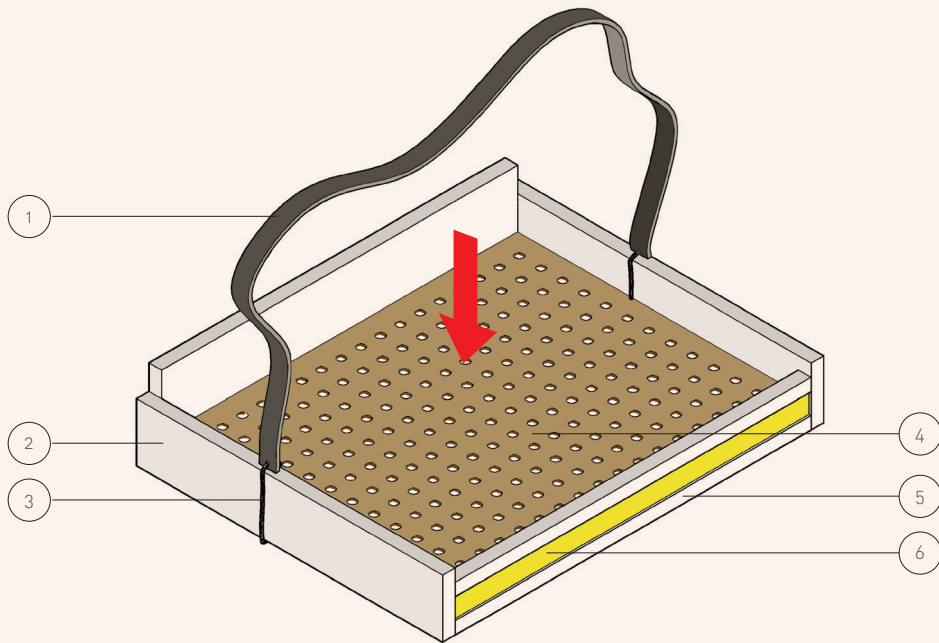
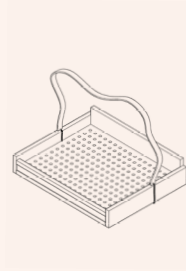
MÁQUINA DE AMOLAR

1-Tábua de Sucupira 37 x 37 x 2 cm; 2-Base para lixar; 3-Gaveta para guardar lixas e limas; 4-Retalho de seda para testar o serviço; 5-Peça de sucupira 4,5 x 4,5 cm; 6-Mancau; 7-Esmeril $\varnothing = 14$ cm; 8-Proteção plástica "para-fagulhas"; 9-Aros "26" (dois) soldados; 10-Eixo de aço circular $\varnothing = 2,0$ cm; 11-Pedal de sucupira

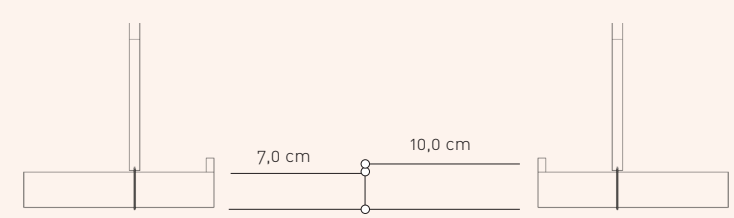


ESCALA 1 : 20

1-Vista superior; 2-Vista frontal; 3-Vista lateral esquerda; 4-Vista lateral direita



1

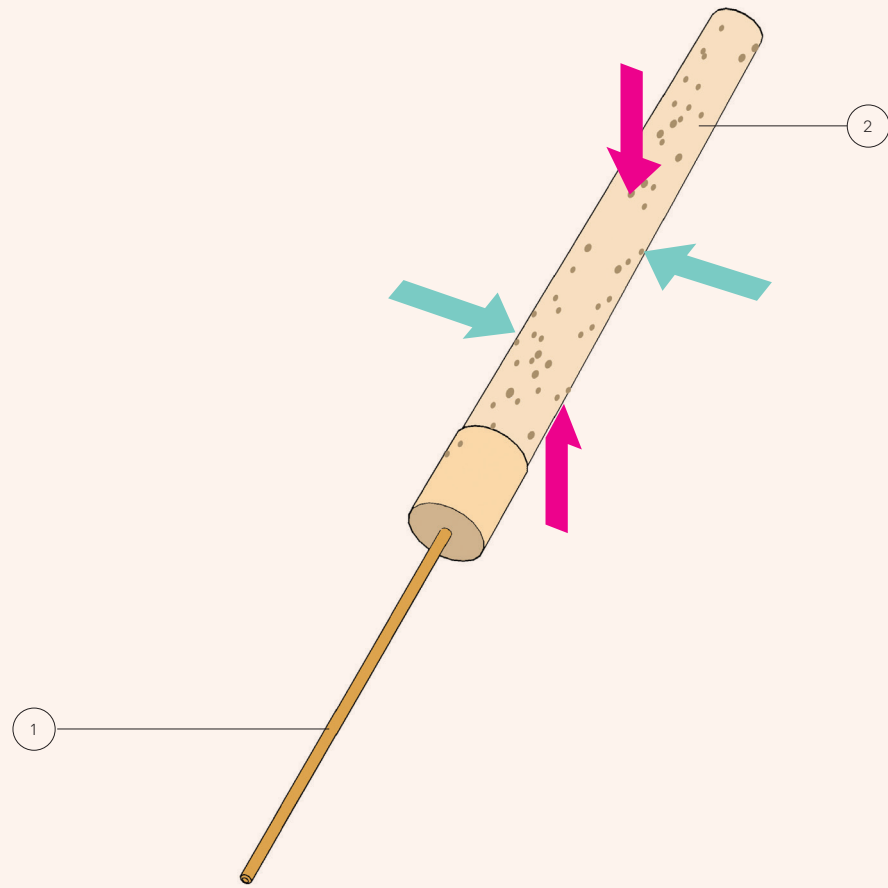


2

TABULEIRO

1-Correia de couro preto 3 x 110 cm; 2-Tábua de 15 mm pintada em tinta esmalte cinza; 3-Cordoalha de nylon; 4-Compensado 10 mm com 204 furos de $\varnothing = 1$ cm; 5-Perfil de alumínio 15 mm; 6-Impressão digital colorida plastificada

ESCALA 1 : 15
1-Vista superior; 2-Vista frontal; 3+4-Vistas laterais



PITEIRA

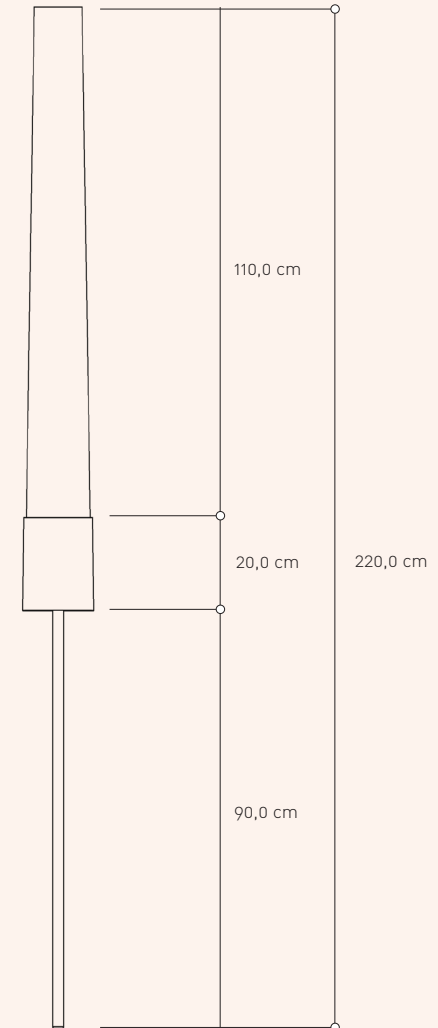
1-Cabo de vassoura; 2-Tronco de Pita (*Furcraea foetida*)

1



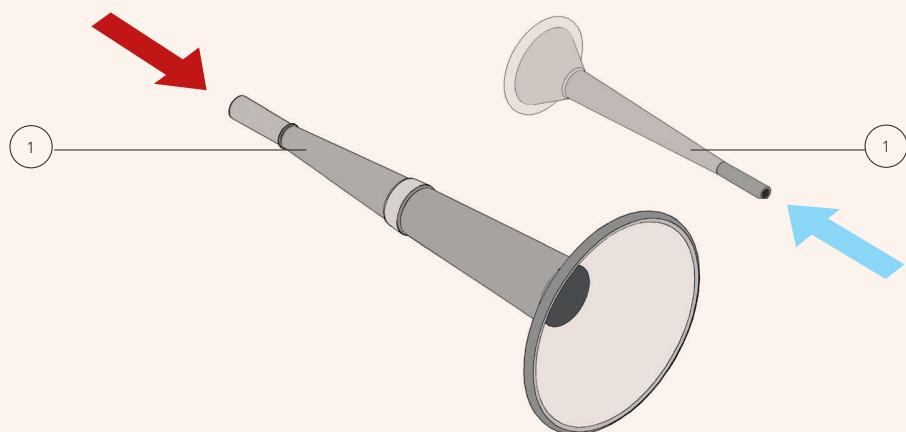
$\varnothing = 10,0 \text{ cm}$ $\varnothing = 15,0 \text{ cm}$

2



ESCALA 1 : 15

1-Vista superior; 2-Vista frontal



CORNETAS

1-Alumínio extrudado

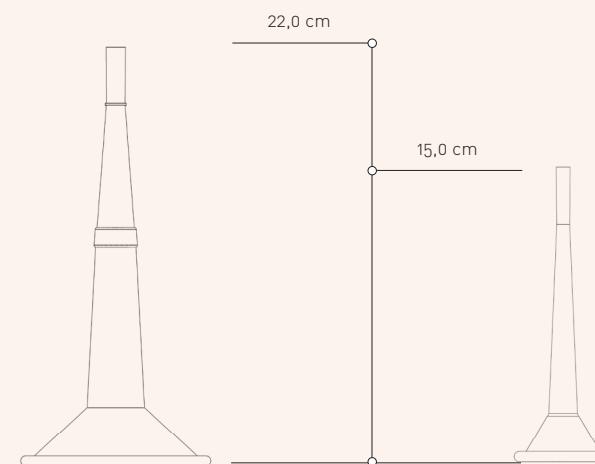


$\varnothing = 10,0 \text{ cm}$



$\varnothing = 5,0 \text{ cm}$

1



2

ESCALA 1 : 2,5

1-Vistas superiores; 2-Vistas frontais

95

PRODUTOS [1:1]

Os vendedores ambulantes param as suas andanças por um momento e se dispõem a falar, compartilhando os modos de fabricar biju, pirulito e algodão doce e a melhor maneira de amolar facas, tesouras e alicates de unha. Além disso, ensinam como fazer para que as facas permaneçam afiadas por mais tempo e como tecer a palha de assentos e encostos de cadeiras, seja a palha natural, que vem em chicote, ou a palha sintética, que vem em rolo. Os produtos que eles fabricam e oferecem são apresentados graficamente numa espécie de catálogo em escala real, no qual as cores e formas dos objetos, já tão familiares na cidade, são recortadas e deslocadas para uma vitrine-inventário.



BIJU

Ingredientes:

1 kg de farinha de trigo
3 copos de açúcar
3 copos de água
+ 3 copos de água

Modo de preparo:

Misturar a farinha seca com o açúcar. Acrescentar 3 copos de água e amassar bem, até dissolver toda a farinha. Acrescentar mais 3 copos de água. Mexer bem. Pré-aquecer uma chapa redonda (de aproximadamente 28 cm de diâmetro, com tampa e cabo) e despejar a massa no centro dela, ocupando cerca de 8 cm. Fechar a chapa com a tampa (a massa se espalhará e ficará fininha). Com um rolo cromado, enrolar rápido a massa cozida para não quebrar, pois se deixar esfriar o biju quebra.



AMOLAÇÃO

Ingredientes:
1 tesoura bem amolada

Ingredientes:
1 alicate de unha bem amolado



PUXA-PUXA

Ingredientes:

400 ml de água
30 ml de suco de limão capeta
1,5 kg de açúcar cristal
essência de mel (opcional)
corante (opcional)

Modo de preparo:

Em fogo alto, deixar derreter tudo sem mexer. Quando a espuma ficar amarela, está no ponto. Derramar o líquido nas formas cônicas, feitas com papel manteiga cortado em quadrados e enroladas com o dedo. Esperar endurecer um pouco e então colocar o canudinho.



CHUPETA

Ingredientes:

200 ml de água
1 colher de café de suco de limão capeta
500 g de açúcar cristal
1 pitada de cremor de tártaro

Modo de preparo:

Em fogo alto, deixar derreter tudo sem mexer. Despejar nas formas com os canudinhos. Deixar endurecer e passar no açúcar.



ALGODÃO DOCE

Ingredientes:

açúcar cristal peneirado e limpo
anilina em pó

Modo de preparo:

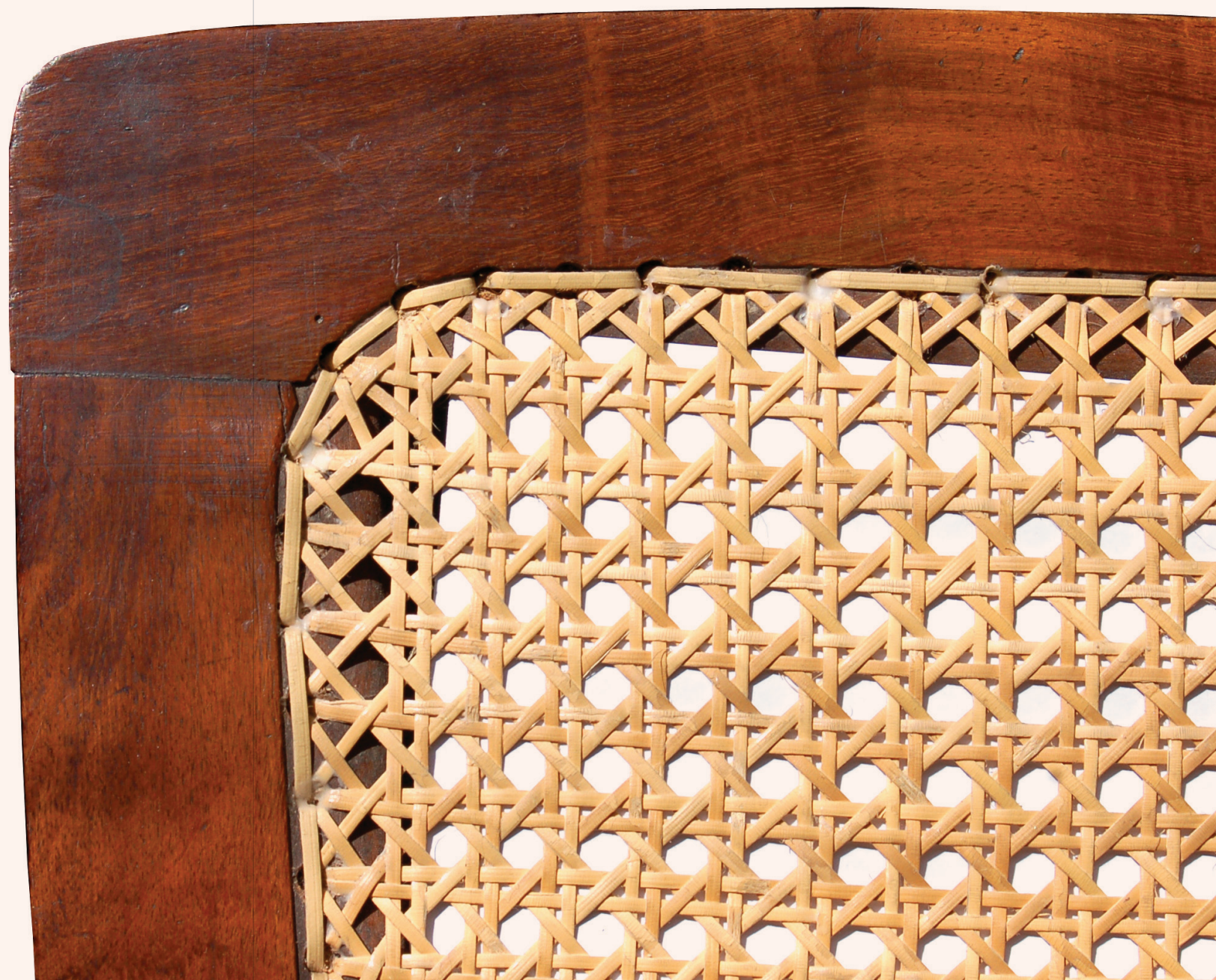
Colocar os ingredientes no local indicado na máquina. O segredo é saber pegar o algodão que se forma na máquina, manejando bem o palito.





PALHINHA

Ingredientes:
palha natural
cola branca

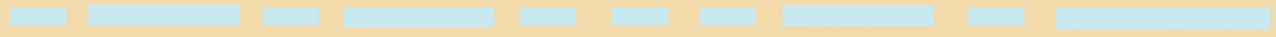


107

PARTITURAS

Muitas vezes, o ambulante é uma presença sonora. No processo cartográfico do Atlas Ambulante, imaginamos transportar o anúncio sonoro dos vendedores ambulantes para o campo culto da música, explorando as possibilidades de representação através de códigos simultaneamente visuais e musicais. Dentro da noção de localização como reconhecimento de si e dos outros no espaço ao seu redor, os sons dos ambulantes são entendidos como elementos da paisagem sonora que integra, há séculos, a história cultural da cidade.

O músico Frederico Pessoa produziu partituras para os sons dos instrumentos e para as vozes dos ambulantes que utilizam tal recurso no seu trabalho. Antônio bate a matraca, como tantos outros vendedores, mas de um modo singular – distinto, inclusive, dos seus irmãos que também vendem o biju fabricado na mesma empresa familiar. Osmar toca uma gaita e diz que ela, toda remendada, é o último exemplar de um modelo que não se fabrica mais. Logo em seguida, ele canta afinadíssimo o seu *jingle*, cuja letra foi adaptada da versão paulista que lhe deu origem. Robson “trabalha com o silêncio”, sem utilizar nenhum instrumento sonoro: os tipos e os preços das mercadorias estão estampados em cores no próprio tabuleiro que ele fez. Discreto, chega perto das pessoas nas mesas de bar e anuncia o “*putcha-putcha*” num verso rápido e divertido, finalizado com vários sorrisos, dele e dos possíveis clientes. Jefferson tem dois tipos de corneta que toca soprando, pois nenhuma delas tem mais a borracha da buzina que eram originalmente: uma de 10 cm de diâmetro e a outra de 5 cm de diâmetro. Ele conta que a corneta menor emite um som que incomoda de modo particular os cachorros, que avisam instantaneamente aos donos sobre a sua presença. Marlene e Agnaldo não sinalizam a sua passagem com sons, e sim com a ocupação temporária de um micro-território.



A $\overset{\cdot}{A}$ A $\overset{\cdot}{A}$ A A A $\overset{\cdot}{A}$ A $\overset{\cdot}{A}$

B BB B BB B B B BB B BBBB

A NT O NI O V € ND € DOR
D € BEIJU

V
A

Gaita

D4 Ó u A mo la a do ra ca tes de un ha li
 f4 do ra ca tes de un ha li
 Bb3 a do ra ca tes de un ha li
 Db4 te de un ha li
 Eb4 un ha li
 C4 ha li



osmar - amolador

robson - pirulito

D

Db

C4

B

Bb

A

Ab

G

Gb

F

E

Eb

D

ó

ru

ri

to

pu

tcha

pu tcha

quan to

mais

pi

tchu pa

mais pu tcha

c1 = corneta de 5cm de diâmetro
15cm de comprimento

c = corneta de 10cm de diâmetro
22cm de comprimento



Jefferson - algodão-doce

11 de abril de 2010 - 17:00

Representar um evento sonoro graficamente é desenhar um mapa temporal de acontecimentos que se dão no espaço sensorial da escuta. Uma partitura – uma forma de representação gráfica de sons – pode ter, no mínimo, duas finalidades: permitir que alguém que não presenciou um evento sonoro possa reproduzi-lo; permitir que alguém que presenciou um evento sonoro possa lembrá-lo.

A história da música nos mostra que as funções do registro grafado de canções e peças musicais nem sempre foram as mesmas. No início, os registros não tinham a função de permitir que um músico que não conhecesse a música pudesse executá-la, mas serviam apenas para rememorar a melodia que o músico já conhecia. Uma das primeiras formas de notação musical de que se tem notícia está numa tabuleta de argila encontrada numa cidade da Mesopotâmia (onde hoje está o Iraque) escrita por Sumérios e datada de 1950 anos a.C. São indicações de como cantar um hino e acompanhá-lo com um instrumento musical.

Com o passar do tempo, as representações gráficas da música – as partituras – se aprimoraram e passaram a incluir uma diversidade de sinais, palavras e elementos para determinar ao máximo todos os detalhes de execução das obras. A ideia que passou a orientar a escrita foi a de que o intérprete poderia tocar a música tal e qual o compositor a havia imaginado. Ou seja, bastaria ler a partitura para saber executar a música perfeitamente.

As quatro partituras que representam os mapas sonoros de Antônio, Osmar, Jefferson e Robson são registros gráficos de eventos sonoros que foram elaborados alternando-se entre as duas funções mencionadas anteriormente: registro que permite a reprodução dos sons e registro que permite a rememoração dos sons. A tentativa de transformar alguma coisa que escutamos em alguma coisa que vemos faz com que

tenhamos que escolher o que nos parece mais relevante num universo e tentemos representá-lo num outro. Assim, as partituras mostram aspectos do que foi escutado, mas não pretendem esgotar todos os detalhes dos eventos sonoros. Por outro lado, cada cor, forma, número, palavra, etc. foram escolhidos por suas relações com o que a partitura quer representar.

O registro gráfico do Antônio, o vendedor de biju, é o que menos se parece com uma partitura. Vemos traços azuis de comprimentos diferentes e depois letras “A”, letras “B” e, por fim, o nome e o trabalho de Antônio. A cor do fundo é de um marrom-claro que lembra o biju torrado. A cor azul-clara dos traços faz referência ao tambor que sempre esteve presente na vida de Antônio, desde a fábrica do pai.

A característica sonora de Antônio é a matraca: cada vendedor de biju tem uma forma pessoal de tocá-la. Na partitura, as linhas azuis representam o ritmo e a duração dos sons produzidos pela matraca de Antônio: um som curto, um longo que ressoa; outro som curto e outro longo, três curtos e um longo; por fim, um curto e um longo. As letras “A” mostram outra forma possível de representar as mesmas células rítmicas que Antônio executa na matraca. Os Bs também nos mostram as mesmas células, só que para representar as notas longas, que duram mais ou menos o dobro do tempo das curtas, temos duas letras juntas: BB. O nome e o trabalho de Antônio acompanham o mesmo ritmo. Os pontos azuis em cima dos As indicam que aquela batida é mais forte que as outras.

Do lado esquerdo temos dois sinais, um sobre o outro: > e <. Quando esses sinais aparecem numa partitura, eles indicam que o som deve crescer, <, ou diminuir, >. Aqui está representado o trajeto de Antônio pelas ruas: quando ele se aproxima, escutamos o som da matraca num “crescendo” <; quando ele está indo embora, ouvimos o som “diminuindo” > até desaparecer. Há uma grande quantidade de sons que Antônio produz ao trabalhar e que fazem parte de seu mapa sonoro, ou de sua paisagem sonora, mas aqui escolhemos o que seria o mais característico dele: o ritmo da matraca.

A partitura de Osmar, o amolador, é um pouco diferente da de Antônio. No alto da página, à esquerda, temos um trecho de representação musical tradicional. Podemos saber quais as notas Osmar executa na gaita, o tempo de cada uma e como ele executa. Cada tipo de nota representa uma duração diferente. O sinal *gliss* quer dizer que Osmar percorre rapidamente uma série de notas que estão entre as duas marcadas com o traço.

Logo em seguida, temos o canto de Osmar dividido em sílabas e marcado com traços embaixo, para indicar a duração de cada emissão vocal: um traço mais longo dura mais tempo que um curto. Ao lado dos traços, temos letras e números que representam as notas musicais que Osmar emite quando canta. Os gregos parecem ter sido os primeiros a usarem letras para significar notas musicais. Posteriormente, na Idade Média, o monge Guido D’Arezzo retomou essa tradição. Aqui estamos fazendo o mesmo, partindo de um sistema que se originou com eles: a nota *dó* é um C, a nota *ré* é um D, a *mi* é um E, o *fá* é um F, o *sol* é um G, o *lá* é um A e o *si* é um B. Os números mostram onde eles estão localizados na altura: um C3 é um *dó* localizado no centro de um piano. Dali você pode achar as outras notas, acima e abaixo do C3. Esse tipo de notação, usando as letras que vão do A até o G, é mais comum em textos em inglês. No Brasil, normalmente usamos as letras para representar acordes, ou cifras que vemos nas revistas de violão nas bancas de jornal. Quando falamos das notas, usamos normalmente o sistema *dó, ré, mi, fá*, etc. Nas últimas duas sílabas do canto de Osmar, vemos dois rabiscos ondulados em cinza. Esses rabiscos indicam a mesma coisa que o *gliss* (glissando) que vimos no trecho de partitura musical da gaita. Significa que ele percorre várias notas descendentes rapidamente ao emitir a sílaba *u* e o nasal *n* de unha e, depois, na última sílaba, *nha*, faz a mesma coisa.

Abaixo da “letra” da canção de Osmar, temos alguns sinais diferentes: uma espiral, traços retos e rabiscos. Esses sinais representam a máquina de amolar em funcionamento. A espiral é o movimento giratório do esmeril; o traço é o tempo que ele fica girando; os rabiscos são os contatos das facas, tesouras e alicates de unha com o esmeril, durante a amolação. Por fim, a escolha do fundo azul remete à cor acinzentada da pedra de amolar,

do esmeril e dos objetos com os quais Osmar lida diariamente. Assim, temos diversos tipos de representação gráfica na mesma partitura e também diferentes finalidades: a parte da gaita serve para qualquer pessoa executar a melodia; a parte do canto dá as notas que Osmar executa e uma ideia da duração de cada sílaba, nos lembrando de seu canto e permitindo que possamos reproduzi-lo; os sinais que representam a máquina nos ajudam a lembrar os sons que já ouvimos.

A partitura de Jefferson, vendedor de algodão-doce, tem elementos semelhantes à de Antônio. A cor de fundo é rosa e nos remete ao algodão-doce colorido com anilina. Assim como Antônio tem a matraca e Osmar a gaita e o canto, Jefferson tem duas cornetas: uma menor, com som mais agudo, e uma maior, com som mais grave. No alto da folha à direita, temos as medidas das cornetas: essas características determinam o tom das cornetas. Conforme as legendas, C representa a corneta maior e, portanto, os traços vermelhos a ela se referem; C1 representa a corneta menor e seus traços são os azuis. Jefferson tocou cada uma das cornetas separadamente: primeiro a grave e depois a mais aguda; fez seu toque padrão em cada uma; e, por último, executou ambas ao mesmo tempo. Assim, o ritmo que marca o caráter de Jefferson são os três toques curtos seguidos de um toque longo. Abaixo dos três toques curtos, temos um arco com o número 3 em seu centro. Isso quer dizer que essas três notas têm de ser tocadas no mesmo tempo gasto para soar a nota mais longa.

Os pontos pretos do lado esquerdo de alguns dos números querem dizer que o acento, ou a nota forte, é aquela. Os números que estão escritos acima de cada traço são a frequência em *hertz* de cada som produzido, medida pelo *software* Melodyne. A linha vertical e a linha horizontal, onde vemos respectivamente os símbolos *F Hz* e *t*, querem dizer frequência em *hertz* e tempo. Ou seja, no decorrer de um determinado tempo, tivemos a emissão de frequências sonoras no ritmo que vemos na partitura. Ao utilizar as frequências dos sons na representação, a partitura tenta se aproximar do mais exato

possível. Porém, em contrapartida, deixa espaço para a variação (as durações não são medidas exatamente, embora tenham uma relação fixa de tempo entre elas).

A partitura de Robson, vendedor de pirulitos “*putcha-putcha*”, permite que vejamos as ondulações tonais de sua voz ao emitir sua fala. Robson não tem um “canto” como Osmar ou um objeto que emita sons, como Antônio e Jefferson. Sua fala, com uma entonação especial e um texto por ele criado, é sua marca. Alguns séculos antes do início de nossa era, os gregos já tinham observado que a voz faz uma série de movimentos para cima e para baixo durante a fala, os quais se aproximam de uma melodia. Denominaram essa “melodia” de melodia contínua. Na partitura, podemos ver a melodia contínua de Robson desenhada nos movimentos para cima e para baixo de cada sílaba. O fundo branco lembra o papel manteiga que envolve os seus pirulitos. Do lado esquerdo, temos as notas musicais, que são fixas, identificadas através das letras do alfabeto. As sílabas da melodia de Robson estão sublinhadas com cores diferentes, fazendo uma referência às alturas das notas: quanto mais agudas, mais amareladas, quanto mais graves, mais avermelhadas.

A melodia situada num ponto intermediário entre o canto e a fala também tem uma história: o *Sprechgesang* de Arnold Schoenberg, a *Spoken Word* dos anos 80, o *rap* e o *funk* contemporâneos. Mas antes do aparecimento desses cantos falados, já tínhamos, há séculos, as emissões vocais dos vendedores ambulantes e dos prestadores de serviços que povoavam o espaço sonoro das vilas e cidadelas. O canto falado de Robson faz parte dessa tradição oral. Além disso, a microcanção “*putcha-putcha*” é um anúncio de seu produto e também uma brincadeira com seu freguês, trazendo certa ambiguidade na escolha de palavras e no modo de proferi-las, o que o aproxima do universo do *funk* carioca. A partitura de Robson tem o intuito de representar um evento sonoro que foi presenciado, mas também serve de referência para uma reprodução aproximada de seu canto. É claro que Robson não emite exatamente as mesmas notas toda vez que emite seu texto, mas pode se aproximar do que aqui ficou registrado.



123

DEPOIMENTOS

Nos depoimentos em vídeo, os ambulantes falam dos seus modos artesanais de fazer e dos seus hábitos de caminhar. Eles rememoram e traduzem as suas histórias e os seus percursos diários nesse novo lugar de pausa que a filmagem propõe. O movimento deles é subitamente destinado ao tempo das palavras. Assim, os cinco vídeos são estáticos e reflexivos, em contraponto ao fluxo da presença deles na cidade. Os relatos que aparecem nos vídeos a seguir não constituem um mero anexo ou uma outra versão para informações redundantes. Em vez disso, os vídeos são o último capítulo que compõe o Atlas Ambulante, um capítulo numa mídia diferente das demais e com a particularidade de que, nele, só a voz dos ambulantes aparece. Eles se apresentam, contam a história do seu ofício e imaginam cenários futuros. As imagens trazem uma série de cinco videorretratos captados sobre fundos pictóricos da cidade: muros ou topografias que fazem parte da paisagem dos bairros percorridos e que, agora, revelam essas figuras em trânsito e, ao mesmo tempo, são cartografadas por elas.



07

WALKING ATLAS
Renata Marquez

27

ANTÔNIO

29

OSMAR

31

ROBSON

33

JEFFERSON

35

MARLENE AND AGNALDO

37

MAPS

Antônio Lamas, Jefferson Batista, Osmar Fernandes,
Robson de Souza, Marlene and Agnaldo Figueiredo,
Renata Marquez and Wellington Cançado

49

ROUTES

Antônio Lamas, Jefferson Batista,
Osmar Fernandes, Robson de Souza, Marlene
and Agnaldo Figueiredo

81

EQUIPMENTS

Vinícius Ávila and Wellington Cançado

95

PRODUCTS [1:1]

107

MUSICAL SCORES

Frederico Pessoa

123

REPORTS

Adriana Galuppo [camera and edition], Frederico
Pessoa [sound], Renata Marquez and Wellington
Cançado [research and script]

07

WALKING ATLAS

Renata Marquez

Walking cartography

Given the availability of Google Earth and Google Maps, are there people who still buy huge colored maps on busy city streets? Renato has been selling maps for nearly 13 years. His main supplier is Trieste Editors, from Sao Paulo (“The first shop to sell maps in Brazil, 41 years in business”, according to the company website), but he buys the maps from a dealer right here in “Belo Horizonte”. The maps measure approximately 90 x 120 cm. Trieste produces screen maps, laminated maps, plastic maps or maps in frames, but Renato only sells plastic maps. We purchased Belo Horizonte in plastic at Bahia street, on February 23, 2010, for R\$ 15,00. Trieste also offers “Brazil 2008, Political Brazil, Physical Brazil, Brazil Reliefs, Brazil Climates, Economic Brazil” and “Brazil Vegetation”, among other boundaries, scales, and cartographic or scientific themes.

Renato lives in a neighborhood named Ipanema. He leaves Ipanema, crosses the nearby neighborhood – Padre Eustaquio –, crosses Carlos Prates, and finally reaches the center, where he starts his sales route from Amazonas Avenue. Sometimes he goes to Belvedere, a fancy neighborhood in the South side of town, but he doesn’t explain why and our conversation changes direction. His favorite spot is the corner of Bahia Street and Santa Tereza overpass, in the city center. His customers are many: educational institutions, students, salesmen, travelers and gyms – that’s because he sells all kinds of maps and diagrams which also include internal human body cartography.

While talking about his routes, we recognized Renato as a cartographer who informally practices the craft of cartography through and beyond his daily work as a street vendor. Renato as well as other men and women who have become popular because they are periodically seen in the city, practice a unregistered cartography which is not noticed nor understood as a spatial practice but tolerated as an informal commercial practice that indiscriminately feeds statistical analysis¹. There could be a map corresponding to each one of them, a route of perceptions and actions that makes their urban experience unique. They are cartographic subjects who add the idea of the subject-with-a-geography to the notion of the subject-with-a-story².

When we understand the city from this point of view, we can notice that the street vendors slightly change the city every day, especially those who hold the knowledge of a craft, who represent a culture and who historically make up the urban landscape. Through the sounds they produce and through their ways of working and living together, they put into practice sociabilities often forgotten within the drive of progress. They produce an ephemeral space that testifies the diversity of rhythms, technologies, experiences, and relationships. They produce a space that escapes the drive towards homogenization, regularization and massification that rules the city.

The dynamic city drawn by the street vendors is part of urban life but only through its collateral pathways, and not through its political constitution or its official maps. We intend to conceive a map of this *other* space, a map that is also a sociocultural practice instead of being a way of instrumentalization. This fragmented cartography is compiled in the Walking Atlas, a voluntarily unfinished atlas, a platform of memories, an open structure to embody new players.

Maps

Maps are not innocent. They carry these coincidences: to map is to colonize, to map is to dominate. The history of cartography was made of images of the world produced by a place that dominated other places, by a colonizer point of view that propagated the difference between the Old World and the New World since the sixteenth century. The New World was the “colonial zone”, the “ground zero”, a place that European science and European law did not dare to legitimate as being a place able to produce knowledge, if only of a different kind. Simultaneity was converted into anachronism, into the non-contemporary, into “state of nature”, into beliefs that were disqualified as possible culture. The New World was an “open space”, a lawless land (or the land of the law of violence)³.

The historical tradition of excluding something or someone from the maps has produced a kind of erasure, denial and inability to create dialogue between different parts of the world. Similarly, the opposite operation of putting something or someone on the map, of designing new maps or creating conditions for those who do n't appear on maps

to be able to create their own maps, is a rewriting of the world, a step forward towards a geography of coexistence, diversity and knowledge sharing.

Geographers Luciana Martins and Denis Cosgrove⁴ introduced the idea of performance to cartography, through the conception of what they call performative maps: those maps that require the presence and the action of subjects and repeatedly revive and multiply the meanings of places. Performative maps understand space as action, fluidity and subjectivity, and displace the senses and functions of physical boundaries and geographical features.

From the twentieth century onwards, the contribution of art history to the history of cartography has been to exercise the performative map strategy as a field for non-hegemonic discourse, a visual place for manifestations of subjectivity, a perfect medium for representing the space of otherness. After the experiments, in the last years of the 1920s, of the Belgian Surrealists and of Uruguayan artist Joaquin Torres Garcia – both experiments that turned the map into a manifest – today's artists still investigate the real function of maps, their possibilities for writing and reading the world, and their imaginative and prospective potentiality.

Paul Noge's group resizes countries, shakes the equator line and inserts a new central point of view in the world map in the drawing “The world at the time of the Surrealists”. The world really is, after all, what it looks like under watchful eyes, or the eyes of those who refute imposed models and adopt new logics of perception and understanding of space, as the surrealist logic did.

Torres Garcia draws “Inverted America” from the perspective of Montevideo. On his map there are icons, coordinates and the imaginary line that divides the earth into Northern and Southern hemispheres. Unlike the Surrealists, the line remains fixed and the territory is reversed. As the artist writes in 1935, to locate oneself is to understand the relationships that occur in the space around instead of uncritically accepting conventions:

*“We put the map upside down and now we have an exact idea of our position, contradicting what the rest of the world wants. From now on, the tip of America continues and marks emphatically the South, our North. Our compass leans irremissibly to the South, towards our pole. Ships, when leaving here to travel North, go down and not up as before. Because now North is below. And East, if we are facing our South, is on our left. This correction was important, so now we know where we are”*⁵

Developing maps that allow us to register and create an image of particular experiences and multifaceted perspectives of the city we came to know through the street vendors is an important cartographic correction in order to perceive the city as an informal place of public character and human potentiality. But a question arises: how to ensure that a map made by the street vendors or with their participation will not be quickly used as a clue to regulation? Are not these maps at risk of being turned into hunting routes – the dream of any informal sector regulation officer?

Maps contain a dual function: they make things recognizable but also to make them searchable. We can, however, adopt Torres Garcia's understanding of location, which goes far beyond the operation of setting coordinates or addresses. We adopted the notion of relational location, which is more complex and political, as the goal of the maps we designed. They are a visual attempt to represent identities through stories and geographies. These maps make the wanderings and the mobility strategies of each street vendor visible, instead of revealing their precise location in the city.

Portrait album

*“Flânerie means to go around, in the morning, afternoon or at night, to join the populace, to admire the boy with a harmonica on the corner, to join the boys and follow the Casino fighter dressed as a Turkish man, to enjoy the gathering in front of the magic lanterns in the plazas, to talk to popular singers in Saude's caves, after hearing well dressed dilettanti applauding the greatest Lyric tenor, in an old and bad opera [...]”*⁶

Journalist Joao do Rio (1881-1921) lived in the city of Rio de Janeiro at the turn of the century. He wrote a collection of chronicles as a compliment to street life. We can elaborate at least two kinds of considerations about the spatial experience he lived and recorded.

Firstly, Joao do Rio assembles an urban landscape that is not made of buildings or landmarks, but of immaterial memory. It is constituted by a human geography able to articulate conceived, perceived and lived spaces in a literary cartography of “topographical personalities”. He believes “the street is a living being” and sees in it “a treatise on urban psychology”, available for everyone. This collection of characters, who are the city protagonists in the streets domain, articulates an official city – that corresponds to a planned and controlling order (conceived space) – and a daily city (lived space), through their unique practices (perceived space).

Secondly, one can ask if, a century after Joao do Rio, the streets still preserve such stimuli. Does the imaginary of urban richness presented in the experience of the city – so popular in the modern literature produced in the late nineteenth century – resist to new technologies of surveillance, utilitarianism and commodification of everyday life of the cities of our time?

“The street is the eternal image of ingenuity”, wrote Joao do Rio. Nowadays, would it be romanticism to think about the streets as the territory of possibility, freedom of behavior, entertainment and ingenuity? Perhaps it is necessary to introduce new terms to that literary conception of the streets – terms such as citizenship, community, autonomy, and sharing, able to reveal the city as a territory of a necessary negotiation and strengthening our daily imagination through the possibilities of an updated “polictis of street”.

“The unimported jobs”, “the ignored professions”, and “the artists of practical arts” mentioned by Joao do Rio remain active in the current urban landscape. Who are they? How do they conceive the city and how do they conceive its mapping? Who were they at the time Joao do Rio wrote?

Photographer Marc Ferrez (1843-1923) shot scenes of the Empire and early Republic periods, between 1865 and 1918. In these scenes one finds a number of street vendors: knife grinders, bottles, brooms, vegetables, baskets, groceries, and newspapers sellers. One can find the same sort of characters in Harriet Chalmers Adams' (1875-1937) images, shot when she was in Brazil in the early twentieth century.

The photographers who mapped street vendors at the turn of the century were, themselves, walking people, itinerant photographers who became popular itinerant characters in Brazil, due to the local demand for photography.

pictures page 11

The World at the Time of the Surrealists, Belgian Surrealists, 1929
Inverted America. Joaquín Torres García, 1935

pictures page 12

Duck and chicken street vendor. Harriet Chalmers Adams, Rio de Janeiro, 1919
Broom street vendor. Harriet Chalmers Adams, Rio de Janeiro, 1919

pictures page 13

Candy street vendor. Harriet Chalmers Adams, Rio de Janeiro, 1919
Onion street vendor. Harriet Chalmers Adams, Rio de Janeiro, 1919

pictures page 14

Basket street vendor. Jean-Baptiste Debret, Rio de Janeiro, 19th century
Bird afro-american street vendors. Jean-Baptiste Debret, Rio de Janeiro, 19th century

pictures page 16-17

Street carpenters. August Sander, Hamburg, 1928
Caramel street vendor. August Sander, Hamburg, no date

Before the invention of photography, painter Jean-Baptiste Debret (1768-1848) had drawn a series of street vendors during the period he spent in Brazil, between 1816 and 1831. His drawings registered the ways of working (of slaves and free men) that were beginning to be part of the public space of Brazil, and included sellers of baskets to be carried on the head or bird sellers.

Across the ocean, about a century after Debret, some years after Ferrez and contemporaneously to Chalmers Adams, photographer August Sander (1876-1964) conceived "Citizens of the twentieth century". That project intended to be a visual encyclopedia of German society in the 1920s. In spite of shooting portraits, Sander was in search of a taxonomy of the social types of his time, including working groups and their crafts. In his encyclopedia, among various professional modalities, one can find street vendors and other "travelers". "Street carpenters" or "Candy vendor" compose that category. In Sander's classification, they belong respectively to the second ("The craftsman") and the sixth group ("Metropolis"), from a total of seven groups.

Sander's portraits organize and classify typical bodies representing the professions and social positions instead of producing images of identity. They represent anonymous characters that are part of the motor system of society. Watching these images, philosopher Walter Benjamin said that, "[...] they were not portraits anymore", but a scientific approach, a kind of comparative atlas. "Sander's work is more than a picture book, it is an atlas through which one can exercise"⁷. Exercise what? Looking at the other and being looked at, in the broad social territory in which we live.

Contradicting the expectation for details in the portrait, Debret, Ferrez, Chalmers Adams, and Sander bequeathed a collection of images with the intended to stratify society. Interestingly, many of these images remain familiar to us. They remind us of urban diversity and of the plurality of productive rhythms that resist in our cities, despite all homogenization efforts.

However, nearly a century after this admirable social observatory in black and white and after the critical review of the notions of modernity and progress in the first half of the twentieth century, as well as the review of ethnographic relationship based on the dichotomy between subject and object, we can alternatively think about *an atlas of crafts departing from portraits*.

Craft in transit

Italian architect Lina Bo Bardi came to Brazil in late 1946 and lived here until her death in 1992. She would say that "craftwork as a social body never existed in Brazil" and refused to use the word "folk" as she considered it a way of disqualifying, petrifying and romanticizing popular production. It was a way of classifying diversity into categories and marginalizing certain aspects of it. Aesthetic quality, meaningful and systemic structures of popular objects were to be found, precisely, in the practical and useful aspect of culture and in its civilizing power. However, in its way to civilization, Brazil "reached a bifurcation and has chosen the gadgets *finesse*"⁸, instead of a deep and territorial research on a unique culture.

Between 1958 and 1964, Lina lived in the Northeast of Brazil and investigated popular objects and daily *savoir-faire*. In 1963, she organized an important exhibition in Solar do Unhao, in Salvador. It was a huge inventory of popular objects made of old light bulbs, oil cans, pieces of paper and old fabric that testify people's creative power.

However, in the current context, crafts as a "social body" are still to be formed – as Lina expected – without becoming a synonym of folk or of anachronistic essence. One may ask the following question: is it possible to find crafts in the production of urban space in big cities today? As a result, one can circumscribe, even if temporarily, a certain notion of popular culture linked to a street trading that involves some kind of craftsmanship which brings to life the cultural history of walking in the city.

Anthropologist Nestor Garcia Canclini wrote that the concept of popular culture is complex. It has been written with lowercase letters, with capital letters and currently it is written within quotation marks because of its erratic meaning. In the beginning, there was a refusal to accept the popular as a legitimate subject for academic study, located so far from high culture. Then, there was the exaltation and academic and political idealization of the popular as something epic and stationary. Today, the notion of popular consists in "a negotiation field for social meaning", as Canclini proposes conclusively. "*It is more than a scientific concept, it is a theatrical concept, which varies depending on who is putting it on the stage [...]*"⁹.

Therefore, it is necessary to investigate the strategies of those who put into play the notion of popular: anthropologists, sociologists, designers, politicians... After all, where are the people? Social groups are heterogeneous and block any attempts to simplify or to universalize the idea of popular identity.

Antonio, Osmar, Robson, Jefferson, Agnaldo and Marlene were the five street vendors (they are actually six: Agnaldo and Marlene form a couple) who, in that order, have become the co-authors of the Walking Atlas. When we are with them next to their workshops, studios or portable shops, the city suddenly becomes an impossible concept to define or to embrace with a satisfactory methodology.

Situated so far from a fully mechanized life, these street vendors carry skills such as those of making wrapped cookies called *beiju* or *biju* (Antonio), sharpening scissors, knives and nail pliers (Osmar), producing conical lollipops and taffies (Robson), making cotton candy (Jefferson) or weaving the straw and restoring antique furniture (Agnaldo and Marlene). These crafts might be at a state of extinction because of "modernization" pushes, but they also live side by side with emerging crafts to be found in the gaps of global dynamics, especially within the waste economy (plastic bottle toys, aluminum miniatures, etc.).

Thus, let us turn to the portrait strategy as a possible replacement for the notion of popular identity: six street vendors who, through their craft skills, walk in the city every week and form a popular culture that simultaneously bears the peculiarities of

the craftsmanship and the walking practice. They teach us how they manufacture their products and talk about their walking habits. On the streets, they negotiate their social meaning, the political body, the civilizing power, their forbidden existence and their exclusion from the formal economy.

Informal

The growing sector of informal economy does not have precise categories because it is extremely diversified. This subtle feature is hardly taken into consideration or receives proper handling in statistics and public policy. According to the International Labour Organization (ILO), the informal sector is characterized by small scale production, low level of organization and almost no separation between capital and labour.

The operational definition of the informal sector includes categories among which there is one that applies best to Antonio, Osmar, Robson, Jefferson, Marlene and Agnaldo: “autonomous for the public”. This category corresponds to any person who operates his or her own business, alone, with partners or with the help of family members and, eventually, of a paid worker at times of increased workload.¹⁰

For liberal economists, the rise of informality is to be attributed to excessive state regulation of the economy. Under this viewpoint, the informal worker would not be a marginal figure of low productivity but, in the words of the International Labour Organization, “[...] *an economic hero who manages to survive and even thrive, in spite of state persecutions against his or her activities*”.¹¹

What brings the six street vendors close to other categories of informal workers is their initiative or ability to invent their own work – sometimes following the experience of their parents –, the satisfaction for their autonomy, and the demand to be able to work freely in the streets. What especially dissociates them from other street vendors that appear in statistic researches and informal employment maps in Brazil is that they are not in the informal sector because of unemployment, they have average incomes instead of low incomes, they do not perform precarious tasks but careful and planned activities, they manufacture and sell their own handmade production and do not deal with illegal industrial imported goods.

When a segment of the informal economy is associated with a craft and with the history of the urban landscape, should not it be analyzed under these aspects, from a cultural point of view? Street vendors are usually divided into sellers in popular shopping malls, vendors at fairs and food vendors. There aren't specific government programs or budgets lines that would benefit street vendors who offer a handicraft work. Besides, they are not collectively organized, in any effective manner, in order to negotiate such benefits. If the macro-economy devastates micro-histories and microgeographies, is it not time to change the course of social negotiations, and to think about a policy for people?

The exclusion from formal employment represents the loss of rights and benefits such as paid absences, bonus pays, family salaries, transportation tickets, medical licenses and unemployment insurance. However, some of the street vendors told us that their informal work provides a monthly income that exceeds the income they once had as formal employees. Many of them contribute to Social Security, paid university education for their sons and daughters – who graduated in Nutrition, Physical Education and Social Assistance –, and eventually take a vacation and travel with their family.

NOTES

1. According to data from IBGE, in the year of 2000, approximately one of every two workers in Brazil was located in the informal sector.
2. Swiss artist Ursula Biemann suggests that the concept of identity based on a subject with a history does not reach the complexity of the subjects that are based on mobility.
3. SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. Eurozine. Viena, 14 de fev. de 2008.
4. COSGROVE, Denis; MARTINS, Luciana. Millennial Geographics. In: MINCA, C. (ed). Postmodern geography: theory and praxis. Oxford/Malden: Blackwell Publishers, 2001. p. 169-195.
5. TORRES-GARCÍA, Joaquín. Universalismo Constructivo, 1. Madrid: Alianza Editorial, 1984. p. 193.
6. RIO, João do. A alma encantadora das ruas: crônicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.31-92
7. BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. vol. I. p. 102-103.
8. BARDI, Lina Bo. Tempos de grossura: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
9. CANCLINI, Nestor García. Quaderns Portàtils n. 06. Cultura popular: de la épica al simulacro. Barcelona: MACBA, 2000. p. 4.
10. JAKOBSEN, Kjeld; MARTINS, Renato; DOMBROWSKI, Osmir (Orgs.). Mapa do trabalho informal. Perfil socioeconômico dos trabalhadores informais na cidade de São Paulo. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2000
11. Idem. p. 14.

Prologue

The Walking Atlas merges strategies of the portrait with cartography. The portrait, without losing its identity attributes is set to operate as an atlas, whose function is to register spaces. In this atlas, the street vendor is not an abstraction or an idealization, nor is he or she an anonymous subject or the common man. He or she has a name, an address and specific itineraries, and possesses an unique knowledge.

This is an atlas that does not aspire to completeness or to taxonomy. It expects to produce records of a fleeting spatiality and, at the same time, to propose its own construction as a continuous process, as it is an atlas to which we can always add new players by recognizing them in our daily lives in the city.

As in any atlas, we find in it maps with routes, breakpoints and spatial references. But the maps are not intended to function as autonomous nor single images in the complex effort of localization. They are graphic recordings of the unpredictable narratives of cartographers street vendors.

The Walking Atlas is formed by the stories of Antonio, Osmar, Robson, Jefferson, Agnaldo and Marlene and by their unique cartography of Belo Horizonte (Maps), but also by a series of landscapes recorded by them in cameras that they carried for a certain period (Routes), an inventory of their working tools (Equipments), a full-scale collection of all the products they offer through their crafts (Products [1:1]), the musical scores of the soundscape they produce (Musical scores), and a series of five movies with their testimonials (Reports).



The city for Antonio is not composed of street names. It is composed of neighborhood names but not of street names. Written words, printed words or readable words usually found in public space are not important for him. However, he speaks well and has a well composed rhythm, skillfully organizing his thoughts. His own story has a script that he finds touching. It is a story full of memories of his father, who began manufacturing bijus for over 40 years ago, and of his childhood. When he was still a child and would walk in the city selling biju, his father would avoid certain itineraries so that Antonio could make them himself: a family territorial planning in order to share the city. Today, Antonio's sons do not want to produce or to sell bijus, but Antonio has no doubt that he made a good choice and that it is a good job for him. He prefers to work like this, choosing the different streets he will cover, instead of working in an office which would mean a fixed and enclosed place: he prefers to expand his life experiences throughout the city.

The meeting with Antonio was the first we had, right on the corner of our building on the first Saturday of 2010. We had waited for the biju seller for many weeks. We heard the sound of his rattle and went out to talk to him. Friendly but a little suspicious, like all the others, he answered my curious questions.

Antonio leaves home and takes a bus to Cidade Nova neighborhood, the starting point of his journey on foot. It starts at 10:00am. We met him that day at 5:30pm in Serra neighborhood, from where he continues to walk until he has exhausted his supplies or until there is no more sunlight at that time of the year. He has a lot of routes that vary along the weeks for approximately a month, "so buyers don't get tired of the biju" which, if well wrapped, will last for approximately eight days.

He has two types of drum for carrying the biju: a smaller one, which carries about 65 packages (containing 7 units each) and a larger one, which holds about 95 packages and is used on weekends. Of course he prefers the smaller drum, because it is lighter to carry. In return for an average of 30 km that Antonio walks per day, the biju itself doesn't weigh anything, it seems to be made of fine paper. Such delicate product requires care and accuracy for transportation and storage. Into the drum the standing packets fit perfectly in circles, successively organized in layers.

My Grandma Diciola used to say that biju was something to be eaten in the courtyard. That is because it breaks into many pieces that fall everywhere when you bite it. Many children today have never eaten a biju, as we could see while we talked to Antonio. A father came up and called his daughter to introduce her to biju: "Do you know this cookie?"



Osmar knows the city very well. He is, among our six street vendors, the one who crosses the greatest number of Southern neighborhoods. He knows the buildings, especially the historical ones, and had the opportunity to testimony many urban changes over three decades, working as a knives, scissors, and nail pliers grinder. He spends about a week in each neighborhood, walking in the streets and stopping whenever customers show up. He carries an equipment that draws a lot of attention because of its design. It was made by a Spanish gentleman who lived in Sao Paulo and it is still the same one, with few updates. It is a cart that turns into a work table. It is a portable, practical and durable workshop. It has a drawer for tools and a piece of fabric for testing sharpened scissors; the foot pedal makes the wheel turn and it makes the grindstone work. Osmar lives in the Metropolitan Region of Belo Horizonte and he keeps the cart in different chosen places each night, friendly spots that are part of his routes. His parking spots can be workshops, depots, stores or the homes of clients, as he reported.

Osmar plays a harmonica and sings a jingle in order to point out his arrival, which is typical of his specialty in different cities. As he has been walking through the same neighborhoods for many years, he knows a lot of people, has made many friends and keeps several stories, although changes occurred in the city due to real estate transformations that expelled people and traditional forms of occupation. When we first met him, it was a very sunny day and he wore a hat. I asked if he always wore it and he told me the story of that hat. Once, a lady came over and asked him if he wanted her hat. He said: "But it's yours and you are wearing it!" She did not care and gave him the hat anyway. He always wears that hat, since then. Another time, a girl who always talked to him when he passed through her neighborhood invited him to her birthday party, but he could not make it. Her mother told him that she kept a piece of cake for him for an entire month, hoping to receive her friend's visit.

I found a video on youtube that showed Osmar at work. It was shot with a portable camera by a young man who, interested in the Osmar's crafts, stopped to watch and hear him. Osmar's presence causes a deceleration, a poetic and at the same time practical pause in the morning routine that touches other people (men and women: gardeners, hairdressers, manicurists, cooks, maids and mistresses) who will not miss the opportunity to leave their homes to join this informal and ephemeral city.



Robson merges bus trips, subway trips and walks by foot across the districts. The city for him is a dynamic place where many events occur simultaneously in different neighborhoods and bars. One must hurry to take advantage of the moment and the social movement. The nightlife he reports and pictures is quite distinct from the landscapes of the place where he lives in the Metropolitan Region. At home, Robson manufactures lollipops and taffies, whose images generate a smile on the faces of older people: *“Is there still this kind of lollipop?”* His city is one that builds bridges across the territory, that connects its fragmented parts and its concomitant conditions, a homo ludens city where Robson, excited, isn’t merely an observer. He says that whenever there is music he dances: *“I’ve danced with the lollipop board like this!”*

I started to go to famous bars in order to meet Robson, who I had seen once, in Santa Tereza, a long time before conceiving this Walking Atlas. I made several attempts and ate many portions of appetizers in order to coincide time and place with him. I myself was about to become a walking researcher. That was exactly what I expected from a survey: the unpredictability of the following events.

When we finally met, on a Sunday afternoon in March, he had no idea that he was being pursued by me. He said that before heading to the bars from Tuesdays to Sundays, he used to sell lollipops where there were children: schools, parks and circuses. Because of the surveillance he gradually abandoned those places and found out that the lollipop is a hit among the “children over 40 years old”. The lollipops cones are wrapped in parchment paper, which also serve as a mold made with his hands. They come in two flavors: caramel and strawberry. Robson also manufactures taffies in these same two flavors, using molds that can be purchased at Central Market. He is organized and carries plastic bags and wire lines to pack lollipops to takeaway, because it’s hard to buy just one.

He has worked in the past – and can still go back to it if necessary – as a cook, waiter and pizza maker. He usually wears a white shirt and dark trousers, a sort of uniform that has served him well, in an emergency situation, as a waiter costume, back when it was not necessary “to present a CV” in order to get a job. But he says that selling lollipops is what guarantees his every day livelihood, because there is no competition. He is perhaps the last lollipops seller in the city, at least in the area he walks.

We found Robson’s old board in the object collection of the “Museum of Everyday Life” set up by Antonio Carlos Figueiredo, whose business card Robson still carries in his wallet. His lollipop board was found in a place that holds an endless collection recontextualized as a museum piece, and recognized as an example of an urban practice waiting to be called into action again, even as if a witness of countless journeys.



Jefferson is like an encyclopedia of streets and dates. His ability to specify dates, the time and names of places where something relevant happened in his life is amazing. The description of his itineraries ignores the fictitious boundaries that divide the neighborhoods and creates an uninterrupted parade of street names. When he talks about a friend, he usually adds the name of the street where this person lives or used to live, as if he could fill a geodata sheet for each one.

He can remember the day when the suburban train stopped working. The line used to link Belo Horizonte and Rio Acima and the strategic decision of terminating it had great consequences in Jefferson’s tactic working routine. At that time, he stopped selling ice cream in Rio Acima, where there wasn’t any ice cream factory and instead he started to sell cotton candy in the neighborhood where he lived, in Belo Horizonte. Then he extended his circuit to the surrounding neighborhoods, passing by the churches after services or baptisms, typical events of Sunday morning. Today he sells cotton candy only on weekends, to complement his income as a formal employee.

Jefferson produces three colors of cotton candy with the help of his mother: white, pink and green. Depending on the situation of football teams in the state championship, he sells more or less white and green cotton candies. Rose cotton candy is always the top seller. Jefferson mixes among all the cottons candies some with awarded sticks, bringing the following writing, “you won another”. When the child eats the cotton candy and discovers the shy handwriting on the stick, he or she has the right to get another cotton candy. Jefferson advertises: *“I have awarded sticks, you can win one!”* He says that this kind of promotion affects those people who suffer from what he calls a compulsion: they want to buy more and more not for the product itself but for the possibility of getting lucky and winning an awarded stick. Consumption can suddenly turn into gamble.

The cotton holder or “piteira” is a wooden structure used to carry cotton candies and it rests on the carrier’s shoulder. It holds up to 150 units of the product. Jefferson goes out with an amount that varies from 70 to 100 units if it is the end or the beginning of the month, respectively. While talking about the cotton holder, we recognized the Pita, a kind of wood that, along with Umburana and Pau d’Alho, Lina Bo Bardi called “ex-votos woods”. From a praying intention – or the gratitude for an achieved prayer – to a need to work, the Pita wood takes on the form of its new function: an ephemeral tree with aired pink leaves which melt in the mouth, at a glance.



One can notice, on certain days, flags made of straw that are left on the streets in residential neighborhoods of the city. With a wooden frame that is actually made up of parts of deconstructed chairs or simply as a fragment of straw, these flags mark the presence of straw-chair craftsmen. They emit no characteristic sound, they only indicate their presence territorially. They are not always sitting next to such hoisted flags. Sometimes they just leave them on the road, walk for a while, get or deliver a service in a home in the neighborhood and then collect the flag in order to repeat this cartographical procedure the following day. The flags are tied to the signposts of corners streets and mark a territoriality.

When they are not wandering about, they can be seen very close to the straw remains put up on the posts, working on the street. A collection of chairs, headboards, chaise longues and stools occupies the sidewalk and creates an ambiguous landscape that overlays the imagination of public and private space. In this dream scenario, discarded objects and secular relics passed from generation to generation can coexist peacefully. Real living rooms are set up on the street with furniture full of stories. And suddenly the living room and the working studio turn into one: straw craftsmen never waste time, they are always weaving, even while talking to you.

Marlene and Agnaldo are street vendors with a car. They move across the city in search of addresses they received by phone. They have good experience so they are well-known and have old clients. Their itineraries depend on the calls they receive by mobile, an indispensable equipment for their work and for their mobility planning. That's because they split in order to occupy two different corners at the same time. By doing so, they duplicate the advertising channels for their services. Between deliveries, they temporarily stop at sites they have been familiar with for many years, especially in those neighborhoods where there are many houses, such as Mangabeiras, Serra or Pampulha. They have advertised on the "Book of professions", on newspapers ads and on the Internet, but the best place to get jobs is the streets, "*the best publicity*", said Marlene.

The whole family, Marlene's mother as well as her daughters, know how to work with straw. They say that it was a blind man in Rio de Janeiro who taught a relative of Marlene to weave the straw. The technique was then spread to other family members. They honor their commitments on time and they are capable of great mobility between corners: if they are seen in a specific corner, they may not be there next minute if a customer requests them.

The maps are not intended to be accurate or to paralyze the walking practice, what would be contrary to the very nature of moving. Instead, they propose to trace a spatial logic, which is different for each one of the street vendors. A series of mobility tactics and territoriality definition tactics gets a visual language. The design of each map had at its initial stage the contribution of the street vendor it corresponds to. We discussed with them the dynamics and the habits that they put into practice along their itineraries.

From a quick analysis of the maps, one can notice that the six street vendors don't cross the city center. If they eventually need to enter the center, this fraction of the city doesn't result as part of their working area. Perhaps because, firstly, the center is undoubtedly an extremely monitored place and, secondly, because the center is increasingly not characterized as a residential neighborhood. The presence of people who inhabit the domestic space of everyday life is extremely important for the street vendors' route choice. The routine of private homes communicates well with that of Antonio or Osmar, generating a very efficient agreement. Robson, in turn, follows the trendiest bars in traditional neighborhoods of the city, where his lollipops are already known, but faces the challenge of being in different places at the same time. Jefferson goes to churches and public squares where there are children on the weekends, he doesn't go too far from the area where he lives and which he knows well. Marlene and Agnaldo are those who move the most in the city, not because they walk a lot – in fact they walk less than the other – but because they have a car that is needed to pick up and deliver furniture to customers' homes. On their map, what one sees are mainly remote calls and an unpredictable mobility.

49

ROUTES

The photographs that follow were produced by the street vendors in their daily circuits in Belo Horizonte. They were given a camera and a film roll with 27 poses and had about one month each to photograph relevant aspects of their itineraries. The photos complement the maps, the video reports, the inventory of equipment and products and the music scores that together make up the Walking Atlas.

A comparative analysis of the photos shows five different viewpoints of the same city. The wooded landscapes of parks and public squares, as well as the landmarks, draw Antonio's attention, who is also crazy about football. Osmar's gaze shows an interest in architecture and history, and he describes and explains each one of the photographed buildings including details such as architects and sculptors names. Robson, in turn, registers his domestic sphere of production, illustrating the manufacturing steps of the lollipop and the surroundings of his neighborhood. He also captures the waiting areas and transit areas and many customers tasting the lollipops. For reasons of image use permission they could not be published. In Jefferson's photos, we notice he replicates the graffiti wall in Santa Tereza that served as a background for his video report. He shoots two others graffiti walls – is this a mere coincidence? He also shoots churches full of people and their insufficient space, with people occupying the plateau in front of the main door. He finally shoots a sunset, sign of his return home after another working day. Marlene and Agnaldo are experts on street corners and photograph empty corners as well those they occupy. At the end of the film used by the couple, there suddenly appears a contemplative sequence of swines, intruders in their urban circuit.

81

EQUIPMENTS

Unique pieces made with no detailed project, built in traditional ways or new objects originated from the customized adjustment of tools and other industrial products. The equipments used by street vendors are not recorded beyond the memory that each one of us carries of them. Hence the idea of composing an inventory with the posthumous projects of such equipments, with their technical information about them and with their practical savviness. A rattle. A project for a drum for carrying biju. A Spanish project for a grinding machine. A perforated board that holds hundreds of lollipops and has a space for advertisements. A cotton candy holder for 150 sticks of cotton candy. Former-horns that were transformed into trumpets.

82-83

RATTLE

1-Plywood, 15mm; 2-Iron bar 1,5 x 0,5 cm; 3-Phillips screw; 4-Iron bar $\varnothing = 0,8$ cm; 5-Oil paint

84-85

DRUM

1-Aluminium cap $\varnothing = 40$ cm; 2-Paper tube $\varnothing = 40$ cm; 3-Aluminium cap $\varnothing = 40$ cm; 4-Rivet; 5-Iron bar 1,5 x 0,5 cm; 6-Leather band 4,5 x 0,5 cm; 7-Round headed screw

86-87

GRINDING MACHINE

1-Sucupira wood 37 x 37 x 2 cm; 2-Grinding base; 3-Drawer; 4-Silk; 5-Sucupira 4,5 x 4,5 cm; 6-Bearing; 7-Emery-wheel $\varnothing = 14$ cm; 8-Anti-spark lap; 9-Two welding wheels [“26”]; 10-Steel axis $\varnothing = 2,0$ cm; 11-Wood pedal

88-89

PERFORATED BOARD

1-Black leather band 3 x 110 cm; 2-Plywood 15 mm; 3-Nylon rope; 4-Perforated plywood 10 mm with 204 perforations $\varnothing = 1$ cm; 5-Aluminium bar 15 mm; 6-Digital color print

90-91

PITEIRA

1-Broomstick; 2-Pita stem [*Furcraea foetida*]

92-93

TRUMPETS

1-Extruded aluminium

95

PRODUCTS [1:1]

The street vendors stop their walks for a moment and offer to speak. They teach us how to make biju, lollipops and cotton candies, how to sharpen knives, scissors and nail pliers, what to do in order for knives to keep sharp for longer and how to weave straw seats and backs of chairs with natural straw, which comes in harnesses, or with synthetic straw, which comes in rolls. The products they make and offer are graphically presented in a kind of full-scale catalog, in which the colors and shapes of objects so familiar to us are cut out and moved into a showroom-inventory.

96-97

BIJU

Ingredients:

1 kg wheat flour
3 cups sugar
3 cups water
+ 3 cups water

Preparation:

Mix dry flour with sugar. Add 3 cups of water and knead well until all the flour dissolves. Add 3 more cups of water. Stir well. Preheat a round plate (approximately 28 cm in diameter, with lid and handle) and pour the dough into the center of it, occupying about 8 cm. Close the lid (dough will spread and become thin). With a chrome roll, roll it and take it off quickly because it will break apart if it cools off.

98-99

GRINDING

Ingredients:

1 sharp-ground scissor

Ingredients:

1 sharp-ground nail pliers

100

LOLLIPOP

Ingredients:

400 ml water
30 ml of Capeta lemon juice
1.5 kg of crystal sugar
essence of honey (optional)
coloring (optional)

Preparation:

Over high heat, allow the ingredients to melt without stirring. When they turn yellow, it's ready. Pour the liquid into conical molds made with parchment paper cut into squares and rolled with the finger. Wait to harden a bit and then insert the straw.

101

TAFFY

Ingredients:

200 ml water
1 teaspoon Capeta lemon juice
500 g granulated sugar
1 pinch of cream of tartar

Preparation:

Over high heat, allow the ingredients to melt without stirring. Pour them into molds with straws. Let them harden and roll the taffies in the sugar.

102-103

COTTON CANDY

Ingredients:

Granulated sugar
Aniline powder

Preparation:

Add the ingredients in the indicated place on the machine. The secret is in knowing how to get the cotton candy with the stick while it is forming on the machine.

104-105

STRAW

Ingredients:

Natural straw
White glue

107

MUSICAL SCORES

Very often, the street vendor is a sound presence. In the Walking Atlas cartographical process, we have imagined to transfer the street vendors audio announcement to the field of cultured music, exploring representational possibilities through visual and musical codes. Within the notion of location as recognition of ourselves and others in the space around us, street vendors sounds are perceived as elements of the soundscape that is part of the city's cultural history for centuries.

The musician Frederico Pessoa produced musical scores for the sounds of instruments and voices of street vendors who use this resource at work. Antonio hits the rattle, like many other street vendors, but in a unique way, distinct even from his brothers who also sell the biju produced in the family business. Osmar plays an old harmonica and says it is the latest example of a model that is not manufactured anymore. Soon after, he sings a jingle whose lyrics have been adapted from a original version created in Sao Paulo. Robson works "with the silence", without using any instrument: the products and their prices are printed in color in the board that he did himself. Discreet, he comes close to people at bars and announces his "*putcha-putcha*" in a fast and fun way, followed by several smiles. Jefferson has two types of horn and no one has the original rubber anymore: a 10 cm diameter and a 5 cm diameter. He says the lower horn makes a sound that annoys dogs in particular. They instantly warn the owners about his presence. Marlene and Aginaldo do not signal their passage with any sound, but with the temporary occupation of a micro-territory.

Representing a sound event graphically is like drawing a map of occurrences that take place in the sensuous space of listening. A graphic representation of sounds – a score – can have at least two purposes: to allow the reproduction of a sound event by someone who did not listen to it or to function as a reminder of a sound event for someone who listened to it.

Music history shows us that graphic representations of songs and instrumental music have not been always the same. A long time ago, scores were written in order to help musicians to remember a music they already knew instead of teaching them new songs. One of the first known musical notation systems was found on a clay tablet in Mesopotamian. This tablet was written by Sumerians in 1950 B.C. and had indications on how to sing a hymn and play an instrument as accompaniment.

As time went by, graphic representation of music – the score – was improved and it started to include a great variety of signs, words and different elements that could help to dictate the most subtle details of the music performance. The idea was to grant the performer an execution as close as possible to the composer's intention. Thus, it was only needed to read the score in order to play the music perfectly.

The four scores that represent the sound maps of Antônio, Osmar, Jefferson and Robson are graphic records of sound events written as a reminder of sounds we heard before and as a way of teaching how to sing or play those sounds. When we create a visual reference of something heard we have to choose what aspects of it are more relevant for us. Therefore, those scores show aspects of what we heard but they do not intend to fully represent the details of those sound events. On the other hand, each element like color, form, numbers or words were chosen based on their relation to what we want to represent through the score.

The graphic representation of Antonio, the biju seller, differs radically from a traditional score. We see blue lines with different lengths, the letters A and B and Antonio's name and profession. The light brown color of the background reminds us the toasted biju. The light blue lines refer to Antonio's biju drum, used to carry the product. The blue biju drum has been a part of his life since his childhood, when his father used to have a biju factory.

The most important sound produced by Antonio is the rattle sound: each biju seller has his own way to play it. The blue lines on the score represent the rhythm and duration of the rattle sounds: a short sound followed by a longer one that resonates; another short sound followed by a long one; three short sounds followed by a long one; finally, a short sound followed by a long one. The A letter shows us another way we could use to represent the same rhythmic cells played by Antonio on his rattle. The B letter

shows the same idea in a slightly different way. The longer notes last twice the length of the shorter ones, so we used two 'Bs' put together to represent it: BB. Antonio's name and profession follow the same pattern. The blue dots over the A letters indicate that those sounds are stronger than the others.

We have two signs near the left corner at the bottom of the page, one above the other: > and <. When we see those signs on a music score it means that the sound must get louder < or decrease its volume >. Here they represent Antonio's journey through the streets of the city: when he is coming towards us, we hear the rattle sound getting louder >; when he is going away, we hear the sound fading away < until it dies. Antonio makes a bunch of other sounds while at work and which are part of his sound map (or soundscape) but we chose the rattle rhythm because this is the most important sound he produces.

The score of Osmar, the grinder, has a different approach from Antonio's. We can see a small example of a traditional score on the top left corner of the page. One could get to know which notes Osmar plays on his harmonica, their duration and how he plays them. Each type of note represents a different duration. The gliss sign means Osmar goes rapidly through a series of notes between those marked with a line.

Subsequently, we have Osmar song divided into syllables which are underlined to represent the duration of his vocal emissions: a longer mark means that the note lasts longer than one with a shorter mark. We have letters and numbers on the side of each line that represent the musical notes Osmar sings. It seems that the Greeks were the first to use letters in order to represent musical notes. Later, the monk Guido D'Arezzo brought back that tradition during the middle ages. Here we do the same they did: C is for *do*, D is for *re*, *mi* is called E, F is for *fa*, G is for *sol*, A is for *la*, and B is for *si*. The numbers show where those notes are located in relation to the pitch: a C3 is a *do* located in the middle of the piano keyboard. From this point on you can find other notes located above and below C3. That system is commonly used in English notation. In Brazil, we usually use letters to represent chords. When we talk about notes, we usually use *do*, *re*, *mi* system. We can see two grey undulating lines over the last two syllables of Osmar's song. Those marks mean the same as the gliss sign on the traditional score: Osmar goes rapidly through a series of descending notes when he pronounces the letter *u* and the nasal *n* of the word *unha* (fingernail) and he does the same when pronounces the last syllable of the word, *nha*.

We have a few strange signs beneath the lyrics of Osmar's song: an orange spiral, a few lines and some scribbling. Those signs represent the grinding machine. The spiral is the rotation of the grindstone wheel; the lines are the movement duration; and the scribbling are the contact of knives, scissors and nail pliers with the grindstone while

sharpening. The blue background of the score reminds us the grayish color of the wheel, the grindstone and other objects Osmar handles daily. Therefore, in Osmar's score we have different kinds of graphic representation for different aims.

The harmonica score allows anyone to play the harmonica melody. The song score shows which notes Osmar sing and their approximate duration. This part of the score helps us to remember and reproduce Osmar's song. The grinding machine signs help us to remember the sounds it makes.

Jefferson is the cotton candy seller. We used a few ideas from Antonio's score in Jefferson's. The background of the score is a soft pink color which resembles the aniline used to make the cotton candy. Jefferson has two horns that work as Antonio's rattle and Osmar harmonica. One is small with a high pitch and the other one is bigger with a lower pitch. Their measurements are written on the top right corner of the page. Those characteristics define how the horns sound. The letter C represents the bigger horn and the red lines refer to it. The C1 represents the smaller horn and the blue lines refer to it. Jefferson played the two horns separately: firstly the bigger one and then the smaller one. After that he played three short sounds followed by a long one (Jefferson's rhythm). Finally, he played both horns at the same time. We have an arch with the number 3 inside of it beneath the three short lines. This sign means that those three short sounds last the same length of time as the longer one.

The black dots on the left hand side of the numbers on the score mark the strong notes. The numbers written above the colored lines are the sound frequency measured in Hertz by the software Melodyne. The vertical line where we read F Hz means the frequency measured in Hertz. The horizontal line where we read t means time. The use of those signs indicates that during a certain amount of time we had the emission of sound frequencies with the rhythm we see on the score. We chose to write the frequency of the wave sounds in order to represent them as accurate as possible. On the other hand, there is space for imprecise measurements since the notes duration is not measured accurately (although there is a determined relation between their duration).

The score of Robson, the putcha-putcha lollipop seller, gives us a perception of the undulating movement of his voice whilst speaking. Robson does not have a "chanting" like Osmar or an object that produces sound like Antonio or Jefferson. What he says and the way he says it are the most important things to attend to. A few centuries ago the Greeks observed that the voice makes a series of up and down movements while one speaks, almost like a melody. They called it continuous melody. On the score, we can follow Robson's continuous melody in the ups and downs of each syllable he pronounces. The white background reminds us of the paper that wraps his lollipops. We can see music notes represented by letters on the left hand side of the page. The syllables of Robson's melody are underlined with different colors meaning different pitches: the higher they go, more yellow they are; the lower they go, more red they are.

This sort of melody, something located between the speech and the singing, has its own history: the *Sprechgesang* of Arnold Schoenberg, the Spoken Word from the 80's and the contemporary rap and *carioca* funk. But before we had those mixtures of speech and singing, we had vocal emissions of sellers and workers centuries before our time, populating the sound space of villages and small towns of the past. Robson's *Sprechgesang* is part of this oral tradition. Besides that, the micro-song *putcha-putcha* is an announcement of his product as well as a little joke he plays on his clients. Robson chooses ambiguous words and says them in a way that makes his singing similar to carioca funk songs, which are full of spicy double meaning sentences. Robson's score intends to represent an observed sound event but it also functions as a reference to anyone who wants to reproduce his singing. Robson does not produce exactly the same notes each time he "sings" but he gets close to what we see on the score.

123

REPORTS

In their testimonials on video, the street vendors talk about their crafts and walking habits. They recall and translate their stories and daily routes during the break offered by the video making. Their movement is suddenly directed to words. Thus, the five videos are static and reflective, in contrast to the flow of their presence in the city. The stories that appear in the videos do not constitute a mere attachment to the book nor are they redundant information. Instead, the videos are the latest chapter making up the Walking Atlas, a chapter in a different media and with the peculiarity that in it only the voices of the street vendors appears. They introduce themselves, tell the story of their craft and imagine future scenarios. The images bring a series of five videoportraits captured over pictorial backgrounds of the city: walls or topographies that are part of the walked landscape and that now reveal the street vendors at the same time they are mapped by them.



Todas as imagens históricas utilizadas neste livro são de domínio público.
All historical pictures on this book are in the public domain.

ATLAS AMBULANTE

Walking Atlas

Livro | Book

ORGANIZAÇÃO *Editors*

Renata Marquez e Wellington Cançado

PROJETO GRÁFICO *Graphic Design*

Renata Marquez e Wellington Cançado

FOTOGRAFIAS *Photos*

Agnaldo Figueiredo, Antônio Lamas, Jefferson Batista, Marlene Figueiredo, Osmar Fernandes, Renata Marquez, Robson de Souza, Wellington Cançado

REVISÃO *Proofreading*

Janine Rocha

TRADUÇÃO *Translation*

Frederico Pessoa (Musical scores), Renata Marquez

Exposição | Exhibition

ATLAS AMBULANTE *Walking Atlas*

Museu de Artes e Ofícios, Belo Horizonte, Brasil. 05 de maio - 06 de junho 2011

PROJETO EXPOGRÁFICO *Exhibition Design*

Adriano Mattos, Renata Marquez, Wellington Cançado

MARCENARIA *Carpentry*

Adriano Mattos

AGRADECIMENTOS *Thanks*

Agnaldo Figueiredo, Ana Paula Assis, André Pereira, Antônio Lamas, Bruno Golgher, Célia Corsino, Fernanda Regaldo, Frederico Pessoa, Jefferson Batista, Letícia Gontijo, Marcelo Drummond, Marcelo Terça-Nada!, Marlene Figueiredo, Adriana Galuppo, Museu de Artes e Ofícios, Nydia Negromonte, Osmar Fernandes, Robson de Souza, Vinícius Ávila

Impresso na Rona Editora, Brasil *Printed in Brazil*

INSTITUTO CIDADES CRIATIVAS / ICC

Belo Horizonte, Brasil

2011

160 p.

www.cidadescriativas.org.br

ISBN 978-85-61659-18-9



Esta obra foi selecionada pela Bolsa Funarte de Produção Crítica sobre as Interfaces dos Conteúdos Artísticos e Culturas Populares, 2010

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério
da Cultura



Este livro foi copatrocinado pela Mostra de Design 2011, Belo Horizonte, Brasil
www.mostradedesign.com.br



**ATLAS
AMBULANTE**
Walking Atlas



O ATLAS AMBULANTE funde a estratégia do retrato com a cartografia. O retrato, sem perder as suas inerentes atribuições de identidade, é posto a operar como um atlas, instância cuja função é o registro espacial. Nele o ambulante não é uma abstração ou idealização nem é o sujeito anônimo ou o homem comum: ele tem nome, endereço e itinerários específicos, é possuidor de “modos de fazer” e conhecimentos espaciais únicos.

O ATLAS AMBULANTE é formado pelas histórias de Antônio, Osmar, Robson, Jefferson, Agnaldo e Marlene, por suas cartografias singulares de Belo Horizonte (Mapas) e também por imagens registradas por eles na cidade (Itinerários), um inventário dos seus instrumentos de trabalho (Equipamentos), uma coleção em escala real de todos os produtos que oferecem (Produtos [1:1]), bem como as partituras da paisagem sonora que produzem (Partituras) e uma série de cinco filmes com os seus relatos (Depoimentos).

The Walking Atlas merges strategies of the portrait with cartography. The portrait, without losing its identity attributes is set to operate as an atlas, whose function is to register spaces. In this atlas, the street vendor is not an abstraction or an idealization, nor is he or she an anonymous subject or the common man. He or she has a name, an address and specific itineraries, and possesses an unique knowledge.

The Walking Atlas is formed by the stories of Antonio, Osmar, Robson, Jefferson, Agnaldo and Marlene and by their unique cartography of Belo Horizonte (Maps), but also by a series of landscapes recorded by them (Routes), an inventory of their working tools (Equipments), a full-scale collection of all the products they offer through their crafts (Products [1:1]), the musical scores of the soundscape they produce (Musical scores), and a series of five movies with their testimonials (Reports).

ISBN 978-85-61659-18-9



DVD
VIDEO

www.cidadescriativas.org.br