

1359

AXO

REVISTA DE
ARQUITETURA, CIDADE E
CONTEMPORANEIDADE

NAS PAREDES DA FABRIL, AZUL,
VERMELHO NAS RUAS DO PORTO,
A VIOLÊNCIA É O DESEJO
NÃO.

DESASTRE SISTEMA DE
SEGURANÇA TUDO
E QUANDO UM ALUNO FOI
MORTO?

PELOTAS. TERRA DE
MILÍCIAS. MILÍCIAS!
EM

ARQUITETURA
PRA QUEM →



escritas urbanas

n.1, v.1
outonode2017





R E V I S T A D E
ARQUITETURA, CIDADE E
CONTEMPORANEIDADE

escritas urbanas

n.1, v.1
outonode2017





Rua Benjamin Constant, n. 1359, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil, Telefone: [53] 3284 55 11
<http://cmaiscufpel.wixsite.com/cmaisc>
e-mail: revistapixo@gmail.com

apresentação

A Revista Pixo é uma publicação do Grupo de Pesquisa Cidade+Contemporaneidade (CNPQ), da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUrb), do Laboratório de Urbanismo (LabUrb), da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

Revista digital disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/index>

ISSN 2526-7310

Editores Responsáveis

Eduardo Rocha
Débora Souto Allemand
Fernando Freitas Fuão

Editores Associados

Ana Paula Vieceli
Bárbara de Bárbara Hypolito
Carolina C. Magalhães Falcão
Celma Paese
Fernanda Tomiello
Otávio Martins Peres

Comitê Científico e Conselho Editorial

André de O. Torres Carrasco
Angela Pohlmann
Carla Gonçalves Rodrigues
Carmen Anita Hoffmann
Carolina Corrêa Rochefort
Claúdia Mariza Mattos Brandão
Cristine Jaques Ribeiro
Dirce Eleonora Nigro Solis
Eduarda Azevedo Gonçalves
Eliana Mara Pellerano Kuster
Emanuela Di Felice
Francesco Careri
Francisco de Assis da Costa
Haydeé Beatriz Escudero
Helene Gomes Sacco Carbone
Igor Guatelli
Josiane Franken Corrêa
Juan Manuel Diez Tetamanti
Laura Novo de Azevedo
Marcelo Roberto Gobatto
Márcio Pizarro Noronha
Maria Ivone dos Santos
Markus Tomaselli

Maurício Couto Polidori
Paola Berenstein Jacques
Paulo Afonso Rheingantz
Raquel Purper
Rita de Cássia Lucena Velloso
Sylvio Arnaldo Dick Jantzen
Thais de B. Portela
Vicente Medina

Equipe Técnica

Antonella dos Santos Pons
Carolina Mesquita Clasen
Fabrício Sanz Encarnação
Laís Dellinghausen Portela
Luana Pavan Detoni
Rafaela Barros de Pinho
Talita Corrêa Vieira Silva

Suporte Técnico

Glauco Roberto M. dos Santos

Revisão Linguística

Ana dos Santos Maia
Martha Hirsch
Pierre Moreira dos Santos

Capa e Diagramação

Carolina Mesquita Clasen
Eduardo Rocha
Fernanda Tomiello
Laís Dellinghausen Portela

Imagens

Fernanda Tomiello

A “PIXO – REVISTA DE ARQUITETURA, CIDADE E CONTEMPORANEIDADE”¹ é uma revista digital trimestral (primavera, verão, outono e inverno) e visa reunir artigos, ensaios, entrevistas e resenhas (redigidos em português, inglês ou espanhol) em números temáticos. A abordagem multidisciplinar gira em torno de questões relacionadas à sociedade contemporânea, em especial na relação entre a arquitetura e cidade, habitando as fronteiras da filosofia da desconstrução, das artes e da educação, a fim de criar ações projetuais e afectos para uma ética e estética urbana atual.

A revista é uma iniciativa do Grupo de Pesquisa CNPQ Cidade+Contemporaneidade, do Laboratório de Urbanismo (LabUrb), da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUrb) e do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

O Pixo, a pixação ou pichação é uma técnica de comunicação visual urbana desenvolvida por jovens e adultos que marcam as cidades com frases de protesto ou insulto, assinaturas pessoais, declarações de amor ou como forma de demarcação de territórios e grupos, às vezes gangues rivais. No Brasil o termo Pixo difere-se do graffiti, tida como “artística”, mesmo que em outras línguas o termo graffiti unifique as duas formas de expressão.

Pixelar é o ato de escrever ou rabiscar sobre muros, fachadas de edificações, asfalto de ruas ou monumentos, usando tinta spray aerossol, dificilmente removível, estêncil ou mesmo rolo de tinta, assim, podem danificar economicamente os imóveis públicos e privados, no entanto, desacomodam a estética e a ética urbana vigentes.

Dessa forma, a Revista PIXO vem para dar língua às manifestações urbanas e sociais, como um protesto, uma linha de fuga, num ato de resistir e se expressar em meio ao contexto de produção de cidades nessa contemporaneidade.

Bárbara de Bárbara Hypolito e Eduardo Rocha
Outono de 2017

¹ Link acesso Revista Pixo <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/index>>

editorial

ESCRITAS URBANAS NA CIDADE CONTEMPORÂNEA.....08-11

Bárbara de Bárbara Hypólito

artigos e ensaios

[DISCURSOS URBANOS MARGINAIS]

A pixação sob a ótica da arte contemporânea e a vacância do dominado...14-23

Bruna Lopes da Silva

PROFANANDO-E-RESISTINDO

Sobre muros e pertencimentos.....24-37

Mariane Simões, Luana Pavan Detoni, Carolina Mesquita Clasen e Eduardo Rocha

A MULHER, A CIDADE E O MURO

O reconhecimento do traço feminino nos muros pelotenses.....38-47

Caroline Müller Antunes e Ana Paula Freitas Margarites

O ESPAÇO PÚBLICO RESSIGNIFICADO PELA CULTURA VISUAL URBANA.....48-61

Leonardo de Jesus Furtado

CHÃO DE GIZ E MATERIARTE

Apreensão e representação criativa do espaço urbano.....62-75

Ana Paula Nogueira e Luis Guilherme Aita Pippi

O GRAFFITI E A ARTE DIGITAL COMO POTENCIALIZADORES DO ESPAÇO PÚBLICO.....76-93

Natasha Figueiredo Miranda e Gilfranco Alves

NUBIFERAÇÕES URBANAS.....94-113

Ana Paula Vieceli

INTERAÇÕES DO GRAFITE E DO TURISMO EM PELOTAS/RS.....114-127

Cíntia Curvello e Dalila Hallal

BANDEIRANTES ASSASSINOS

Representação e invisibilidade.....128-137

Adauny Pieve Zimovski

ERRANDO TE LEIO

A experiência do contramapeamento da cidade contemporânea.....138-149

Celma Paese

parede branca

AFETOS E AMORES URBANOS.....152-159

Camila Benezath

CIMENTO E CAL.....160-173

Mariana Corteze

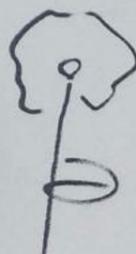
ESCRITAS E INSCRIÇÕES

O deslocar-se enquanto leitura da paisagem urbana.....174-183

Cristiano Meirelles e Fabrício Barreto

1359

ARQUITETURA
PRA QUEM



NAS PAREDES DA FABRIL, AZUL,
VERMELHO NAS RUAS DO PORTO,
A VIOLÊNCIA É O DESCASO
NUM.
DESASTRE. SISTEMA DE
SEGURANÇA TUDO
E QUANDO UM ALUNO FOI
MORTO?
PELHAS. TERRA DE
MALICIAS. MILÍCIAS;
EM



O Poder EILYVE
TA NA Tcheca
EFEDIDO

ESCRITAS URBANAS NA CIDADE CONTEMPORÂNEA

Bárbara de Bárbara Hypolito¹

Em sua primeira edição, a Revista PIXO, lançou a proposta de reunir escritos de pesquisadores, de diversas áreas do conhecimento, sobre o tema das "Escritas Urbanas na Cidade Contemporânea".

Foram aceitos trabalhos cuja discussão versasse sobre a temática. A atuação de seus produtores, a narrativa discursiva das manifestações e a produção do cenário das cidades a partir desse tipo de intervenção urbana. Linguagens manifestas que passam a construir um espaço híbrido e que habitam a fronteira entre o formal e o não formal no contexto atual urbano. E ainda, suas derivações na condição de produção do espaço urbano, de tal forma a potencializar a discussão acerca da cidade do século XXI.

A cidade contemporânea e suas manifestações, seus protestos, suas distintas formas de produção do espaço urbano. Uma realidade construída por diferentes mãos, por diferentes agentes. Lugar de conflito, de construção social, de marcação de territórios, o lugar da vida pública, da rua.

Nas ruas - entre prédios, passeios, automóveis, abandonos, outdoors - a vida se passa. Pessoas circulam, de diferentes formas, habitam e experimentam as ruas das cidades. Ruas são como corredores, lugares de circulação e de paradas, lugar de encontros, entre corpos, entre corpo e cidade. Podem ser retas ou sinuosas, acima o céu, à frente o caminho, pelos lados suas delimitações formadas por planos verticais, horizontais, por fachadas, muros, jardins. Ela é tanto o lugar da festa quanto do perigo.

Uns circulam nas ruas, outros moram, outros trabalham. A rua é o lugar do convívio das diferenças, onde a vida urbana se apresenta e se manifesta. As ruas têm história, elas podem contar do passado, mas em especial, aqui nessa revista, nos interessa o que narram do contemporâneo. Suas marcas, suas escritas urbanas, seus PIXOS, o que se manifestam por seus planos!

As escritas urbanas (graffiti, stencil, lambe, pixação, etc.) são expressões gráficas manifestas no espaço urbano, pelas ruas, que se utilizam da cidade e da arquitetura como suportes e instrumentos de ação, comunicação e protesto. Assim, funcionam como elementos visuais inscritos pelos planos que compõem o cenário das cidades e interferem no cotidiano da experiência urbana, na construção e leitura da cidade e na constituição de sujeitos no contexto da contemporaneidade. São como narrativas urbanas do cotidiano.

Como intervenções relacionam escrita, arte, território, urbanismo, práticas sociais, desejos e criação de espaços relacionais. Manifestam a vida pública e a realidade contemporânea, por uma necessidade de expressão e transgressão. Como discursos visuais na e da cidade - aplicadas sobre muros, fachadas e monumentos - subvertem

¹ Arquiteta e Urbanista (UFPel, 2012), Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU/FAUrb/UFPel, 2015), onde desenvolveu a dissertação intitulada: Cidade, Corpo e Escritas Urbanas - cartografia no espaço público contemporâneo (http://prograu.ufpel.edu.br/uploads/biblioteca/dissertacao_barbara_hypolito_2015.pdf). Atualmente é Doutoranda em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul UFRGS). E-mail: barbarahypolito@hotmail.com.

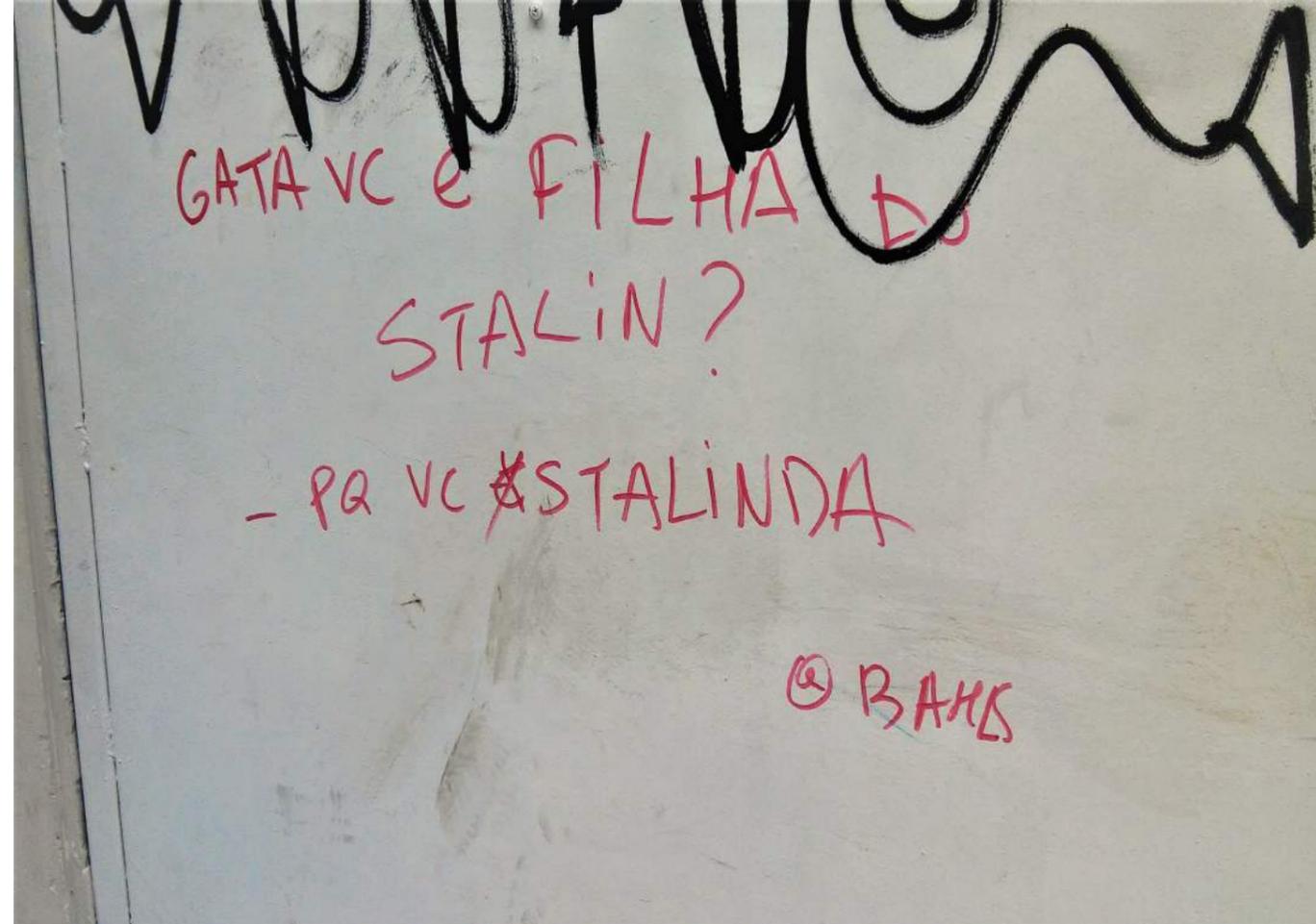


Figura 1 - Sem Título.
Foto: Fernando Fuão, 2017.

a arquitetura das cidades e profanam o ambiente urbano ao mesmo passo em que o compõem.

Uma prática corporal, de intervenção urbana, que estabelece novas formas de habitar os espaços já constituídos da cidade, configurando uma micropolítica da diferença. Uma ação capaz construir agenciamentos entre diferentes indivíduos, potências artísticas e experiências. Funcionando mesmo como atrativos no meio urbano, chamando os corpos-sujeitos à experimentação e à interação. Uma atividade que não mascara os conflitos urbanos, mas contribui para mostrar a tensão urbana contemporânea.

A prática dos escritores urbanos atualiza o cenário público, deixa marcas em spray, que se propõem a dialogar com a população, evidenciando as práticas sociais. Assim, se por um lado são mal vistas por parte da população; por outro, ativam ruas, fachadas, espaços abandonados e corpos, impulsionando a criação de outros sentidos potentes de existência, contribuindo na constituição de um pensamento crítico acerca da realidade social contemporânea e oferecendo outras possibilidades de experimentação urbana.

O tema das escritas urbanas emite um som de transformação social, como vozes emitidas que colocam a movimentar o pensamento crítico e a paisagem da cidade contemporânea. Tons de protesto, de rebeldia, de apropriação urbana, por um direito à cidade e à construção de um ambiente múltiplo de corpos, interesses e usos. A fim de dar voz às pesquisas acerca da temática, a primeira edição da Revista PIXO propôs duas seções.

A seção **ARTIGOS E ENSAIOS** contou com a comunicação de dez autores. O primeiro discute a pixação a partir da experiência de uma artista visual que se utiliza da linguagem do pixo em Mostra de Arte na cidade de Pelotas/RS. A autora aborda o pixo como cultura ao invés de arte, uma prática marginal, uma forma de discurso "assuntos do cotidiano", cuja ação faz refletir a problemática urbana e artística, da

opressão ao poder. O segundo e o terceiro apresentam o papel da mulher na cena urbana. Primeiramente, a intervenção através do lambe-lambe com imagens de referência ao universo feminino; a arte produzida pela mulher, num ato de resistência, que se cola sobre uma cidade cujo universo é masculinizado de poder. A proposta é a de uma experiência sensorial, subjetiva, que busca a memória feminina, a errância, questionando a paisagem urbana, o gênero e a liberdade de expressão. Depois, a presença da mulher no cenário do pixo em Pelotas/RS. Ação micropolítica de ocupação e resistência no espaço urbano pelas mulheres. Apresenta as dificuldades enfrentadas pelo gênero, o tipo de abordagem e os conteúdos expressos nos muros. O quarto fala sobre as diferenças entre arte urbana e arte pública. Aborda a utilização da linguagem do desenho no cenário urbano, através de diferentes técnicas e materiais (carvão, colagens, graffiti). O autor apresenta diversos artistas urbanos e suas obras e, através de imagens e comentários, discute como esse tipo de intervenção artística, pode modificar o aspecto estético de uma cidade.

O quinto se debruça sobre a experiência de duas intervenções artísticas efêmeras propostas no espaço público de Porto Alegre/RS. Discute a interação do público passante, a intervenção da arte no cotidiano citadino, o antes, o durante e o depois da intervenção, as percepções dos artistas, e a reflexão acerca da dinâmica da cidade a fim de ressignificá-la ao se pensar um projeto urbano. O sexto aborda a relação entre cidade, graffiti e ciberespaço. Apresenta estudos de caso sobre o graffiti digital, a experiência da projeção do graffiti sobre fachadas e o uso da tecnologia no espaço urbano como forma de interação humana com a cidade. A experimentação com um espaço que se modifica instantaneamente, ressignificando o lugar. O sétimo discorre sobre a experiência entre o corpo e a cidade através de metáfora com a literatura de José Saramago, assim trata da cegueira cotidiana com relação à crise social em que vivemos. Aborda que a experiência da cidade nos foi roubada pela máquina capitalista, pelo corre-corre diário, que produz espaços urbanos descorporificados, abolindo a rua e os encontros, resultando no empobrecimento da prática urbana cotidiana. Uma cidade transformada em pura imagem publicitária, principal linguagem capitalista. O artigo apresenta o pixo como uma contra-estética de combate ao espetáculo urbano, por um direito visual à cidade, através de um contra-texto marginal, de fissura.

O oitavo traz a história do grafite, relaciona arte de rua e arte institucionalizada. Aborda o grafite como uma forma de denúncia à exclusão sociocultural e o caso do grafite em Pelotas, através de entrevistas com grafiteiros e órgãos públicos, apresentando as duas visões e os impasses na parceria. Apresenta, ainda, as possibilidades de exploração turística, o potencial do grafite como atrativo turístico e parte da cultura da cidade, e a democratização da arte. O nono discursa sobre a presença de monumentos históricos no espaço público, em especial SP. Questiona a presença do monumento como símbolo e imaginário urbano na contemporaneidade. Aborda a necessidade do uso do símbolo como forma de demarcar conflitos urbanos e ressignificação urbana. Apresenta a intervenção de pichadores e indígenas sobre o Monumento dos Bandeirantes, São Paulo, em movimento de protesto a PEC 215. O décimo, encerrando a seção, trata de registros cartográficos, da produção de um contramapa, que propõe novos critérios de análise dos espaços da cidade, a partir dos conceitos de errância e acolhimento. Aborda as possibilidades de um processo de leitura do ambiente urbano que ultrapassa os limites dos mapas convencionais. Assim, através da errância, o cartógrafo vai lendo e escrevendo a cidade, seus acontecimentos, as diferenças e as subjetividades que acolhe, atentando aos desvios e deformidades do espaço urbano.

A seção **PAREDE BRANCA** se caracteriza por um conteúdo flexível, com experimentações e reflexões sobre o campo da arquitetura e do urbanismo por meio da apresentação de breves textos literários, poemas, desenhos e fotografias. A seção conta com três ensaios.

Inicia com uma história fictícia que se constrói através do encontro com as escritas urbanas na cidade de Salvador/BA, e um possível diálogo de afeto e amor entre Henrique e Ju. Depois, apresenta uma série de narrativa poética e ensaio fotográfico que relaciona o escrito “A pixação não é arte e não é pra ser” de Andy Jankovki com a polêmica surgida em São Paulo, em 2017, pelo programa de governo “Cidade Limpa” de João Dória. E, por fim, um ensaio fotográfico que se fez ao caminhar, ao experienciar a cidade e seus escritos, assim, os autores ao identificar a recorrência de uma dessas inscrições, pela semelhança no traço, seguiram registrando e acompanhando o seu desenvolvimento, ou seu desaparecimento.

Boa caminhada pelas ruas e desvios dessa revista!



[DISCURSOS URBANOS MARGINAIS] A pixação sob a ótica da arte contemporânea e a vacância do dominado

Bruna Lopes da Silva¹

Resumo

O presente documento tem por objetivo discutir criticamente o tema da pixação a partir do contexto das artes visuais no Brasil contemporâneo, considerando as discussões travadas nos últimos tempos sobre o que vem a ser a arte hoje e o que é a pixação. Para isso, trará uma abordagem dos aspectos poéticos referentes à obra [DISCURSOS URBANOS MARGINAIS] que integrou a exposição coletiva [IN]cômodo em novembro de 2016. A pixação será abordada como prática política de define uma vacância para a comunidade dominada na produção e reflexão do espaço urbano.

Palavras-chave: pixo, obra de arte, contemporaneidade.

Abstract

This document aims to critically discuss the theme of pixação from the context of the visual arts in contemporary Brazil, considering the discussions in recent times about what art is today and what is pixação. To do this, it will bring an approach to the poetic aspects related to the work [DISCURSOS URBANOS MARGINAIS] that integrated the collective exposition [IN]cômodo in November 2016. The pixação will be approached as a political practice of defining a vacancy for the dominated community in the production and reflection of the urban space.

Keywords: pixo, work of art, contemporaneity.



Figura 1 - Registros da obra na exposição.
Arquivo pessoal da artista. Fotos: Rômulo Guedes

As instituições ao produzir sua própria credibilidade, ritualizam as formas de apresentação dos discursos ao certificar sua competência, já que “o discurso não é somente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder de que queremos nos apoderar” (FOUCAULT, 2014, p. 10), fazendo com que as vozes ouvidas sejam desproporcionalmente selecionadas e privilegiadas. Quando se produz um discurso oclocrático², como o da pixação³, não há privilégio para este ou aquele que fala, há apenas o espaço – ou a vaga – igualitário do apolítico⁴ onde todo discurso aventureiro é capaz de instaurar-se.

Este foi o tom do trabalho [DISCURSOS URBANOS MARGINAIS] na mostra de arte contemporânea [IN]cômodo⁵, que aconteceu em novembro de 2016 no Casarão 6 da Prefeitura Municipal de Pelotas. Comentando o tema sem apropriar-se erroneamente da prática da pixação, a obra continha a reapresentação de conteúdos discursivos percebidos na zona urbana da cidade de Pelotas, conteúdos estes transpostos para um espaço criado por mim, que agrega um ponto de vista acerca de minha percepção da cidade e das relações de poder cotidianas, fundamentalmente sociais.

² Ao longo do artigo, a noção de oclocracia será vinculada à tomada do poder (vacância) do povo em sua manifestação revolucionária, que aqui toma-se pela prática da transgressão. Portanto julgo importante o esclarecimento da definição do termo “s. f. || governo em que o poder reside nas multidões ou na população; período histórico em que governa a população. F. gr. Okhlokratia, okhlos (plebe)+kratein (governar).” segundo o dicionário de língua portuguesa Caldas Aulete. In: Lexikon Editora Digital Ltda. Online, disponível em <<http://www.aulete.com.br/oclocracia>>

³ O termo “pixação” será mantido ao longo do artigo com esta grafia em respeito ao movimento, já que é escrito assim por seus praticantes e é propriamente brasileiro.

⁴ Quem trabalha profundamente a questão do poder político não resultante de dominação é o antropólogo francês Pierre Clastres nos ensaios reunidos em seu livro *A sociedade contra o Estado* traduzido para o português. Através de investigação etnográfica e pesquisa de campo com populações indígenas da América do Sul, Clastres propõe uma nova visão da categoria “poder” diametralmente oposta à visão ocidental: “Nossa cultura, desde as suas origens, pensa o poder político em termos de relações hierarquizadas e autoritárias de comando-obediência. Toda forma, real ou possível, de poder é portanto redutível a essa relação privilegiada que exprime a priori sua essência. Se a redução não é possível, é que nos encontramos aquém do político: a falta da relação comando-obediência implica ipso facto a falta de poder político. Por isso existem não só sociedades sem Estado, mas também sociedades sem poder.” (CLASTRES, 2013. p. 35).

⁵ Curadoria de Helcio Oliveira e orientação do artista e professor doutor Daniel Acosta.

¹ Graduanda e bolsista de iniciação ao Ensino na área de Gravura no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), RS, Brasil.
E-mail: silvabrunalopesart@gmail.com

O trabalho consiste em duas estruturas de ferro de 2m de altura, recobertas por folhas de vidro liso e transparente, apropriadas⁶ do depósito dos Inservíveis da Universidade Federal de Pelotas. Estruturas para o corpo, semelhantes a cabines iluminadas que convidam a aproximação, montadas uma de costas para a outra afirmam que se repetem, e conduzem a enxergar para além do entorno, o corpo do outro – aquele que querendo ou não, no momento da arte está na mesma situação que o eu. O vidro atua aqui como suporte para uma escrita ininterrupta que é feita a mão com caneta Posca⁷ vermelha, reunindo textos de uma cidade marginal.

Tratar de pixação no contexto da arte contemporânea não pode ser simplesmente apropriar-se dos aspectos materiais da visualidade alheia e apresentando-os mimeticamente⁸ dentro do campo institucionalizado da cultura (museus, galerias, bienais, etc). Menos ainda resumir as possibilidades do campo artístico à afirmação de que pixo é ou não é arte, com todos os devaneios que sabemos exatamente como escrever. É emergente a redefinição de cultura enquanto característica identitária que é direito de um povo e não objeto institucional. No entanto, considero que pixo não é arte mas sim cultura, não sendo menos importante que as tantas outras formas de manifestação material – como, por exemplo, a própria arte.

A pixação é independente de qualquer forma de controle ou institucionalização, pois é ela mesma a resistência livre às imposições sociais da propriedade, da estética e da própria instituição (opressores). É função da arte buscar ser verdadeira quando trata de um assunto social, já que encontra-se hoje em um lugar autônomo da produção ideológica complexa, muito além de um mero agente institucional, histórico e cultural – principalmente após a instauração do campo ampliado⁹. A configuração ideológica pregada por [DISCURSOS URBANOS MARGINAIS] pode-se dizer, é tautologicamente sua antítese¹⁰ porque visa não mais delegar o lugar da arte a um discurso dominante e totalitário,

Essa promessa da obra de arte de fundar a verdade pela inserção da figura nas formas socialmente transmitidas é ao mesmo tempo necessária e hipócrita. Ela coloca como absolutas as formas reais do existente, pretendendo antecipar seu cumprimento por meio dos derivados estéticos. Nesse sentido, a pretensão da arte é, sempre ideologia (HORKHEIMER; ADORNO, 2002).

É função do (a) artista criar suas formas de expressão e de visualidade baseado (a) em suas posições lógicas e ideológicas. A visualidade da escrita no meu trabalho tem caráter agudo, sendo integralmente formada por linhas retas cruzadas – elemento

⁶ A apropriação na arte contemporânea consiste em anexar elementos de fora do contexto habitual na obra de arte, sendo um conceito desenvolvido a partir das colagens cubistas, dos ready-mades de Duchamp e das assemblages das décadas de 60 e 70.

⁷ Marca de canetas hidrocor permanente.

⁸ Mimese ou imitação (representativa) é uma das funções tradicionais da arte, que pode ser considerada superada após as rupturas históricas provocadas pelo modernismo.

⁹ A noção de “campo ampliado” foi cunhada pela crítica de arte e professora americana Rosalind Krauss no artigo A escultura no campo ampliado de 1979, onde a autora busca redefinir a práxis artística além de parâmetros institucionalizantes como os considerados pela história da arte (formalismo, estética, juízo de gosto, etc). A arte contemporânea portanto é autônoma e múltipla pois “O processo crítico que acompanhou a arte americana de pós-guerra colaborou para com esse tipo de manipulação. Categorias como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas por essa crítica, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo.” (KRAUSS, cit. p.129)

¹⁰ A antítese aqui seria a noção de anti-ideologia. A arte contemporânea é um amplo território de investigação, que atualmente aceita necessárias contradições desde que explícitas e bem fundamentadas dentro de uma prática poética.



Figura 2 - Registros da obra na exposição. Arquivo pessoal da artista. Fotos: Rômulo Guedes

fundamental da caligrafia, o mais impessoal possível – e ocupa uniformemente o espaço do suporte. É uma escrita reconhecível mas reinventada que une gesto e neutralidade como constatado pelo professor paulista Amir Brito Cadore “para muitos artistas, a caligrafia é um meio de expressão pessoal em que as *particularidades individuais*”, observadas na escrita, são ressaltadas.” (CADORE, 2007. p. 27). Em se tratando de gestualidade e da escrita como imagem, aponta que a caligrafia foi diversas vezes abordada como elemento independente do conteúdo nas artes visuais agregando a arte como de costume a valorização estético-formal. Meu trabalho diz respeito à sociedade em seu conteúdo, sendo construído em função do espectador. Mesmo escrito a mão pretende evitar o uso de linhas curvas: característica fundamental da individualidade caligráfica. Desse modo reinventa a linguagem da palavra escrita ao apresentar visualidade e discurso aliados.

A pixação é uma prática urbana marginal que pertence à realidade cultural das comunidades subalternas brasileiras (dominadas), realizada em sua maioria nas superfícies externas dos centros urbanos nacionais e internacionais. A intolerância contemporânea que gira em torno das desigualdades sociais, tem se tornado fator recorrente da consciência dos menos favorecidos acerca das violências sofridas cotidianamente. A revolta expressa através da pixação vem, hoje, como resposta à passividade milenar de obediência que o sujeito desfavorecido deixou perpetuar, sem discussão.

O pixo “é a pobreza que inventa” (BAUDRILLARD, 1989. p. 23) e por isso propõe, definitivamente, uma relação dialógica com o espaço, com os transeuntes e acima de tudo, com a realidade social de seus realizadores – ou aqueles que andam pelas ruas sem ter mais para onde ir. A complexa trama das relações sociais demanda injustamente a identificação consensual hierárquica da posição de poder dos indivíduos, que resultam tanto nas relações interpessoais, quanto nos lugares acessíveis aos mesmos no contexto da vida urbana

As pessoas que mandam nas cidades não entendem o grafite porque acham que nada tem o direito de existir se não gerar lucro, o que torna

¹¹ (grifo meu).

a opinião delas desprezível. [...] Quem realmente desfigura nossos bairros são as empresas que rabiscam slogans gigantes em prédios e ônibus tentando fazer com que nos sintamos inadequados se não comprarmos seus produtos. Elas acreditam ter o direito de gritar sua mensagem na cara de todo mundo em qualquer superfície disponível, sem que ninguém tenha o direito de resposta. Bem, elas começaram a briga e a parede é a arma escolhida para revidar (BANKSY, 2012)¹².

A pixação mais que o grafite radicalmente ataca o espaço privado do direito à cidade, já que toma para si a completa e real transgressão das normas, estas que servem única e fielmente aos interesses dos dominadores. Pixação é crime¹³ na medida em que incorpora esta transgressão, e se não o for, também não será pixação. Pois o crime é o que há de apolítico e revolucionário na sociedade democrática configurando ele mesmo um aspecto cultural.

Alternativa errônea a negatização insinuada pela visão social e institucional de vandalismo, a discussão em torno do tema “pixo” tem se mostrado um recente tabu da arte, surgindo na última década diversas pesquisas no âmbito da graduação e pós-graduação brasileiras que tentam transmutar a legítima marginalidade em mera estética, em vistas de positivar esta visão social. Veja bem, a definição principal de “vandalismo” consiste no ato de destruição patrimonial e, exatamente por isso não pode logicamente ser referido como definidor da pixação, esta que nada vem a destruir por integrar a superfície urbana alterando-a apenas visualmente. A prática é acima de tudo uma forma de discurso, e nada tem a ver com uma simples determinação de pertencimento a um conjunto qualquer destes discutidos atualmente. O campo da arte contemporânea enfrenta um embate extremamente mais complexo que a incorporação de meios ou de técnicas possivelmente definidoras de sua atuação como já demonstrado anteriormente.

A cidade enquanto espaço que comporta os sujeitos, suas relações entre si e com o meio, é repleta de problemas no que diz respeito às ideologias construídas e mantidas pela civilização. Não só a cidade mas a propriedade, a história e a própria cultura tradicionalmente não reservam vagas para os vencidos. Julio Le Parc (1968) já escrevia há mais de quarenta anos em seu artigo *Guerrilha Cultural?*¹⁴, que o meio da arte é tradicionalmente destinado a uma elite, tornando-se predominantemente relativo às questões desta mesma pequena elite (dominadora), já que é de interesse do próprio meio a perpetuação – mercadológica – desta relação. Contrapondo à essa forte tendência busco abordar através da contiguidade dos meus trabalhos, assuntos do cotidiano marginalizado como a pixação, a criminologia, ou até a necessidade de democratização do acesso a conteúdos essenciais à cidadania exercida no nosso país, minando a circulação de arte com determinados conteúdos políticos (capacitadores) e

12 In: BANKSY. *Guerra e spray*. Tradução de Rogério Durst. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012. Banksy (1974 - hoje) é um polêmico artista inglês que trabalha com stencil e grafite, através de uma forte e contundente crítica social ele invade as cidades europeias transgredindo propriedades para denunciar dominações.

13 O sociólogo e professor norueguês Nils Christie teoriza um posicionamento crítico acerca da finalidade do sistema penal e do fundamento da noção de crime “o que queremos dizer quando falamos em crime e em que condições o fazemos? [...] O tamanho da população carcerária é frequentemente tido como um reflexo da criminalidade em determinado país. Mas se é tão difícil definir o crime, como explicar a variação no número de presos? Talvez esse problema se possa converter na explicação: já que o crime não existe como entidade estável, o conceito de crime é funcional para todo tipo de controle. É como uma esponja. O termo pode absorver um amplo espectro de atos - e pessoas - quando circunstâncias externas sugerem.” (grifo meu) (CHRISTIE, 2011).

14 LE PARC, Julio. *Guerrilha cultural?* 1968. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas anos 60/70*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2006.

a-políticos (transgressão).

O campo de ação que permeia minhas articulações poéticas busca se fazer em resposta à dominação, em trabalhos como predileção anti-ideológica I e II, monumento e macroestrutura ambos de 2016, as formas de apresentação fragmentam-se em contestações sutis construídas sob um discurso marginal. Discurso aqui diz respeito à procedimentos desenvolvidos para cada trabalho, como no caso da apropriação de materiais descartados da cidade - espaço socialmente construído - ou da aplicação de impressões no contexto urbano (estêncil/panfleto) com o registro em vídeo das ações incorporado no produto final de certas propostas. A intenção não é a de construir uma representação da identidade marginalizada contemporânea, mas de realizar um conjunto de ações que reflitam de opressões à poderes, dando a arte uma função desalienante.

O tema da mostra, que refletia em parte o sentimento dos cidadãos brasileiros e também dos artistas frente a situação política extremada à qual o país esteve submetido após a instauração do golpe dos partidos de direita, propunha um posicionamento por parte de seus realizadores ao gerar espaços individuais de criação de sentido que seriam posteriormente organizados nas dependências da casa, de forma que juntos pudessem criar diálogos sobre os olhares da arte contemporânea que está sendo produzida dentro da universidade. É inegável a riqueza da experiência com os colegas artistas, numa ação propriamente coletiva que ocupou um dos principais espaços expositivos da cidade, possibilitando o contato com a prática artística profissional: a concepção da obra, a montagem e a mediação com os expectadores.

Indagar sobre a existência de um poder intrínseco às nossas relações cotidianas, como nos assinala Foucault (1989)¹⁵ é trazer para o espaço da práxis artística uma esperança de empoderamento social, uma forma de mostrar que mesmo os discursos marginais precisam de espaço, sendo carregados de um conteúdo que diz respeito à opressão sofrida por nossos pares. Mais do que isso, é mostrar que eles já têm um espaço, que eles invadem as ruas por terem o que dizer, transgredindo a paisagem sem violentar ninguém. A apropriação dos discursos não invade o espaço dos (as) pichadores (as), nem tenta tornar a prática uma técnica artística como alguns artistas já tentaram e ainda tentam fazer – Djan em 2008/10 ou Bandoni nos dias atuais – pois é uma apropriação semântica. O que as cabines buscam é anexar um comentário crítico sobre as relações sociais, fazendo-o através da percepção espacial que o espaço designado para o corpo proporciona “o vidro é pois ao mesmo tempo o material e o ideal a ser atingido” (BAUDRILLARD, 1989. p. 47).

O vidro é um material que sugere fluidez, o olhar consegue atravessar sua superfície possibilitando as relações visuais entre os espaços, o artista americano Dan Graham (1979) coloca que o vidro nas cidades propõe uma ilusão “(...) a transparência é apenas visual: o vidro separa o visual do verbal, isolando quem está do lado de fora do local de tomada de decisões (...)”¹⁶. A história do vidro enquanto componente arquitetônico, revela-nos a nobreza habitual do público consumidor – no Brasil a importação e produção de vidro iniciou-se por volta do final do séc. XIX na “europeização” do estilo de

15 Michel Foucault (1926 – 1984) foi um dos mais importantes pensadores do século XX, filósofo da loucura, da ciência política, da história das idéias, dentre tantos outros tópicos contribuiu também através de seu livro *Microfísica do poder* com a constatação da ambiência da unidade de poder que “o indivíduo é o efeito do poder e, simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão.” (p. 183-184) já que o poder não é uma substância que pode ser “tomada” mas sim, uma relação a ser exercida e sofrida.

16 Citação referente ao texto *A arte em relação à arquitetura* 1979. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sússekind, Ed. Jorge Zahar; Rio de Janeiro, 2006. Cit. p.434.

construção nacional que servia a aristocracia burguesa ao adquirir hábitos modernos e capitalistas. Justamente pelo que pode simbolizar, o uso do vidro aqui subverte a sua função comum no espaço urbano, servindo de suporte ao conteúdo de legítima conspurcação.

O processo urbano-social no contexto da arte, é tratado também na produção do artista paulista Marcelo Cidade através do alinhamento do projeto com o lugar na confecção de conceitos, determinando um plano que segundo Miguel Chaia (2006) respalda a experimentação e a pesquisa do artista

Ao enfrentar relações e valores estabelecidos socialmente, Marcelo Cidade produz uma “estética de resistência”, criando obras num embate complexo no campo social, trazendo os signos e as situações da rua para o interior dos circuitos das artes. Os trabalhos de Cidade enfatizam um reencontro da arte com a sociedade, sem deixar de privilegiar a expressão poética e a discussão da linguagem, mesmo sob a inspiração política da rebeldia e da transgressão (CHAIA, 2006)¹⁷.

Assim como Cidade, mantenho uma relação de troca simbólica com a rua, impulsionando o questionamento dos discursos culturais dominantes ao apresentar o conteúdo do (a) desprivilegiado (a). [DISCURSOS URBANOS MARGINAIS] põe em xeque a concepção tradicional da propriedade privada, tendo isto em comum com a prática da pixação. A propriedade segundo o sociólogo francês Jean Baudrillard (1989) é um ambiente estruturado composto por um sistema de objetos, e portanto “[...] a descrição do sistema dos objetos não se dá sem uma crítica à ideologia prática do sistema. [...] Unifuncionalidade, inamovibilidade, presença imponente e etiqueta hierárquica.” (BAUDRILLARD, 1989. p. 21). A ideia de uma dominação histórica, só pode se dar em curso com razão se brotar da consciência que pretende-se dominada, mas que, pelo simples fato de estar em ação já gera um princípio de revolução¹⁸. Quando o dominado e suas questões reverberam uma mensagem, é possível que a história e a cultura pertençam a ele (a) também, pois atestam sua passagem nos meios de interação e construção da realidade social.

Quando se entrava na cabine, era possível enxergar a escrita sobreposta à cidade já que é composta de uma estrutura predominantemente transparente. De matéria atravessada a pertencimento visual, o trabalho valoriza seu entorno, servindo de filtro para se ver o que está do lado de fora daí surgindo a importância da escolha do lugar para montagem. O trabalho foi posicionado literalmente na entrada do espaço expositivo, mais perto da calçada que da casa, como que honrando uma relação com a rua e principalmente se fazendo presente para os transeuntes tanto de dia quanto a noite (mesmo quando o espaço expositivo estava fechado). Posicionado à frente, o trabalho pôde cumprir toda a função a ele designada – a de funcionar nos dois turnos – de forma que reforçasse sua ligação com a rua as cabines têm instaladas no topo duas lâmpadas incandescentes que se acionam através de uma fotocélula. É verdade que a interação do público com a obra era impossível durante a noite, não podendo completar o sentido do trabalho em determinados momentos, porém considero justo afirmar que tinha a capacidade de despertar algum interesse por aquela construção

17 In: CHAIA, Miguel. “A arte da excessão” São Paulo, 2006; disponível em <http://www.pucsp.br/neamp/artigos/artigo_48.html>

18 Neste sentido, defino a prática da pixação como prática de liberdade criativa de contribuição direta, como pronunciado pelo artista alemão Joseph Beuys (1921 – 1986) na conferência A revolução somos nós afirmando que “a revolução pode nascer apenas da liberdade do homem” (cit. p. 318) In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas anos 60/70*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2006.

estranha, e confio neste interesse – de alguns expectadores – enquanto motivação para voltar noutro momento e tentar descobrir um pouco mais.

Ao mesmo tempo que aponta poderes e agressões, as cabines são vulneráveis como os corpos que andam nas ruas de dia ou de noite. Estão postas para o sol e para a chuva, para a grande circulação ou para os sujeitos sozinhos em horários remotos de atividade social. A criação de sentido do trabalho pensa a questão importantíssima da vulnerabilidade sofrida pelos sujeitos que têm sua cultura marginalizada, escanteada e criminalizada pelos assuntos da cidade. Ora é tanta agressão assim ver palavras pintadas nas superfícies externas das propriedades centrais? Ora mas não é mais agressão excluir a grande massa da posse ou participação das atividades destas mesmas propriedades? Lojas que não somos aceitos, onde os seguranças nos seguem e nos abordam, restaurantes que não nos atendem bem pelo modo como nos vestimos, casas que não visitamos pois são da alta sociedade – e a gente mal sabe o que existe lá – instituições que não são designadas a servir um (uma) vencido (a), dentre milhares de outras situações. As opressões sobrepujam qualquer moral de boa conduta, a própria sociedade agride e precisa de mais consciência. O oprimido necessita se expressar, sua revolta está subentendida.

O bem comum tratado através da arte é o oposto do qual prega o estado, em [DISCURSOS URBANOS MARGINAIS] aquilo que é tomado como crime nas políticas públicas, mostra-se como esperança de mudança para paradigmas sociais. Este trabalho é uma esperança, alude não a uma particularização de discussões estéticas, mas uma expansão capaz de alertar através da visualidade/espacialidade aquelas ações de nosso cotidiano que praticamos por tradição, invadindo o espaço da arte e aproveitando a liberdade de discurso que lá reside. Nós artistas e nós vencidos somos os delinquentes que o próprio sistema germinou e reivindicamos – vencedores querendo ou não – nossa vaga na produção do espaço urbano e da identidade cultural.

Referências Bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. 2ª ed. São Paulo, EDITORA PERSPECTIVA S.A., 1989.

BANKSY. *Guerra e spray*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

CADÔR, Amir B. *Imagens Escritas*. 2007, 177f. Dissertação (Mestrado em Artes) Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas.

CHAIA, Miguel. *A arte da excessão*. São Paulo, 2006; disponível em <http://www.pucsp.br/neamp/artigos/artigo_48.html>

CHRISTIE, Nils. *Uma razoável quantidade de crime*. Tradução apresentação e notas André Nascimento. Rio de Janeiro: Revan, 2011.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado*. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2013.

FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sússekind, Ed. Jorge Zahar; Rio de Janeiro, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 24 ed. São Paulo: edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 8ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989, pp. 179/191.

HORKHEIMER, Max. ADORNO, Theodor. *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas*. Pp. 169 a 124. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 364 p.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. trad. Elizabeth Carbone Baez. Artigo publicado no nº1 da revista Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, em 1984 (87-93).

PROFANANDO-E-RESISTINDO

Sobre muros e pertencimentos

Mariane Simões¹
Luana Pavan Detoni²
Carolina Mesquita Clasen³
Eduardo Rocha⁴

Resumo

O processo da pesquisa/obra/experiência Profanando-e-Resistindo aborda as questões de gênero e do urbanismo contemporâneo, em meio as reflexões a cerca da participação dos sujeitos nas cidades e a forma como estes se apropriam das estruturas urbanas, a fim de demonstrar seus modos de subjetivações. A errância, praticada enquanto crítica ao discurso falocêntrico e ao direito à cidade, juntamente com o aporte do método da corpografia, a partir das marcas registradas no corpo subjetivo, potencializa as práticas das deambulações. “Poetizando o urbano”, como disse Hélio Oiticica, contra o espetáculo do consumo que prevalece nas cidades contemporâneas.

Palavras-chave: mulher, subjetividade, urbanismo contemporâneo.

Abstract

The Desecrating-and-Resisting research/work/experience process addresses gender issues and contemporary urbanism, amid reflections about the participation of individuals in cities and how they appropriate urban structures in order to demonstrate their modes of subjectivity. The wandering, practiced as a criticism of the phallogocentric discourse and the right to the city, together with the contribution of the method of corpography, from the marks registered in the subjective body, potentiates the practices of the wandering. “Poetizing the urban”, as Hélio Oiticica said, “against the spectacle of consumption that prevails in contemporary cities”.

Keywords: woman, subjectivity, contemporary urbanism.

Incorporação

Esse ensaio acontece a partir do encontro entre o trabalho da artista Mariane Simões, dos estudos sobre urbanismo contemporâneo e filosofia da diferença do grupo de pesquisa CNPq Cidade + Contemporaneidade. Enquanto bolsista de iniciação científica e agora membro do grupo a artista desenvolve com os demais autores um percurso teórico e reflexivo sobre a sua arte.

Para tal, nos apropriamos do método da corpografia segundo Paola Berenstein Jacques (2008). A experiência urbana de perceber e sentir a cidade, por uma prática, denominada errâncias. Sendo resultada a corpografia urbana, como a cidade afecta, deixando marcado por uma cartografia do corpo. Uma caracterização da cidade vivida que irá configurar o corpo de quem a vivência.

A experiência dessa pesquisa/obra trata sobre o início de um projeto da artista e aluna para a disciplina Processos Criativos, na graduação de Artes Visuais, na Universidade Federal de Pelotas, em 2015. Atualmente, segue em andamento junto com as demais autoras, sob a orientação do professor Eduardo Rocha. Versando sobre a importância da visibilidade em questões de gênero e da arte no contexto da cidade contemporânea. Desse modo, foram agenciados os conceitos de gênero de Simone de Beauvoir; da filosofia da diferença a partir de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Suely Rolnik; da teoria da deriva de Guy Debord; e de corpografia de Paola Berenstein Jacques, sendo este último, a metodologia aplicada à pesquisa/obra. Segundo Beauvoir, na obra O Segundo Sexo:

A mulher? É muito simples, dizem os amadores de fórmulas simples: é uma matriz, um ovário; é uma fêmea, e esta palavra basta para defini-la. Na boca do homem o epíteto “fêmea” soa como insulto, no entanto ele não se envergonha da sua animalidade, sente-se, ao contrário, orgulhoso se dele dizem: “É um macho!”. O termo fêmea é pejorativo não porque enraíza a mulher na Natureza, mas porque a confina no seu sexo (BEAUVOIR, 2016, p. 31).

A pesquisa/obra/experiência que potencializa essa escrita, a partir de um corpo errante e feminino, sobretudo propõe a desconstrução do discurso hegemônico que oculta, omite e romantiza a imagem da mulher. Essa relação atravessa campos sociais podendo ser encontrada em lugares e espacialidades capazes de convergir socialmente os diferentes. Sendo mais profunda que as diferenças e a restrição das interações, o que garante a possibilidade ontológica de situações de urbanidade e de processo de integração social efetiva.

Profanando-e-resistindo: sobre muros e pertencimentos, antes mesmo de ter esse nome, teve início quando a música de Gog (2011) tocou no duplo sentido que essa palavra nos traz. A canção soou e afectou quando o rapper, cantor e escritor brasileiro, em um trecho da sua música “Heroínas e Heróis” pronunciou:

“Minhas heroínas resistiram
Todas estão vivas
Mesmo as que partiram pela obra estão ativas
Ou você acredita numa Dandara derrotada?
Que Aqualtune resulta de uma história inventada?
Que as mães da candelária
Acari, Praça de Maio
Pariram um bando que merecia
Mesmo ser eliminado?
Que lugar da mulher negra é servindo na cozinha?

1 Artista, acadêmica de Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas RS, Brasil.
E-mail: marianesimo204@gmail.com

2 Arquiteta e Urbanista, mestranda no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU), Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas RS, Brasil.

E-mail: luanadetoni@gmail.com

3 Artista Visual, mestranda no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU), Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas RS, Brasil.

E-mail: carolina.mescla@gmail.com

4 Arquiteto e Urbanista, professor no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU), Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas RS, Brasil.

E-mail: amigodudu@gmail.com

Que com a eleição da presidenta acabará a ladainha?
 Do extermínio da juventude?
 Saúde da população
 Das mulheres esterilizadas sem nenhuma informação
 Que a remissão negra era mesmo a servidão?
 Que não vai dar em nada, não vai ter reparação?
 Sinto desapontá-la
 O efeito dos teus males
 Desperta Dona Neca, motiva Lélia Gonzáles
 A frieza encarnada na termura de Makota Valdina
 Vilma Reis
 Inspirada pela cria da guerreira Sabina
 Remanescentes
 Ilês
 Roças
 Restingas
 Provas das vitórias das rainhas N'zinga
 Joelma, dindinha, Dona Martina
 Rigoberta, Selma do Côco
 As feridas de Frida
 Moradia sem reboco
 Clementina
 Carolina de Jesus
 E o desejo de duas pretas reunidas
 Num quarto de despejo
 Minhas heroínas estão vivas
 Rebeladas
 Formadas dentro ou fora da escola
 Na luta concentradas!"

A letra do rapper traz mulheres que ficaram marcadas na história, pela resistência em seus atos e pelas diversas causas nas quais acreditavam. Igualdade, melhores condições de vida, justiça, paz. Assim como Gog, mesmo ainda sem saber como o novo projeto iria se materializar, foi preciso trazer à memória de mulheres às ruas. E esse foi o norte necessário para começar.

Segundo Lais Myrha (apud VOLZ; PRATES, 2016, p. 27), na entrevista aos participantes do workshop do material educativo da 32o Bienal de São Paulo, a História com "H" maiúsculo foi escrita pelos vencedores, pelas culturas e civilizações hegemônicas. E inspirados pela artista, também seremos pela história dos vencidos, queremos dar voz a quem usualmente não tem, e abrir um espaço no discurso comum, em que se fala sobre o outro ou o que é pior, como o outro.

Há uma necessidade, um sentimento de urgência de tratar do gênero, em um país que os índices de violência são alarmantes, onde ser mulher é ter medo. O feminicídio é crescente a cada ano, apesar das políticas de denúncia como a Lei Maria da Penha. Segundo os dados da Organização Mundial de Saúde, entre 2001 e 2011, ocorreram mais de 50 mil homicídios motivados por misoginia. Em 2015, o Mapa da Violência sobre homicídios entre o público feminino revelou que, de 2003 a 2013, o número de assassinatos de mulheres negras cresceu 54%, passando de 1.864 para 2.875. Em 2016, o Brasil obteve a quinta maior taxa de feminicídios do mundo (OMS, 2016).

Outra referência musical é o rap intitulado "Eu nasci", da rapper Issa Paz, que relata na sua composição a forma como o patriarcado exerce uma forma de poder que resulta em uma total inferioridade da mulher, em todos os aspectos da vida.

"Eu nasci mulher. Assumi todas as culpas da humanidade
 Carrego um carma que me torna a razão pela expulsão
 Do éden
 Nasci mulher, numa sociedade aonde só fazem aquilo
 Que os homens querem. Num patriarcado forjado
 Maquinado que nos impedem, de seguirem livres
 Na igualdade das peles
 Superem. Nasci mulher. Nasci errando
 Cresci lutando. Contra todo o preconceito carregado
 Que colocaram num saco e pediram
 Para eu levar empurrando, como um castigo
 Por cada pedra atirada
 Cada morte marcada e manchada
 Com sangue antigo
 Nasci mulher. Nasci com o fardo da proibição
 Proibida de ser humano, pois a espécie é homo sapiens
 E não mulieris sapiens
 Proibida de falar no culto, de me opor aos insultos
 De ter respeito mútuo e de causar tumulto
 Sucumbida ao desrespeito coletivo, de quem nunca leu
 Um livro e acha que sou propriedade pública
 E podem pegar sem motivo. Sou mulher que não teve
 Escolha, a genética aleatória decidiu meu destino
 Me colocou em cárcere privado com muro invisível
 Mesmo assim sou incrível. De carregar na alma opressão
 E também a garra da flora e da fauna que trás libertação
 Da injeção de fluoxetina, dessa sina e da chacina
 De quem me doutrina
 De quem me agride sem permissão
 Nasci mulher, trouxe no coágulo sanguíneo
 Em cada espaço
 Do raciocínio, a raiva como vingança
 Trouxe de herança, Fridas, calos, lutas, Joanas, Darcs
 Atos, conduta, rosas, Parks, Mary, Wollstonecrafts
 Putas. Todas elas juntas, respirando meu ar
 Sendo equilíbrio suficiente, pra minha cabeça
 Não se abaixar nunca
 Pois eu nasci mulher, brilho que não se oculta
 Mesmo cansada da labuta
 Se eterniza naquilo que ensina
 Mulher, que pari, cria, conduz e desafia
 Morre, 10 por dia. Assassinadas.
 5 por hora, estupradas. Sem condição
 Ganhando 30 vezes menos. Mesmo com graduação
 Só no Brasil, mas violentada todos os dias
 Segundos e instantes, no Afeganistão
 Conclusão, mesmo mais livre na Islândia
 Sou prisioneira do mundo ingrato
 E também, ironicamente, fui responsável pelo seu parto
 Nascer mulher, nem todo mundo pode
 Seja homem ou mulher de fato, ninguém escolhe
 Mas eu acredito, que todo mundo que nasce mulher
 Já nasce plantando, os frutos que colhe
 Já nasce na guerra pra que ninguém te controle
 Já nasce na prole de muitas mães, irmã de muitas irmãs

Eu nasci mulher, nasci decidida, incumbida
Com a função de lutar pelo nosso amanhã
De brigar pelo nosso futuro
Sim, eu nasci mulher
E com muito orgulho!”

A mulher que se encontra dependente do companheiro, também é responsabilizada por cuidar dos filhos e manter a casa em ordem. Esta regra moral lhe dá menos espaço para a construção de outros modos de vida. Segundo estatísticas, a grande maioria dos casos de violência sofridos pelas mulheres acontece dentro do ambiente familiar. Ou seja, há um processo de subjugação no “doce lar” apenas por ser reconhecida como mulher. Quando busca romper essa ligação de violência e dependência ainda é preciso superar o preconceito e a discriminação no mercado de trabalho.

Em 2016, a estimativa é que a lacuna de desigualdade entre homens e mulheres leve 170 anos para ser preenchida no mundo. A situação mundial piorou de forma geral, mas houve melhora na região da América Latina e do Caribe. O Brasil, entretanto, é o pior colocado entre as grandes economias do continente, atrás da Argentina 33º, México 66º e Chile 70º (BBC, 2016). Estas estatísticas são mais um dado material sobre um processo subjetivo moralmente muito caro as mulheres, já que são respondem a modos de subjetivações que operam com a produção em seu centro.

Conforme Suely Rolnik, para tocar a materialidade, transgredi-la, profaná-la, se discute este ponto a partir da construção do corpo. Definindo devir-mulher, trazendo dos filósofos franceses Deleuze e Guattari, como uma corporalidade adjacente à masculina, em condição pormenorizada, através do desejo de ponto de fuga para escapar de uma sociedade que foi construída pensada para os homens (ROLNIK, 1990). A forma como o homem busca moldar e territorializar todas as outras forças que o circundam, não entra em devir porque ele é um modelo fixo. Percebamos que a mulher veio de sua costela, a criança é um homem em formação, o animal é um ser irracional que deve ser domesticado. O masculino quer o mundo aos seus pés, e isso ocorre no plano molar de existência “diz respeito ao modo como se cruza o nível das diferenças sociais mais amplas” o que, dito na voz de uma mulher, quer dizer que “enquanto forma de poder, a sujeição é paradoxal” (GUATTARI; ROLNIK, 2000, p. 127).

Quando saltamos para o pensamento do urbanismo contemporâneo, temos a possibilidade de acessar outra escala destas relações e construções subjetivas do modo de produção. É possível resgatar o movimento de vanguarda artística e política, a Internacional Situacionista (IS), fundada em 1957, que lutava contra o espetáculo, a cultura espetacular, a alienação e a passividade da sociedade. Este movimento defendia que a participação ativa dos cidadãos seria o principal o antídoto contra o espetáculo. Sendo o meio urbano, terreno de forma de ação contra essa monotonia da vida cotidiana moderna.

A arte de rua chama a atenção pela sua visibilidade sugerindo um contexto democrático ao acesso do conteúdo artístico. Puramente visual ou de protesto, qualquer pessoa tem a oportunidade de observar, conforme Deleuze (2004, p. 171), pelos perceptos, sensações e relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam. O que está ao redor no espaço urbano e o que as estruturas têm a dizer e absorver sendo afectado por aquilo.

Corpografias urbanas: métodos participativos contra a alienação na cidade

A metodologia da pesquisa/obra/experiência foi delineada em quatro processos



Figura 1 - Frida Kahlo em lambe-lambe. Intervenção localizada no bairro Porto, Pelotas/RS.
Fonte: acervo da artista, 2015.

Figura 2 - Mulheres zapatistas em lambe-lambe. Localizada na zona central de Pelotas/RS.
Fonte: Acervo da artista, 2015.



principais. Primeiramente, com suporte na escolha das mulheres, foi realizada uma pesquisa biográfica sobre as mulheres, contendo histórias e registros fotográficos sobre suas experiências. O registro fotográfico foi escolhido para a exposição e apresentação da imagem daquela mulher no meio urbano. O conteúdo escrito foi acrescentado junto ao registro fotográfico da intervenção urbana em um blog na internet (tumblr.com) seguindo com o nome do projeto, profanando-e-resistindo.tumblr.com. Estendendo a proposta do lambe-lambe como uma arte efêmera para um registro processual do trabalho.

Conforme Oliveira menciona, o lambe-lambe, cujo nome surgiu no século XXI, tem no cartaz o seu precursor, mas sua função o diferencia deste, pois está relacionado a um movimento com viés crítico e propõe uma ideia ou reflexão contrária à conduta social e as desigualdades. Tendo potencial como resultado do trabalho de artistas e grupos de artistas que ocupam o espaço público com o objetivo de espalhar suas criações. Os conteúdos do lambe-lambe expressam posições alternativas à política dominante, ampliando o poder de reverberação dos sujeitos que estão inseridos na luta contra a privatização do espaço público (OLIVEIRA, 2015).

No livro "Street Art. Técnicas E Materiais Para Arte Urbana" de Benke Carlsson e Hop Louie (2015) são apresentadas inúmeras técnicas da arte de rua. Para começar a projeção das mulheres às ruas, o lambe-lambe foi a técnica de ação direta proposta para a execução do projeto, complementada com os adesivos, para explorar a intervenção visual também no micro olhar, devido o caráter gráfico e a facilidade da forma de impressão.

Com a ideia e as técnicas já decididas, foi analisado um título que fizesse jus à força das mulheres que seriam retratadas nos muros. Profanar, como "pecar sobre algo religioso" visto nos meios sacros, segundo Agambem (2004), na obra Profanações, consagrar (sacrar) era o termo que se designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significa restituí-la ao livre uso dos homens.



Figura 3 - Malala Yosafzai em lambe-lambe. Intervenção localizada no bairro Porto, Pelotas/RS.
Fonte: acervo da artista, 2015.

Conforme a pesquisadora Bárbara Hypolito: "para o meio urbano, a intervenção que promove a subjetividade, profana, os muros que excluem e separam. Fazem ouvir as vozes por trás das marcas. Marcam o território, criam outros territórios e afirmam diferenças" (HYPOLITO, 2016).

Para Beauvoir (2016), a mulher apresenta-se assim como o inessencial que nunca retorna ao essencial, como o Outro absoluto, sem reciprocidade. Todos os mitos da criação exprimem essa convicção preciosa do macho e, entre outras, a lenda da Gênese que, através do cristianismo, se perpetuou na civilização ocidental. E nos mitos quando a mulher, sendo o Outro se identifica como um sujeito é quando acontece o ato profano. Como na criação do mundo na Gênese quando é passado pela bíblia que Eva, comendo a maçã, condena o mundo a tudo que há de ruim. Logo, a mulher é culpada por tudo de ruim que acontece, com isso se tem a justificativa para toda inferioridade na mulher pelo sistema patriarcal. "E assim ela surge como uma presa privilegiada. É a natureza elevada à transparência da consciência, uma consciência naturalmente submissa" (BEAUVOIR, 2016, p. 201).

Além do profanar como ato de resistência ao patriarcado, pensando também em um sistema institucional da arte, o ato do lambe-lambe propõe a retirada da arte do pedestal, da moldura, das paredes brancas das galerias; levando-a para todos. Sem a restrição ao acesso para uma prática reflexiva sobre os limites de um processo artístico, profanar e resistir, mulheres e a também a arte.

A praticante da cidade, quando entende sua produção voltada à intervenção nas ruas, sente-se exposta. Ali, caminhando, tenta pensar nas possibilidades existentes, são infinitas. Mais um ponto para expressar sua subjetividade. Enquanto caminha, observa todas aquelas linguagens existentes e se sente extasiada, compreendendo que a cada observar aprendia algo. Frases, imagens, opiniões, tudo ao seu redor, as corpografias se delineavam.



Enquanto reflexo do discurso hegemônico falocêntrico presente nas instituições, em torno da vida, se são tratadas em sua maioria referências masculinas. Pergunto-me, como mulher, quem são minhas referências? Estou englobada por pensamentos eurocêntricos masculinos? Refleti sobre essa questão e segui, pesquisando para meu empoderamento como mulher, em busca de conhecê-las e mostra-las a todos que fossem afetados por estas nas ruas.

O que fizeram estas a qual irei retratar? Uma mulher, que após um grave acidente, busca sua identidade e seu espaço na arte com sua produção. Uma menina, que aos 15 anos sofre um atentado, pois defendia o direito a educação para mulheres em seu país. Uma organização autônoma horizontal contra o neoliberalismo, a qual viabiliza o direito da mulher e sua participação ativa em todas as instâncias, como por exemplo, políticas e militares. Uma autora que escreve sobre sua liberdade sexual na década de 60. São mulheres que com suas singularidades iam atingindo o meu devir-mulher.

O trajeto diário variava em alguns pontos, mas o principal de casa até a faculdade foi mostrando possíveis locais para intervenção. Esquinas, fachadas de casas abandonadas e muros de avenidas, sempre pensando na visibilidade do lambe-lambe e na composição subjetiva dos indivíduos que estivessem passando.

O lambe-lambe após a colagem pertence àquele lugar, estando sujeito ao tempo e a qualquer interferência externa, caracterizando-o como um conteúdo efêmero. Para registro das intervenções foram realizadas fotografias, como vemos nas imagens anteriores. Pertencendo ao lugar, sujeito aos resultantes dos afectos, o lambe-lambe não permanece por muito tempo em seu lugar.

Para uma segunda etapa do projeto foi pensado uma forma de levar as intervenções

para o meio virtual, fazendo uma ponte de registros de uma intervenção em Pelotas sendo acessada e compartilhada por um meio globalizado. No tumblr, profanando-e-resistindo.tumblr.com, foram concentrados os registros fotográficos dos lambe-lambes já colados nas paredes e muros, seguindo um trecho biográfico com foco nas resistências de cada mulher.

Na apresentação do início do projeto para a disciplina de Processos Criativos II, da graduação em Artes Visuais na Universidade Federal de Pelotas, foi proposto uma experiência participativa, entregando adesivos aos colegas com as mulheres as quais já haviam sido materializadas no lambe-lambe, partindo de uma ideia a qual cada um poderiam escolher onde colar aquelas mulheres. Após a apresentação e término da aula, foi possível observar alguns adesivos colados ao redor do Centro de Artes.

Mantendo esta linguagem, os adesivos possibilitaram o financiamento do próprio projeto, para posteriormente continuar com o lambe-lambe. Sendo vendidos em eventos públicos que acontecem em Pelotas/RS a partir de editais da prefeitura municipal, como Sofá na Rua e Piquenique Cultural, com grande concentração de bancas que vendem diversos produtos. Desde roupas usadas, artesanatos, comidas e divulgações de trabalhos artísticos, gerando uma rede de vendas alternativas e uma opção de um espaço público preparado para a visibilidade artística. Profanando-e-Resistindo foi levado até lá para, além da venda dos adesivos, dialogar sobre o projeto e sobre as mulheres que ali estavam. Então, são retomadas as impressões de mais lambe-lambes.

Um mês de andança e prática da experiência urbana com os lambe-lambes, ao passar pelos que resistiram ao tempo na trajetória diária, surge a questão se o projeto estava atingindo o resultado esperado: levar aquelas mulheres para as ruas para que todos as conhecessem. Muitos perguntavam para a artista quem eram aquelas mulheres. A artista não se importava em dizer e contar a história de cada uma delas, porém não era essa troca que estava sendo objetivada. Então fez se necessário um amadurecimento

Figura 6 - Adesivos selecionados para venda e divulgação do Profanando-e-Resistindo.
Fonte: acervo da artista, 2015.



na produção. Apenas a imagem da mulher não bastava, para dizer o que significava a sua personalidade, também era necessário indicar seu nome e o nome do projeto para que se pudesse promover o acesso das ruas até o blog.

Como agenciamento, o filme “Sufragistas” (2015) dirigido por Sarah Gavron, começou um processo de pesquisa sobre o movimento do sufrágio feminino para uma próxima intervenção do Profanando-e-Resistindo. Pelos registros históricos foi possível observar os primeiros países a aceitarem e considerar o voto da mulher para destinos políticos. Em 1893 na Nova Zelândia, 1912 em Nova York, 1918 na Grã Bretanha, só em 1932 o Brasil declara o sufrágio feminino. Para englobar as sufragistas de alguns países, o formato de apresentação da intervenção mudou. Passou a ter datas, países e mulheres, e foi apresentado em forma de linha do tempo.

A partir de caminhadas e percursos errantes na região do Porto de Pelotas foi possível traçar corpografias resultante da colagem dos lambe-lambes e dos adesivos. As intervenções marcam o corpo da artista, a partir da observação e vivência da corporalidade da cidade a qual o seu está inserido. A participação dos indivíduos era perceptível devido o tempo em que o lambe-lambe se mantinha no muro. Tal atividade anônima em relação à obra é de extrema importância para a complementação da mesma, esta só se faz existir se estiver nas ruas, pertencendo àquela estrutura e a todo indivíduo pertencente a ela. Ou seja, todos os sujeitos têm o direito de intervir na cidade, como identidade, voz e autoafirmação de pertencimento ou do não pertencimento.

Na prática errante de análise do meio urbano se faz a crítica sobre o círculo de informações rápidas, imagens fáceis de serem digeridas, trazendo consigo a verdade imposta pela sociedade. Segundo Debord (2003), essa verdade é um jogo de imagens mostrando uma realidade que não existe observa-se que o planejamento sensorial encontra-se voltado para outdoors e propagandas mercadológicas. Como resultado da sociedade do consumo e espetáculo, imagem e sedução. Sendo a subjetividade



Figura 7 - Diana Di Prima em lambe-lambe. Intervenção localizada no bairro Porto, Pelotas/RS.
Fonte: acervo da artista, 2015.

o mote para subverter essa lógica. Segundo Jacques, no texto Corpografias urbanas:

Estas corpografias urbanas de resistência, que são estas cartografias da vida urbana não espetacular inscritas no corpo do próprio habitante, revelam ou denunciam o que o projeto urbano exclui, pois mostram tudo o que escapa ao projeto espetacular, explicitando as micro práticas cotidianas do espaço vivido, as apropriações diversas do espaço urbano que não são percebidas pelas disciplinas urbanísticas mais hegemônicas, preocupadas demais com projetos, projeções a priori, e pouco com os desvios a posteriori, mas que não estão, ou melhor, não deveriam estar, fora do seu campo de ação (JACQUES, 2008, p. 84).

Resultados e discussão

O percurso da pesquisa/obra/experiência instiga o agenciamento de narrativas corpográficas buscando por meio das errâncias um diálogo com a cidade de modo que se expanda a apreensão da arte para além dos limites arquitetônicos. Instigando a percepção do olhar, buscando no projeto respectivamente abordar além da paisagem urbana, gênero e questões sobre liberdade de expressão, em uma vivência reflexiva, em busca de questões sobre o que presencia.

A artista propõe uma experiência sensorial de subjetividade ao público, uma linguagem visual que busca trazer a memória de cada mulher, com a sugestão de tocar no percepto de cada indivíduo. À maneira de como cada um enxerga o espaço urbano, as maneiras de pertencimento do outro, as formas de exclusão e de abafar a voz que grita.

Comunicar uma experiência, após vivê-la exige criação sobre a reflexão. Despertando

afectos, resultando nos perceptos gerados pela intervenção corpográfica da artista para além dos muros da cidade, transpondo limites expositivos do subjetivo e reiterando a importância da experiência de alteridade urbana.

Referências

AGAMBEM, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo. Editora Boitempo, 2007.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

CARLSSON, Benke; LOUIE, Hop. Street Art. *Técnicas E Materiais Para Arte Urbana*. São Paulo. Editora GG Brasil, 2015.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Versão eletrônica produzida pelo Coletivo Periferia, 2003. Disponível em: <www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf> Acesso em: 28 fev. 2017

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro. Editora 34 Ltda. 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1998.

<http://www.bbc.com/portuguese/brasil-37758080> (2016). Acesso em fevereiro de 2017.
<https://nacoesunidas.org/onu-feminicidio-brasil-quinto-maior-mundo-diretrizes-nacionais-buscam-solucao/> (2016). Acesso em fevereiro de 2017.

<https://silasborgesmonteiro.wordpress.com/2011/07/22/uma-questao-para-deleuze-o-que-sao-perceptos/> (2011). Acesso em fevereiro de 2017.

HYPOLITO, Bárbara de Bárbara. *Cidade, corpo e escritas urbanas. Cartografia no espaço público contemporâneo*. Dissertação para o Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Pelotas, 2016.

JACQUES, Paola Berenstein. *Corpografias urbanas*. Arqutextos, São Paulo, ano 08, n. 093.07, Vitruvius, fev. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/08.093/165>> Acesso em: 1 mar. 2017.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos Errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

JACQUES, Paola Berestein, organização. *Apologia da Deriva*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

OLIVEIRA, Diego. *Lambe-lambe: resistência a verticalização do Baixo Augusta*. Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <http://myrtus.uspnet.usp.br/celacc/sites/default/files/media/tcc/lambe-lambe__final_corrigido.pdf>. Acesso em: 8 de jan. de 2017.

ROLNIK, Suely. *Trechos de Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo*. Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.

Sufragistas. Direção: Sarah Gavron. Produção Alison Ower e Faye Ward. Bir Film, 2015.

VOLZ, Jochen; PRATES, Valquíria. *Incerteza Viva*. Processos artísticos e pedagógicos - 32º Bienal de São Paulo. 2016.



Figura 8 - Mulheres sufragistas em lambe-lambe. Intervenção localizada no bairro Getúlio Vargas, Pelotas/RS. Fonte: acervo da artista, 2015.

A MULHER, A CIDADE E O MURO

O reconhecimento do traço feminino nos muros pelotenses

Caroline Müller Antunes¹
Ana Paula Freitas Margarites²

Resumo

Este artigo traz como foco a discussão sobre a presença feminina no cenário do grafite e pichação, partindo da revisão de textos sobre escritas urbanas e estudo de caso das práticas de arte de rua produzidas por mulheres na cidade de Pelotas. A participação de mulheres no funcionamento das micropolíticas de ocupação do espaço urbano através do pixo e grafite são importantes ações de expressão, abrindo possibilidades que fomentam a discussão sobre gênero. O estudo de caso ocorre na cidade de Pelotas/RS, especificamente no bairro Porto, ambiente universitário onde se constata atualmente um número bastante elevado de pichações de cunho feminista. Tais pichações evidenciam uma nova relação da mulher com a rua, e conseqüentemente com a cidade e a sociedade. Traços, vestígios e gritos, antes reprimidos, ressignificam e tornam visível a existência das mulheres no cotidiano da cidade.

Palavras-chave: feminismo, grafite, pixo.

Abstract

This article focuses on the discussion of the female presence in the graffiti scene, starting with a review of papers and dissertations on urban writing and a case study of street art practices produced by women in the city of Pelotas. The participation of women in the operation of micropolitics of occupation of the urban space through "pixo" and graffiti are important actions of expression, opening possibilities that foment the discussion about gender. The case study takes place in the city of Pelotas / RS, specifically in the Porto neighborhood, a university environment where a large number of feminist graffiti can be seen. Such graffiti brings up a new relation between women and the outdoors environment, consequently with the city and the society. Traces, vestiges and cries, previously repressed, resignify and make visible the existence of women in the daily life of the city.

Keywords: feminism, graffiti, pixo

Introdução

O grafite, uma das mais presentes formas de inscrição urbana (LARA, 1998), tem sua aparição relacionada aos mais antigos registros gráficos feitos pelo ser humano. Desde os tempos mais remotos, o ser humano já se comunicava através de uma produção imagética registrada nas paredes das cavernas, onde apareceram as pinturas rupestres, bem como de outras formas de comunicação escrita (GITAHY, 1999). Talvez sejam estes os rabiscos iniciais do que entendemos hoje como arte e linguagem.

Na produção imagética desse contexto, as pinturas não eram produzidas a partir de um olhar que hoje relacionamos com o universo da arte; as imagens, naquele caso, tinham funções definidas (GOMBRICH, 2000). Para o homem primitivo, pintar as paredes não se justificava pela criação de algo belo para contemplação, mas pela criação de algo místico e poderoso, a criação de algo que "funciona" como mágica que reflete na realidade percebida. Em outras palavras, o pensamento dos caçadores primitivos era que, se fizessem uma imagem de sua presa sucumbida às suas lanças, os animais verdadeiros também sucumbiriam ao poder deles (GOMBRICH, 2000).

Nas civilizações mais antigas, como a dos egípcios, ocorria a narração de fatos em hieróglifos nas paredes dos túmulos dos faraós. Apesar de predominar a função decorativa e a aplicação de técnicas requintadas, pode-se distinguir e perceber relatos e mensagens que tinham como finalidade retratar os objetivos, os feitos e os cultos aos grandes líderes (GITAHY, 1999).

Na contemporaneidade, considera-se que o aparecimento do grafite está ligado às manifestações em Paris em maio de 1968 (G1, 2017) com o uso de tinta spray, adaptado do uso da tinta sob pressão de uma bomba compressora, como na pintura automotiva (GITAHY, 1999). A partir do movimento de opressão política que resultou em rebeliões nas ruas européias, o grafite paulatinamente se espalhou para a América, sofrendo influências, nas décadas de 70 e 80, dos movimentos hippie e punk (LARA, 1998). Desta maneira, buscando a liberdade de expressão de grupos antes silenciados, o grafite impõe-se tornando visível a contestação política e ideológica, dando voz a diferentes realidades.

Nas ruas de qualquer cidade no Brasil e no mundo, o grafite hoje torna-se visível através da aparição de marcas, rabiscos, ícones, logotipos e símbolos, que separados ou reunidos, compõem determinadas significações que se dispersam e se agrupam, formando grandes painéis que registram nomes, sobrenomes, palavras de ordem, de amor e humor, mensagens, letras, imagens, poemas e provérbios, entre outros, tornando visíveis segmentos sociais que podem vir a ser lidos por todos. Num tumulto de registros simbólicos e icônicos, vão pegando carona nos diferentes espaços urbanos, percorrendo a cidade e fazendo história.

No entanto, ao percorrermos a história do que está escrito nos espaços urbanos, vemos que boa parte destas inscrições não tem contado com a participação e a voz de metade da população mundial: as mulheres. Dia após dia, a mulher tem conquistado seu espaço e representação na sociedade atual, porém ainda são vários os nichos carentes de representatividade feminina, sendo ainda ambientes preconceituosos e hostis à participação da mulher. A arte de rua é um destes espaços: embora o universo acadêmico brasileiro tenha se ocupado recentemente em discutir a presença feminina no grafite (MATSUNAGA, 2006; HAMANN et al., 2013; SILVA, 2008), a existência de mulheres neste espaço ainda é um ato de resistência junto ao próprio universo em que buscam se inserir, de acordo com as autoras acima mencionadas.

Acredita-se que a participação de mulheres no funcionamento das micropolíticas

¹ Graduanda do Bacharelado em Design do Instituto Federal Sul-Rio-Grandense.

E-mail: eucarolantunes@gmail.com

² Professora do Bacharelado em Design do Instituto Federal Sul-Rio-Grandense; Mestra e Doutoranda em Educação na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

E-mail: anamargarites@gmail.com

de ocupação no espaço urbano da cidade, seja através do grafite, do pixo ou das colagens são importantes ações de expressão e intervenção, abrindo possibilidades a se fomentar a discussão sobre gênero, transformando o imaginário da rua a partir do olhar feminino, produzindo novas memórias e promovendo a aparição de novos modos de ser na cidade.

GrafitexPixo

O termo “grafite”, em português, já foi uma expressão generalista utilizada para se falar sobre uma diversidade de inscrições urbanas; no entanto, com a consolidação da arte urbana, aparecem diversos termos distintos que falam sobre abordagens e técnicas diversas. Destacam-se os termos “grafite” e “pichação”, mas identificam-se também outros termos como tag, throw-up, estêncil e lambe-lambe.

A pichação como conceito é um termo brasileiro designado para os escritos urbanos compostos por letras estilizadas, com poucas cores e de rápida reprodução, com enfoque ao ato - em geral tem um tom de protesto e de reconhecimento. Essa construção brasileira, de berço paulista, trata-se do pixo com “x” (CHACON, 2014).

O filme documentário Pixo (2009) fala sobre essa forma única de expressão na cidade de São Paulo, a partir de relatos de pichadores, fotógrafos e artistas sobre a experiência do Pixo e sua repercussão. Na fala do fotógrafo Choque (2009) estão as origens da pichação no Brasil:

A primeira pichação no Brasil é a pichação política contra a ditadura que começou na década de 60, que era o típico ‘abaixo a ditadura’ e onde o cunho era só político, não tinha a preocupação estética com as letras, era uma estética legível para qualquer alfabetizado ler. Depois da pichação da ditadura, que é a pichação política, vieram as pichações poéticas que como o próprio nome diz são frases poéticas. No começo da década de 80, sendo um desdobramento do movimento punk, que também era pichação de cunho político, vem a pichação de São Paulo que é um pouco mais focado no ego no pichador (PIXO, 2009).

Entre os relatos presentes no filme, ficam claros os motivos que levam os pichadores a realizarem tais atos. Destacam-se: a “busca de adrenalina, reconhecimento, rebeldia, para que sejam visualizados nas ruas mais movimentadas da cidade; sempre fugindo da polícia e da ilegalidade dessa ação de protesto, afirmada na frase ‘Arte como crime, crime como arte’ (HYPOLITO; ROCHA, p.2-3).

O pichador adquire status de acordo com o local de aplicação do Pixo: existem aqueles que se utilizam de muros, janelas, prédios ou escadas – o mais conceituado dentre as categorias – e aqueles que fazem todos os tipos; o que importa é a quantidade; quanto mais letreiros existirem na cidade, com o logo de uma crew³ ou do próprio pichador, mais reconhecimento haverá (HYPOLITO; ROCHA, pg. 2-3, 2013).

³ Entende-se por “crew” um grupo de amigos que habitualmente pintam juntos e que utilizam todos o mesmo nome. É regra geral os pichadores assinarem o seu tag e respectiva crew.

A mulher e o muro

De acordo com Hypolito e Rocha (2013), a produção da arte urbana modifica a vivência cotidiana do sujeito com a cidade que habita, aumentando as possibilidades da relação entre corpo e cidade, produzindo novos sentidos, participando no processo de construção de sujeitos e na produção de suas subjetividades; “construindo uma cidade sempre em devir” (FURTADO, 2009, p.1290 apud HYPOLITO; ROCHA, 2013), um constante vir a ser. Pensa-se a intervenção urbana como maneiras de vir a ser tanto do ser humano como da cidade.

O grafite e a pichação criticam a estrutura da cidade, suas territorialidades, suas regulamentações, seus espaços definidos de expressão, comunicação e diálogo, e constituem linhas de fuga e resistência dentro das propostas padronizadas, funcionais e restritivas de organização urbana (FURTADO, 1994, p.1294 apud HYPOLITO; ROCHA, 2013).

Em sua pesquisa de campo na zona portuária de Pelotas, Hypolito e Rocha (2013) trazem os transbordamentos da pichação em Pelotas. Através de levantamento fotográfico, a autora percebeu a intensidade dessas manifestações em muros abandonados, equipamentos urbanos e fachadas privadas, que vão desde a pichação de cunho poético, passando pelas de cunho político e letreiros com as logos das crews até o grafite de desenhos dos mais diversos. As escritas de cunho poético enaltecem a beleza da sociedade e das potências de se viver em comunidade, enquanto as de cunho político alertam para a miséria, a diferença social instaurada, o crime e os movimentos político e sociais.

Silva (2008), em sua pesquisa, traz a identidade da mulher na prática do grafite, analisando a formação de identidade social das grafiteiras de Porto Alegre. A autora identifica essas mulheres como escritoras de rua que imprimem nos muros uma prática de construção de identidade, como mulheres conquistando espaço em um território até então predominantemente masculino - o “mundo” do grafite e do hip hop.

No estudo “Meninas do grafite: Adolescência, Identidade e Gênero nas Culturas Juvenis Contemporâneas”, Magro (2003) identifica que a presença de meninas envolvidas no movimento, visto ser em um universo predominantemente masculino, ainda é bastante tímida, embora essas grafiteiras procurem uma certa articulação em projetos sociais e oficinas.

Experiência de meninas que transgridem, ocupam o espaço fincado pela bandeira do macho, tentam construir outros corpos de mulher no espaço urbano de periferia, estruturado e cristalizado naturalmente – mas como possibilidade estratégica de reivindicar um lugar no mundo, ser reconhecida como ser que se expressa, cria, vivencia em seus sentidos, modula sua própria voz – seja aguda, dissonante ou desafinada. Elas marcam presença nas ruas, pelas cores que são grafitadas nos muros, e que revelam a elas próprias suas identidades no transitar pelo espaço público, mostrando a existência vivida, do preto-e-branco às cores (MAGRO, 2004, p.109).

Silva (2008) reforça que ainda há muito a ser investigado sobre a inserção das mulheres nas práticas de rua. O universo da grafitagem serve de instrumento do qual as mulheres se utilizam para se expressar e formar identidades, o que pode, conseqüentemente, promover um debate sobre conceitos e relações de gênero e subjetividade.

Figura 01 - "Aborto Livre!" Fonte: Fotografia da autora.

Figura 02 - "Empodere otra mina!" Fonte: Fotografia da autora.



Figura 03 - "Estupro não é referência artística". Fonte: Fotografia da autora.

Esta manifestação artística, quando praticada pelas mulheres, pode ser relacionada à emergência de novos movimentos sociais, inclusive com a participação feminina e à sua luta por direitos de cidadania, favorecendo o aparecimento de novas formas de inserção social. Da mesma forma como a dança, a música, a expressão visual do hip hop, o grafite, auxilia na expressão de sentimentos, de experiências que podem levar algumas mulheres grafiteiras a criarem grupos femininos de grafite, redefinindo identidades de gênero onde os estereótipos acerca do feminino já não cabem.

O que elas estão colocando nos muros?

Entre as questões que a pichação feita por mulheres nos coloca, estão: O que elas estão querendo dizer com o que fazem? São intervenções para serem apreciadas ou realmente para causar o incômodo? Como essas ações atingem as pessoas? Afinal, o que pixo e grafite (e das outras intervenções urbanas) provocam as pessoas e como isso pode ser importante na representação e na produção de novos modos de ser do feminino?

Questiona-se se as mulheres possuem as mesmas condições de acesso que os homens nestes movimentos urbanos, visto que ainda há uma evidente assimetria de papéis e de poder. Até o momento não foi identificada nenhuma pesquisa sobre o processo de inserção da mulher nessa expressão em Pelotas, o que prova a importância social de debater esse tema.

Uma hipótese levantada em relação à menor participação feminina nas escritas urbanas pode vir a ser justificada pelo menor tempo que as mulheres tendem a passar na rua. É evidente a preocupação com o horário de se estar na rua, o que identifica-se como muito comum no meio feminino, por questões de segurança, padrões sociais, etc.

Discussões sobre a ocupação do espaço público predominantemente por homens estão presentes na epistemologia feminista há bastante tempo, como nos escritos de Perrot (1993, 2011). Em seu capítulo sobre os quartos femininos no livro História dos Quartos, Perrot afirma:

Tudo concorre para encerrá-las aí: a religião, a ordem doméstica, a moral, a decência, o pudor, mas também o imaginário erótico, que senta as mulheres sonhadoras à janela ou as reclina, leitoras lânguidas, mais ou menos despidas sobre um sofá ou um canapé ou

uma cama (PERROT, 2011, p. 13).

A dicotomia entre público e privado é também colocada por Sofia Aboim para discutir a presença feminina na arte de rua, relacionando os conceitos valorativos investidos à pichação e ao grafite. As diferenciações entre as expectativas de gênero, conceituadas sob a ótica reducionista do binarismo, são intimamente relacionadas, nas narrativas, à dicotomia entre público – esfera política, destinada tradicionalmente aos homens – e privado – esfera doméstica, que relaciona a mulher à maternidade e ao lar –, determinando uma hierarquia do masculino sobre o feminino (Aboim, 2012 apud HAMANN, 2016)

Dentro do universo do grafite pelotense, tem-se percebido maior envolvimento das mulheres com a linguagem da pichação, colocada como uma forma de expressão de caráter transgressor, normalmente de cunho político e de lutas relacionadas ao feminismo.

Em caminhadas pelo centro histórico e pela zona portuária de Pelotas, percebe-se frases de cunho político e poético ligados ao feminismo; frases, tags e escritos diversos (Figuras 01, 02, 03); desenhos do símbolo feminino (Figura 05); representações de vaginas e coletores menstruais (Figura 04).

Entre as frases que lemos na zona portuária de Pelotas, destacamos: "O pixo é a voz das ruas"; "Se liga nas mina"; "As mina se juntou"; "Empodere otra mina"; "Vocês vão nos engolir até engasgar"; "XXT Power"; "Aborto Livre"; "Estupro não é referência artística!"; "Não passo beck pra machista"; "Botei meus demônios pra dançar"; "A revolução vai ser das mina #asminaéopoder blackpower"; "Feminismo é revolução"; "Minas que pixam"; "Crew das mina"; "Minas nas alturas".

Ainda que as pichações feministas passem por um momento efervescente na cidade de Pelotas, identificam-se ainda poucas mulheres intervindo na rua de forma reconhecida em comparação com os exemplos masculinos já consagrados na cidade. Verifica-se que enquanto homens mantêm-se mais estáveis nos grupos de pichação, sobrepondo esta prática inclusive às noções de paternidade, foi relatado pelas mulheres, em entrevistas, um afastamento temporário da prática da pichação por questões relativas à maternidade e ao lar. O plano privado, dessa forma, divide espaço com o plano público para elas, muitas vezes sobressaindo-se. Enquanto isso, para os homens pichadores, o plano público sempre prevalece, retomando a divisão binária tradicional e logrando reconhecimento por parte das comunidades de praticantes (HAMANN, 2016).

Figura 04 - Coletor menstrual e "Se toca".
Fonte: Fotografia da autora.



Dentro do grafite artístico, visualmente agradável e aceitável como intervenção urbana, não identifica-se representação estável de mulheres na técnica em Pelotas. Nas conversas com mulheres pichadoras e grafiteiras, percebe-se que as poucas que em algum momento se arriscaram a começar a pintar, com o tempo reduziram ou mesmo abandonaram a prática. Percebeu-se que várias começam por influência de amigos próximos, namorados, mas por algum motivo não se motivaram a continuar. Várias das artistas entrevistadas consideraram que isso acontece por não existir uma força coletiva de mulheres no meio do grafite, e acredita-se também que a descontinuidade da prática pode estar ligada à sensação de insegurança causada pela permanência mais extensa na rua, necessária na execução de pinturas mais complexas.

Considerações finais

Percebe-se, no centro e na zona portuária da cidade de Pelotas, um crescimento considerável na aparição de pichações produzidas por mulheres. Tais artistas que se colocam na rua parecem se identificar mais com a linguagem do pixo, por razões que supomos estarem ligadas ao domínio masculino no universo do grafite dito "artístico" e à percepção da pichação como forma de expressão mais relacionada a questões políticas de resistência.

Foi possível perceber que existem relações entre os papéis tradicionais de gênero na ocupação visual do espaço urbano, relacionadas à dicotomia entre o público e o privado e sua ocupação tradicionalmente colocada por homens e mulheres. A inserção de mulheres nas atividades de transgressão ocorreu vezes devido à aproximação da arte urbana promovida por seus cônjuges ou amigos, porém mais fortemente de forma autônoma, especificamente no caso de Pelotas, como forma de expressão de protesto e palavras de ordem feministas e empoderadoras.

Acredita-se que o ambiente da hostil da rua, antes dominado e significado por homens, tem sofrido uma reescrita por parte das mulheres que não aceitam mais o papel único de privado, quebrando o paradigma da sociedade em ficar do lado de dentro do muro, ultrapassando-o como barreira a ser deixada no passado, expressando sua



Figura 05 - "minas nas alturas".
Fonte: Fotografia da autora.

resistência nos muros e reescrevendo o ambiente urbano.

Referências

- CHACON, Theo. *Traços urbanos: pixo e grafite entre a Indústria Cultural e o preconceito*. 2014. Revista Vaidapé. Disponível em: <<http://vaidape.com.br/2014/05/tracos-urbanos-pixo-e-grafite-entre-a-industria-cultural-e-o-preconceito/>>. Acesso em: 12 mar. 2017.
- FURTADO, Janaína; ZANELLA, Andréia Vieira. *Grafite e cidade: sentidos da intervenção urbana e o processo de constituição dos sujeitos*. Rev. Mal-Estar Subj. vol.9 no.4 Fortaleza dez. 2009.
- G1. *Conheça 68 das frases mais marcantes de maio de 68*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Sites/Especiais/Noticias/0,,MUL463636-15530,00-CONHECA+DAS+FRASES+MAIS+MARCANTES+DE+MAIO+DE.html>>. Acesso em: 02 de mar. 2017.
- GITAHY, C. *O que é grafitti*. Editora Brasiliense. São Paulo, S.P. 1999.
- GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. 16ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 2000.
- HAMANN, Cristiano; CARDOSO, João G. M.; TEDESCO, Pedro de C. e PIZZINATO, Adolfo. *Entre o público e o privado: discurso de mulheres em movimentos de grafite*. Ex aequo [online]. 2013, n.28, pp.45-58. ISSN 0874-5560. Disponível em <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?pid=S0874-55602013000200005&script=sci_arttext&lng=p> Acesso em: 28 jul. 2016.
- HYPOLITO, Bárbara de Bárbara; ROCHA, Eduardo. *Escritas Urbanas - Vozes Silenciadas*. In.: III Seminário Integrador Escrita e Letras, 2013. Anais do III Seminário Integrador Escrita e Letras: UFPel, 2013. Disponível em: <<http://modosdelerescrever.ufpel.edu.br/anais/pdf/BARBARADEBARBARAHYPOLITO.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

LARA, Arthur Hunold. *Grafite: arte urbana em movimento*. 1996. 169 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade de São Paulo, São Paulo - SP, 1996.

MATSUNAGA, Priscila. *Mulheres no hip hop: identidades e representações*. 2006. 209 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Campinas, Campinas - SP 2006.

PERROT, Michelle. *História dos Quartos*. São Paulo, Paz e Terra, 2011.

PERROT, Michelle (org). *História da vida Privada 4: da revolução francesa à primeira guerra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

PIXO. Direção: João Wainer e Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo Filmes, 2009. (61 min.), widescreen, color., legendado.

SILVA, Vívian. *As escritoras de grafite de Porto Alegre: Um estudo sobre as possibilidades de formação de identidade através dessa arte*. 113f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2008.

O ESPAÇO PÚBLICO RESSIGNIFICADO PELA CULTURA VISUAL URBANA

*Leonardo de Jesus Furtado*¹

Resumo

O artigo busca diferenciar a arte pública da arte urbana e investigar o uso da linguagem do desenho por artistas urbanos contemporâneos, compreendendo como a intervenção artística, baseada neste tipo de expressão, pode modificar o aspecto estético de uma cidade, ressignificar locais que estão abandonados ou permitir novas interações no espaço público para a população das cidades neste início de século XXI.

Palavras-chave: arte urbana, cultura visual, desenho.

Abstract

The article searches to differentiate public art from urban art and to investigate the use of the language of drawing by contemporary urban artists, understanding how the artistic intervention, based on this kind of expression, can modify the aesthetic aspect of a city, resignify sites that are abandoned or allow new interactions in the public space for the population of cities at the beginning of XXI century.

Keywords: drawing, urban art, visual culture.

As intervenções artísticas urbanas são uma forma de aproximar a arte contemporânea das pessoas que transitam pelo ambiente das ruas, já que boa parte da população das cidades não está acostumada a frequentar uma galeria ou espaços que expõe desenhos ou outras técnicas de expressão artística da atualidade. Elas também criam uma situação de comunicação visual inusitada para o observador, surpreendendo-o e fazendo com que ele se questione com o que está presenciando ou acontecendo.

Considero importante distinguir inicialmente as intervenções que são consideradas arte pública e as intervenções chamadas de arte urbana que serão analisadas neste artigo. Após, destaco algumas manifestações relevantes, no século XX, de intervenções urbanas no exterior e também no Brasil. E dentre as várias possibilidades de se fazer arte urbana, escolhi para esta análise artistas que usam como recurso, ou até mesmo trabalho final das suas intervenções, a linguagem do desenho. O objetivo é entender como a linguagem do desenho pode auxiliá-los na ressignificação do espaço público estudando os seus trabalhos.

O conceito de arte pública não possui unanimidade, buscando o termo na página web da Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais, a arte pública, em sentido literal, “seriam as obras que pertencem aos museus e acervos, ou os monumentos nas ruas e praças, que são de acesso livre.” Na mesma página web o conceito de arte pública é também definido como uma arte realizada fora dos espaços tradicionais, incluindo também intervenções artísticas em espaços privados como aeroportos e hospitais. A página da Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais conclui que a arte pública é acessível a todos e que muda a paisagem ao redor de forma permanente ou temporária.

A curadora americana Anne Pasternak não tem simpatia pela expressão arte pública porque “invoca ideias de exposições permanentes banais, mesmo horríveis, em edifícios municipais, desde aeroportos a tribunais.” (PASTERNAK, 2010, p. 306). A curadora questiona as oportunidades oficiais de se criar arte pública quando os artistas são sobrecarregados com limitações ao seu processo criativo. Para ela, a arte pública patrocinada pelos meios oficiais é cheia de regras de segurança, é anti-graffiti e apropriada para toda a família, tornando como consequência este tipo de trabalho encomendado insípido.

Outra opinião sobre a arte pública é da professora canadense de História da Arte Anna Waclawek, ela considera que a arte pública e a arte urbana não são inteiramente diferentes, “ambos modelos são concebidos e contextualizados com uma cidade – uma região complexa que pode ser compreendida como um conjunto de relações entre objetos, lugares, pessoas e tempo.” (WACLAWEK, 2011, p.65). Segundo Waclawek (2011), a arte pública refere-se a uma vasta variedade de formas de arte e práticas, como por exemplo, murais, estátuária cívica, arte efêmera (dança, performance, teatro), intervenções subversivas, e para alguns, graffiti e street art.

Waclawek (2011) pensa que a arte pública pode ser experienciada em uma multiplicidade de lugares – parques, bibliotecas, praças públicas, ruas da cidade, átrios de edifícios e shopping centers. E afirma que os projetos de arte pública são com frequência encomendados para enriquecer um ambiente com o intuito de melhorar o contexto sociocultural. Mas também admiti que tanto a arte pública quanto a arte urbana exploram bastante o espaço público mas a natureza da interação é diferente.

Desta forma é possível determinar algumas características que diferenciam a arte pública da arte urbana. A arte pública pode ser financiada pelo estado, por uma instituição ou até mesmo encomendada pelo setor privado, ela é apropriada a qualquer tipo de público e por causa disso os artistas podem ter o seu trabalho criativo limitado, pode ser encontrada em espaços públicos ao ar livre ou cobertos, e tem uma permanência

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), RS, Brasil; Especialista em Artes Visuais pelo SENAC EAD/RS, Brasil e; Graduado em Design Gráfico pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), RS, Brasil. Atualmente é diagramador da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). É membro fundador do grupo C.D.M. (Centro de Desintoxicação Midiática). Tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: desenho, instalação, coletivos, intervenção urbana e ativismo.
E-mail: leojfurtado@gmail.com

Figura 1 - Jenny Holzer. Survival, 1983. Nova York.
Fonte: McCormick, Seno (Ed.) e Schiller (2010, p.159).



duradoura.

Penso a chamada arte urbana inserida no espectro da arte pública, mas tendo como a característica principal a efemeridade e ser realizada sem permissão, ou seja, ela é em seu âmago transgressora ao contrário da endossada arte pública. A arte urbana se manifesta em plena rua, onde todo tipo de gente tem acesso, os artistas urbanos expõe as suas próprias ideias e estilo pessoal, alguns de forma anônima e sem pedir permissão, disputando a atenção dos transeuntes com os painéis publicitários e provocando mistério e controvérsia.

De acordo com Waclawek (2011), os artistas urbanos se utilizam de técnicas de arte mais formais para obterem visualidade na paisagem da cidade como a popular latinha de spray, a tinta acrílica ou à óleo, o giz pastel oleoso, o carvão, os stickers ou adesivos, o pôster artístico, o stencil ou estêncil, o mosaico de ladrilhos e inclusive as tecnologias de código aberto envolvendo luzes e projetores que começam a se difundir também.

Para o professor e designer Gustavo Lassala, a arte urbana também pode ser mais diferente e ocupa as ruas para expressar o ponto de vista de uma pessoa ou até mesmo de um grupo, “trata-se de criativas intervenções, sempre variando a forma de atuação, o suporte e o modo de expressão.” (LASSALA, 2010, p.25). O pesquisador afirma que esse tipo de intervenção urbana não usa necessariamente palavras e desenhos e pode se valer de outros artifícios como, por exemplo, produzir placas falsas e encapuzar estátuas com o intuito de se diversificar as formas de comunicação urbana.

No livro Graffiti Brasil os autores descrevem que a street art tem ressonância com a poesia concreta que floresceu nas décadas de 1950 e 1960 no Brasil, confirmando as inúmeras possibilidades de expressão que podem acontecer com este tipo de manifestação, os autores dizem que a arte urbana “é uma poesia visual que usa tipografia excêntrica, colagem e montagem fotográfica e uma abordagem lúdica com a linguagem.” (MANCO, 2005, p. 113). Para os autores, a mistura entre literatura e arte geralmente toma a forma de uma pintura ou um desenho, mas ela também tem sido utilizada no vídeo e na escultura.

A pesquisadora Maria Alice Ferreira conceitua a arte urbana reforçando o viés



Figura 2 - Shepard Fairey. Obey, 2008. Londres.
Fonte: Stahi (2009, p.237).

transgressor deste tipo de linguagem:

[...] arte urbana pode ser definida como uma arte contemporânea, de cunho popular, que é feita em espaços externos da cidade, sobre o mobiliário urbano [...] Ela é transgressora já que, em certo sentido, não respeita os limites do público e do privado para se expressar (FERREIRA, 2011, p.1).

Portanto, a arte urbana tem como uma das características principais a de se voltar contra os museus, galerias e as formas tradicionais de arte, simplesmente usando a rua como suporte artístico, oferecendo o seu trabalho de forma gratuita. Penso que os artistas urbanos tenham a mesma opinião do teórico da cultura visual Nicholas Mirzoeff (2003, p. 25) que acredita que a maior parte da nossa experiência visual não acontece nestes locais que são considerados ideais para a apreciação da arte, mas justamente do lado de fora, onde circulamos cotidianamente.

Os artistas urbanos também agem de forma anônima na via pública, sem pedir permissão para nenhuma autoridade, ou seja, são transgressores. A doutora em educação Marly Meira (2003, p.36) descreve o transgressor como um ser que é imaginante, livre, que rompe com o dado, código e a regra. Como consequência de tal liberdade, os temas abrangidos pelos artistas urbanos são mais diversificados e polêmicos, e as suas intervenções artísticas tem uma duração mais efêmera do que a da arte pública.

Na segunda metade do século XX alguns artistas realizaram intervenções urbanas adotando técnicas diferenciadas, contribuindo assim para que a arte urbana se propagasse pelo mundo. Jenny Holzer foi uma dessas artistas, ela se utilizava de uma abordagem textual da arte, e fez das ruas da cidade o seu campo de atuação. O trabalho mais conhecido da artista, os “Truísmos”, são frases impactantes com significado ambíguo, e que eram coladas em postes, cabines telefônicas (Fig.1), paredes e também impressas em camisetas no final da década de 1970.

Outro artista que se destacou foi Daniel Buren, o autor Michael Archer (2001, p.71) ressalta que Buren é interessado pela apresentação da arte, de como a arte pode ser colocada em lugares diferentes como um espaço doméstico, comercial, uma galeria,



no exterior ou no interior de algo e o tipo de consequência que essa escolha pode trazer. Já na década de 1970, o artista fixou no painel de aviso de 130 estações de metrô de Paris, um pôster de listras azuis e brancas, onde levantava o problema de que seria impossível ver sua obra em sua totalidade mesmo com o registro fotográfico.

Mais um exemplo, Shepard Fairey que é um artista americano pioneiro da arte de rua e famoso pelo pôster "Obey", que criou na década de 1990 (Fig.2). Ele é influenciado pelo construtivismo russo, pela arte revolucionária chinesa, e também pela arte pop. O artista usa gráficos limpos e uma constante repetição de um mesmo tema em seu trabalho. Ele cola os seus pôsteres e pequenos adesivos, alguns com mensagens contestadoras e subversivas contra o establishment, em caixas d'água, muros, outdoors e em outros locais públicos.

O próprio artista diz que os seus pôsteres tentam estimular a curiosidade e levar as pessoas a questionar ao mesmo tempo o cartaz e a relação que tem com o seu entorno. Shepard Fairey é o típico artista urbano da atualidade, o trabalho dele é realizado normalmente em grande escala, causa estranhamento e utiliza o papel como suporte, cujo material remete a leveza e a efemeridade.

No Brasil, segundo Ferreira (2011), a partir da segunda metade dos anos de 1970, surgem vários artistas intervindo nas ruas usando a técnica do graffiti ou do stencil, eram frases e imagens que eram inspiradas na vida cotidiana, nas histórias em quadrinhos e principalmente na Arte Pop. O coletivo 3nós3, formado por Hudinilson Júnior, Mário Ramiro e Rafael França, se destacou naquela época intervindo na paisagem urbana de São Paulo com instalações efêmeras produzidas com material industrial.

No final dos anos de 1970 o artista Alex Vallauri, que trabalhava com a técnica do stencil, começou a ser notado pela imagem de uma bota que ele pintou com tinta preta por todos os cantos da cidade de São Paulo, com essa imagem e com outras que ele desenvolveu depois, ele criou uma atmosfera de curiosidade que envolveu a população e a imprensa. Não demorou para o seu trabalho de intervenção ser reconhecido pelas instituições artísticas e aparecer até mesmo em bienais de arte, o que fez com que a técnica do stencil fosse adotada por outros artistas e se espalhasse pelo país.

Também foi importante para difundir a arte de rua no Brasil o coletivo de grafiteiros TupiNãoDá, o artista Rui Amaral era um dos integrantes. Para Ramos (1994 apud MESQUITA, 2011) o coletivo teve grande atividade nos anos de 1980 desmistificando os símbolos culturais e a propaganda que ocupava as ruas, ou melhorando uma fachada deteriorada de um espaço abandonado na cidade de São Paulo. E como aconteceu no exterior e também no Brasil, a arte urbana por um lado é reconhecida e legitimada por algumas instituições, ganhando espaço no circuito da arte, e por outro lado é reprimida, pois é inerente a ela a sua vocação transgressora.

Neste início de século XXI muitos artistas urbanos se apoiam na linguagem do desenho para desenvolverem suas intervenções. A técnica do desenho desde o século XVI serve como atividade preparatória para realização das obras principais, pinturas e esculturas, de acordo com a página web da Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais. Uma atividade considerada indispensável também na formação de artistas que começaram a registrar a realidade observada, treinando medidas e proporções do corpo humano. Nos séculos seguintes o desenho se torna uma disciplina obrigatória nas academias de arte para o treinamento de novos artistas com aulas de desenho de observação de nus, naturezas-mortas, paisagens e etc.

No decorrer da história da arte, o desenho forneceu, nas etapas intermediárias da pintura, apontamentos, estudos preparatórios ou contornos de figuras e objetos que posteriormente foram cobertos pela tinta. E ainda hoje continua sendo utilizado frequentemente na sua forma primordial como uma etapa de um projeto, nesse caso o desenho poderá ser chamado também de rafe (estudo, esboço ou sketch), por artistas, designers e outros profissionais que o utilizarão como elemento estrutural de uma obra. Essa estrutura é composta por pontos, linhas e formas planas que são marcadas normalmente por um lápis em uma superfície como o papel. Mas também é possível, devido a evolução dos softwares gráficos como os programas CorelDRAW e Illustrator, se produzir desenhos vetoriais representados no espaço virtual.

Para a autora Cecilia Almeida Salles o esboço por si só já pode ser plasticamente atraente, ela explica que a:

Sua fragilidade e proximidade do momento da criação despertam muito interesse. Tudo isso gera o fetiche que sempre envolve esses traços precários de um pensamento em criação e principalmente, a proximidade da mão, da intimidade do artista (SALLES, 2007, p.42).

Muitos artistas urbanos utilizam o desenho como etapa inicial do processo de suas intervenções artísticas. O artista português Alexandre Farto, mais conhecido pelo seu pseudônimo Vhils, se utiliza desta metodologia ao inicialmente esboçar no papel com um lápis, a imagem do rosto de uma pessoa, posteriormente ele vai para a rua e escolhe um local abandonado para riscar, escavar e esculpir nas paredes a imagem esboçada previamente (Fig.3). Vhils cria assim uma obra singular e surpreendente com as suas figuras que, segundo Manco (2010), parecem como fantasmas das pessoas da cidade.

A página web da Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais mostra que, com o surgimento da caricatura no século XIX, o desenho começa a se tornar independente da pintura, mas só a partir da arte moderna, onde os pintores impressionistas descartaram o recurso de esboços e estudos preliminares para a confecção da tela, é que o desenho adquire a condição de obra de arte.

Os autores Lizárraga e Passos confirmam essa nova categoria do desenho como obra de arte afirmando que:

No século XX, o desenho ganha status de linguagem autônoma, embora continue representando um espaço para pensar e projetar, mas se liberta dos bastidores da obra, ganhando independência e tornando-se dela o protagonista (LIZÁRRAGA; PASSOS, 2007, p.67).

Para a professora do Departamento de Artes Visuais da UFRGS, Icleia Cattani, uma das razões para o artista contemporâneo apostar no desenho como arte autônoma é que esta linguagem necessita de poucos recursos técnicos e materiais, além disso, ela observa:

Talvez, por essa mesma razão, os desenhos despertem uma emoção especial no espectador. [...] O desenho desperta ainda hoje, em relação aos mestres do passado, uma empatia particular: muito mais do que nas pinturas concluídas, icônicas, é nele que se revela o ser singular (CATTANI, 2005, p.25).

De acordo com o autor Andrew Hall “o desenho pronto pode ser dividido em duas categorias principais: o desenho de observação e o desenho de imaginação.” (HALL, 2012, p.27). O desenho de observação é executado a partir de exemplos concretos, o artista o realiza observando locais específicos e lidando diretamente com a realidade à

sua volta, o que faz com que este tipo de desenho seja mais autêntico. Já no desenho de imaginação – que talvez seja a categoria mais usada pelos artistas urbanos – o desafio é maior, existem informações retiradas do mundo exterior, mas nem sempre o resultado tem um caráter real, pois o artista pode ter uma imaginação poderosa e criativa, ilustrando ideias, mostrando o futuro ou o seu próprio mundo interior.

Empregando um desenho mais imaginativo em suas intervenções e trabalhando com arte urbana desde 1999, o artista Blu, que nasceu na Itália e atualmente vive na Argentina, possui uma coleção de cadernos de rascunhos que contém pensamentos ou simples notas visuais que funcionam como um roteiro para as suas intervenções artísticas nas paredes.

O trabalho de Blu é construído em espaços abandonados da rua com uma paleta limitada de cores, ele usa pincéis, rolos e tintas nos seus painéis de grande escala. Como o artista se aproveita obsessivamente da linha para contornar as suas figuras, essas obras também podem ser consideradas como desenhos gigantes. Estes desenhos pintados à mão contam normalmente histórias complexas, com figuras humanas distorcidas, são contos caricaturais com monstros e cenas de batalhas perturbadoras e provocativas (Fig.4).

Nas intervenções de Blu observamos como ele desenvolve os seus trabalhos em uma grande escala, gerando um estranhamento potencializado pelas próprias imagens surrealistas que ele cria. De forma original o artista urbano Blu tem notoriamente transformado os seus enormes murais em animações, ele cria vídeos com a técnica de stop motion. Ele usa os muros abandonados de grandes cidades do mundo para desenhar as inúmeras etapas da animação que são fotografadas uma por uma e depois editadas para formar um vídeo que é disponibilizado na Internet.

Assim, o trabalho de Blu passa de uma arte urbana estática, para outro tipo de arte com vida e movimento através da animação, é a criação de um novo trabalho através de uma mídia diferente que, além disso, também faz o registro visual, tornando “esta arte efêmera e imaterialista tão próxima quanto possível de uma manifestação tangível.” (MCCORMICK; SENO; SCHILLER, 2010).

O artista de origem cubana, Jorge Rodríguez-Gerada, ao contrário de Blu, constrói desenhos no ambiente urbano de uma forma realista a partir da imagem humana desde 2002. Ele vive nos Estados Unidos mas viajou pelo mundo todo espalhando a sua série de intervenções urbanas chamada de “Identidade”.

Nessa série ele utiliza a técnica do desenho a carvão que se mistura com o vento, a chuva e a própria destruição repentina que pode ocorrer no local da parede onde todo o processo artístico é realizado. No ato de desenhar, ele mede a parede e então faz relações para obter as proporções corretas da imagem da pessoa que ele está retratando.



Figura 4 - Blu. Sem título, 2007. Buenos Aires. Fonte: <http://www.blublu.org/sito/walls/2007/big017.jpg>



Jorge Rodríguez-Gerada questiona, com esse tipo de ação onde desenha a carvão e em grande escala o rosto dos moradores anônimos de um bairro na parede de prédios (Fig.5), o controle que é imposto no espaço público pelo estado, os modelos de comportamento que nos representam e os eventos que são guardados pela memória coletiva. Em uma declaração em seu website o artista diz que:

A série Identidade é sobre a implantação de um diálogo com a comunidade local através da arte. Estes retratos transformaram o local, moradores anônimos em ícones sociais, dando relevância à contribuição de um indivíduo para a comunidade e toca sobre o legado que cada vida tem para oferecer (RODRÍGUEZ-GERADA, 2012).

Com as intervenções de Jorge Rodríguez-Gerada a efemeridade é levada quase ao extremo pelo artista. Os seus desenhos são gigantes, proporcionais ao tamanho das paredes dos prédios onde acontecem os trabalhos, e com a técnica do carvão ele consegue construir uma metáfora de como a identidade pode ser efêmera e frágil. Com a ação do tempo o carvão que marca a parede se desvanece, o local retorna ao seu estado original, restando apenas a memória do ícone local que estava sendo representado. No final, a identidade, o lugar e a memória se tornam uma coisa só.

A artista americana que vive em Nova York, Caledonia Dance Curry, mais conhecida como Swoon, também emprega o desenho no seu processo de trabalho artístico para criar intervenções efêmeras no espaço público. Mas o método como ela utiliza o recurso do desenho nas suas intervenções nas paredes da cidade é diferente do que o artista cubano Jorge Rodríguez-Gerada desenvolve.

A autora Claudia Walde (2005) diz que Swoon é um dos poucos artistas urbanos que investem muito tempo em seu próprio trabalho, ela demora cerca de duas semanas para terminar os seus famosos pôsteres recortados. Ela desenvolveu uma complicada



técnica de recorte no início dos anos 2000, intervindo nas ruas de Nova York. Naquela época ela já decorava muros com desenhos de tamanho natural feitos de papel branco.

No seu complexo processo de trabalho, Swoon imprime enormes folhas de papel contendo os seus desenhos elaborados a partir de fotografias, ela usa as técnicas de xilogravura ou linoleogravura, e depois adiciona elementos com um pincel e tinta acrílica. Muitas vezes os incríveis detalhes só são perceptíveis se aproximando do pôster colado na rua (Fig.6). Os numerosos recortes ou perfurações que ela cria ajudam a obra a se mesclar com as superfícies das paredes da cidade. O autor Johannes Stahl destaca que “o esforço artesanal que Swoon realiza e o hábil uso do meio espacial são as suas características principais.” (STAHL, 2009, p.209).

A temática do trabalho de Swoon também se assemelha com a do artista cubano Jorge Rodríguez-Gerada, ela retrata pessoas anônimas do contexto local da cidade onde a intervenção é feita ou pessoas do seu convívio pessoal, só que mescladas ao mundo imaginário que a própria artista cria. Segundo Stahl (2009), os pôsteres realizados por Swoon, com grande elaboração, são inseridos com precisão no seu meio, transformando-o tematicamente, principalmente quando se trata de um bairro urbano movimentado e degradado.

Os amigos e personagens dos bairros que ela reconstrói realisticamente em seus pôsteres são feitos em tamanho natural, a artista emprega uma escala onde quem está caminhando na rua pode enxergar no nível dos olhos a sua arte sem dificuldades, representando uma realidade que está ao alcance de todos.

Waclawek (2011) diz que os trabalhos de Swoon, que são colados sobre as paredes da cidade, voluntariamente se entregam ao inevitável processo de decadência e destruição que os aguarda. Swoon percebe a rua como “um espaço que encoraja conexões fugazes entre pessoas e lugares, a artista exhibe seu típico trabalho efêmero sobre prédios abandonados, que alimenta este processo colaborativo e estimula um

diálogo.” (WACLAWEK, 2011, p.86).

Vimos, portanto, que não é uma tarefa fácil distinguir a arte pública da arte urbana. Uma das autoras citadas considera que ambas não são inteiramente diferentes, pois elas são concebidas para o ambiente da cidade, mas a própria autora reconhece que o público interage de forma diferente com cada uma delas. As características principais da arte pública são o financiamento público ou privado, a adequação a qualquer tipo de público e a permanência duradoura na paisagem urbana. Já o artista urbano age de forma anônima na via pública, sem pedir permissão para nenhuma autoridade, como consequência de tal liberdade, os temas abrangidos são mais diversificados e polêmicos, e a sua intervenção artística tem uma duração mais efêmera.

A intervenção no espaço público pode acontecer por vários motivos, pode ser por problemas políticos, para reavivar um local degradado, ou simplesmente utilizar as ruas como espaço alternativo aos museus e galerias de arte. Talvez estas sejam as prováveis razões para que artistas como Jenny Holzer e Daniel Buren, que atuam desde a década de 1970, e Shepard Fairey, que atua desde a década de 1990, agirem com eloquência nas ruas das principais cidades da Europa e dos Estados Unidos. No Brasil, as intervenções urbanas começaram a ocorrer com mais frequência a partir de meados dos anos de 1970, os coletivos de artistas 3nós3 e TupiNãoDá foram muito importantes para que este tipo de arte se consolidasse no nosso país.

Foi interessante descobrir como o desenho deixou de ser apenas uma etapa do processo de criação de uma arte considerada “maior”, para também ser considerado uma arte independente no início do século XX. Este protagonismo do desenho fez com que ele passasse a auxiliar o artista de duas formas: a primeira como uma etapa de pensamento e projeção de uma determinada obra; e a segunda como uma linguagem autônoma. A independência do desenho está relacionada com a possibilidade de se criar com poucos recursos e também porque no desenho pode-se expressar as particularidades do próprio artista.

Mencionei três artistas de destaque no cenário mundial da arte urbana contemporânea que empregam o desenho, cada um a seu modo, nas suas intervenções, revelando com isso resultados diversificados que enriquecem o espaço público. O artista italiano Blu recorre à técnica do desenho fazendo estudos em seu caderno de rascunhos, com as principais ideias registradas ele tem mais segurança para que a intervenção seja realizada da melhor forma possível. Blu cria trabalhos em grandes dimensões que são de fácil visualização, e ele criativamente transforma os seus gigantescos desenhos surreais em animações que são disponibilizadas na Internet, abrangendo com isso uma nova audiência.

O artista cubano Jorge Rodríguez-Gerada é um exemplo de como se pode utilizar o desenho como recurso de uma intervenção urbana de forma concreta. Jorge Rodríguez-Gerada desenha diretamente em paredes de grandes dimensões o rosto de moradores anônimos dos locais em que ele intervém. Ele desenha com carvão e em poucos dias o desenho que ele fez desaparece da parede onde a intervenção ocorreu.

A artista americana Swoon também cria intervenções efêmeras, só que o suporte para os seus desenhos criados com as técnicas de xilogravura ou linoleogravura é o pôster artístico. Os pôsteres de Swoon são feitos com muitos detalhes e também têm a peculiaridade de serem meticulosamente recortados. Os seus retratos de amigos e de anônimos, que são colados nas paredes de cidades pelo mundo todo, tem uma escala pequena em relação ao trabalho de Blu e de Jorge Rodríguez-Gerada, mas não deixam de ser notados por estarem normalmente ao alcance da visão dos transeuntes. Com a análise dos trabalhos dos três artistas urbanos abordados, que estão em plena

atividade neste início de século XXI, deduzisse que a linguagem do desenho possibilita criar intervenções com poucos recursos, facilitando com que eles possam expressar as suas particularidades para os transeuntes das ruas da cidade. Alguns artistas até tornam esses habitantes, da estrutura urbana que será qualificada por uma intervenção urbana, em co-autores.

O desenho também torna possível que os artistas capturem as principais ideias em cadernos de rascunhos, com elas registradas, se tem mais segurança para que a intervenção seja realizada da forma mais próxima do que se projetou. Não impossibilitando que se realizem trabalhos em grande escala de forma concreta, mesmo que efêmeros, que facilitam a apreciação no ambiente urbano e dão vida e interação a lugares degradados.

Referências

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CATTANI, Icleia. *O desenho como abismo*. Revista Porto Arte, Porto Alegre, v. 13, n. 23, nov. 2005.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural Artes Visuais. *Arte pública*. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/enciclopedia>>. Acesso em: 19 abr. 2012.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural Artes Visuais. *Desenho*. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/enciclopedia>>. Acesso em: 28 abr. 2012.

FERREIRA, Maria Alice. *Arte urbana no Brasil: expressões da diversidade contemporânea*. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 8., 2011, Guarapuava. Anais eletrônico... Porto Alegre: Alcar, 2011. Disponível em: <<http://paginas.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/8o-encontro-2011-1/artigos/>>. Acesso em 27 mar. 2012.

HALL, Andrew. *Fundamentos essenciais da ilustração*. São Paulo: Rosari, 2012.
LASSALA, Gustavo. *Pichação não é pixação: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas*. São Paulo: Altamira Editorial, 2010.

LIZÁRRAGA, Antonio; PASSOS, Maria José Spiteri Tavolaro. *Havia uma linha esperando por mim: conversas com Lizárraga*. In: DERDYK, Edith (Org.). *Desenho*. Desígnio. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2007.

MANCO, Tristan et al. *Graffiti Brasil*. London: Tames & Hudson, 2005.

MANCO, Tristan et al. *Street sketchbook: journeys*. London: Tames & Hudson, 2010.

MCCORMICK, Carlo; SENO, Ethel (Ed.); SCHILLER, Marc e Sara. *Trespass: história da arte urbana não encomendada*. Colônia: Taschen, 2010.

MEIRA, Marly. *Filosofia da criação: reflexões sobre o sentido do sensível*. Porto Alegre: Mediação, 2003.

MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.

PASTERNAK, Anne. Just do it. In: MCCORMICK, Carlo; SENO, Ethel (Ed.); SCHILLER, Marc e Sara. *Trespass: história da arte urbana não encomendada*. Colônia: Taschen, 2010.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, pichação & cia*. São Paulo: Annablume, 1994.

RODRÍGUEZ-GERADA, Jorge. *Statement*. Disponível em <<http://www.jorgerodriguezgerada.com/55-statement>>. Acesso em: 10 de mai. 2012.

SALLES, Cecília Almeida. *Desenhos da criação*. In: DERDYK, Edith (Org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2007.

STAHL, Johannes. *Street art*. Potsdam: H. F. Ullmann, 2009.

WACLAWEK, Anna. *Graffiti and street art*. London: Tames & Hudson, 2011.

WALDE, Claudia. *Sticker city: paper graffiti art*. London: Tames & Hudson, 2005.

WIKIPÉDIA. *Blu (artist)*. Disponível em <[http://en.wikipedia.org/wiki/Blu_\(artist\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Blu_(artist))>. Acesso em: 8 mai. 2012.

WIKIPÉDIA. *Desenho*. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Desenho>>. Acesso em: 28 abr. 2012.

WIKIPÉDIA. *Jorge Rodriguez-Gerada*. Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Jorge_Rodriguez-Gerada>. Acesso em: 10 mai. 2012.

WIKIPÉDIA. *Swoon (artist)*. Disponível em <[http://en.wikipedia.org/wiki/Swoon_\(artist\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Swoon_(artist))>. Acesso em 12 mai. 2012.

CHÃO DE GIZ E MATERIARTE

Apreensão e representação criativa do espaço urbano

Ana Paula Nogueira¹
Luis Guilherme Aita Pippi²

Resumo

O trabalho visa propor uma metodologia de ensino por meio de percepção urbana e representação dos signos urbanos como forma ampliar o repertório e senso crítico dos acadêmicos para posterior atividade projetual. Usando como exemplos duas atividades de apreensão dos espaços urbanos da cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, realizadas na disciplina integrada de Ateliê 5: Urbanismo, Paisagismo e Arquitetônico do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Maria. Através da análise, caracterização e representação dos ambientes urbanos edificados e livres de edificação, os acadêmicos puderam apresentar a dinâmica e diversidade urbana pelo registro de suas percepções, conceitos e representações em duas intervenções urbanas denominadas: Chão de giz e MateriArte. Dois diferentes impactos ocorreram nestas intervenções em termos de apreensão, representação, temporalidade e interações.

Palavras-chave: espaços livres, espaços edificados, percepção urbana, intervenção urbana.

Abstract

The work aims to propose a methodology through urban perception and representation of urban signs as a way to expand the repertoire and critical sense of the academics for later project activity. Using as examples two activities of apprehension of the urban spaces of the city of Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brazil, realized in the integrated discipline of Ateliê 5: Urban Design, Landscape Architecture and Architecture of the Course of Architecture and Urban Design of the Federal University of Santa Maria. Through the analysis, characterization and representation of urban environments built and public open spaces, academics were able to present urban dynamics and its diversity by recording their perceptions, concepts and representations in two urban interventions called: Chão de giz and MateriArte. Two different impacts occurred in these interventions in terms of apprehension, representation, temporality and interactions.

Keywords: public open spaces, urban environments built, urban perception, urban intervention.

¹ Mestre em Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Santa Maria (2011), Professora do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Luterana do Brasil (2012 – atual). É líder do grupo de pesquisa Teoria, História e Crítica da Arquitetura e do Urbanismo. Atua principalmente nos seguintes temas: Teoria, história e crítica da arquitetura, história da arte, patrimônio cultural, projeto de arquitetura, paisagismo e urbanismo, cinema, artes visuais e intervenções urbanas.

E-mail: anogueira.arq@gmail.com

² Doutor em Arquitetura e Urbanismo (Paisagem e Ambiente) pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Professor Adjunto Efetivo no Curso de Arquitetura e Urbanismo (CAU) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Coordenador do Grupo de Pesquisa Nacional QUAPÁ-SEL II, núcleo Santa Maria. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Arquitetura Paisagística, Desenho Urbano e Paisagem, Ecologia e Planejamento da Paisagem e Projetos de Arquitetura e Urbanismo.

E-mail: guiamy@hotmail.com

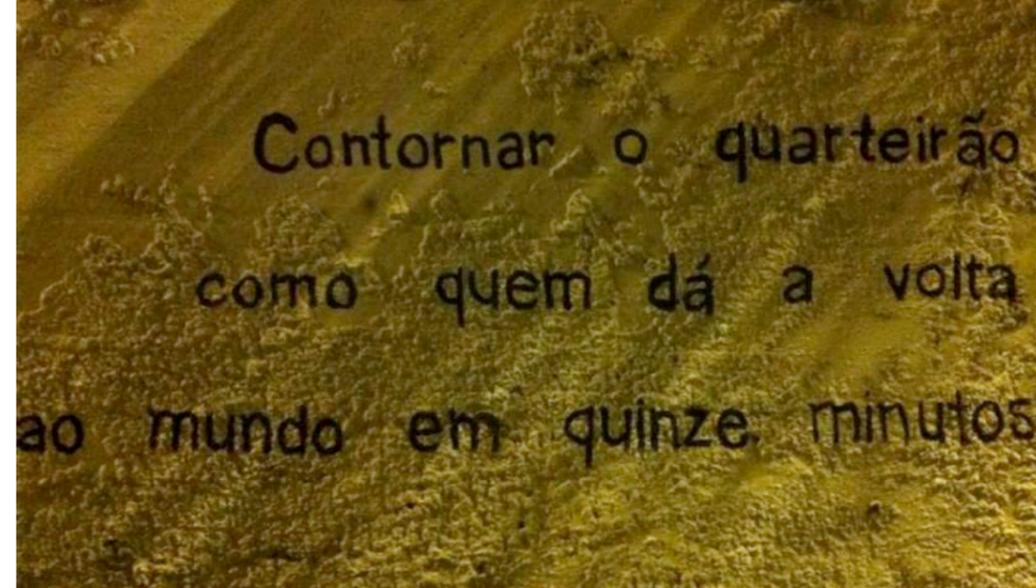


Figura 1 - Grafite no Muro da Mauá no Cais do Porto em Porto Alegre. Fonte: Nogueira, 2014.

Introdução

O presente artigo visa relatar uma experiência metodológica na disciplina de Ateliê de Projeto de Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo V do quinto semestre do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Maria. Os objetivos da disciplina são conhecer e aplicar as variáveis intervenientes na atividade de projetar espaços urbanos destinados à vivência comunitária, educativa, cultural, esportiva e/ou recreativa. O produto final consiste na proposta de um loteamento com usos diversos: moradias; escola pública de ensino fundamental, ruas, passeios públicos, praças e parque.

Dentro do processo metodológico de ensino e da disciplina está a busca de obras de referência e estudos de caso destinados aos temas a serem trabalhados no semestre. Para melhor percepção da problemática urbana, propõe-se uma viagem de estudos para Porto Alegre, onde serão visitados espaços livres e edificados que servirão de apoio referencial a projeção propriamente dita.

A viagem proposta estabelece um roteiro de dois dias onde, no primeiro dia, foram visitados os seguintes lugares: Escola Municipal de Ensino Fundamental Jean Piaget, Vila IAPI, Praça Shiga, Terceira Perimetral, Viaduto Borges de Medeiros, Escadaria da Rua Fernando Chagas Carvalho, Nova Holaria, Praça da Alfândega, Praça da Matriz; área externa do Multi-Palco; Mercado Público, Largo do Mercado Público e parágrafo do entorno; Chalé da Praça XV, Muro da Mauá, finalizando no Gazômetro. No segundo dia, o roteiro inicia no Parque Marinha do Brasil, seguindo para a Praça Itália, Parque Moinhos de Vento e finalizando no Parque Farroupilha.

Houveram momentos finais em cada dia onde os acadêmicos foram instigados, sem uma orientação prévia, a representar as suas percepções da cidade por meio de intervenções urbanas, cujo objetivo era tirar partido da espontaneidade da produção das intervenções que foram intituladas Chão de giz (desenho no chão do espaço público do Largo do Mercado Público, utilizando o giz escolar como material) e o MateriArte (produção de esculturas compostas por materiais encontrados no espaço público do Parque Farroupilha). O trabalho de ambas as intervenções foi o resultado de um exercício de percepção seguido da elaboração de conceitos que foram representados e com isso geraram interações com a comunidade, bem como despertaram a massa criativa, crítica e sensibilidade dos acadêmicos, que aplicaram essas percepções no desenvolvimento do projeto de ateliê em todas as suas etapas: Elaboração de conceito e diretrizes projetuais, partido arquitetônico e anteprojeto arquitetônico.

Proposta de intervenções urbanas, sensações e interações

A proposta do exercício de apreensão consistiu na percepção dos ambientes citadinos e toda sua complexidade pelos acadêmicos, inicialmente através do percurso de trajetória urbana previamente elaborada pelos professores, através dos quais foi possível identificar nos diferentes caminhos a revelação dos ambientes urbanos juntamente com toda sua dinâmica e ambiência junto a seus atores sociais, permitindo aos acadêmicos sentirem os variados ambientes, através das inter e intra-experiências criadas, mesmo que temporárias, numa dinâmica de usos propiciadas pela análise crítica, espacial, interacional e temporal com fatos, situações e trocas nestes percursos, possibilitando sensações e percepções interpretações e reinterpretaciones. Segundo Ferrara (2000, p.15) “por meio da apreensão da imagem urbana e sua visibilidade como reconhecimento da imagem local e sua identidade global é possível captar momentos sociais e culturais por meio de representações e percepções”. Os espaços edificados e os espaços livres são representações de momentos sociais específicos e sobreposições de complexidades de períodos históricos diversos que compõem um mosaico de signos urbanos. Através das metáforas propostas por Calvino (1990, p. 17), percebemos que ao interpretar os signos urbanos “os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas” as quais representam a dinâmica construída e modificada pelos atores sociais. Segundo Ferrara (2000, p.60):

É possível perseguir caminhos que nos permitem entender a fase de um processo de transformação urbana, suas características e, sobretudo, o papel que desempenha na teia dos significados urbanos. Essas imagens são signos que representam um conjunto de características, representam concentrando, adensando, às vezes, apenas sugerindo.

Segundo Jacobs (2003, p. 159) “as cidades grandes são geradoras naturais de diversidade, e fecundas incubadoras de novos empreendimentos e idéias de toda a espécie”, usos mistos (diferentes idades, sexo, raça e camadas sociais), densidade e dinâmica urbana e ativa vida pública que em suma funcionam como uma gama de ambientes impulsionadores da atividade criativa e crítico-analítica.

A percepção dos espaços urbanos complexos e dinâmicos, ora ordenados e ora caóticos são ferramentas de construção da criação projetual e sensibilização por meio do entendimento das problemáticas urbanas e da construção dos espaços, bem como sua utilização cotidiana por diferentes atores sociais. Extrapolando o espaço confinado de ensino em Arquitetura e Urbanismo, de forma a ir diretamente na dinâmica urbana e vivenciar todos seus processos, suas essências, suas sensações e interações e então possibilitar o registro de toda a apreensão urbana e suas experiências, através da representação conceitual criativa e interativa.

O exercício se constituiu da seguinte forma: no final do percurso de cada dia os acadêmicos, sem conhecimento prévio, receberam a proposta de traduzirem por meio de desenho (Chão de giz) e escultura (MateriArte) uma síntese urbana através das suas percepções. Este processo – discussão e criação conceitual, espacialização, interação e observação – teve a duração de duas horas por atividade, para o registro espontâneo e dinâmico das atividades.

A intervenção do primeiro dia: Chão de giz

Após o percurso do primeiro dia, os professores instigaram e descreveram as características dos elementos urbanos e a dinâmica no local da apreensão Chão de



Figura 2 - Mapa de localização da área de intervenção. Fonte: Pippi, 2014.

- Largo do Mercado Público e Praça do Chalé
- Local de Intervenção Chão de Giz



Figura 3 - Chão de giz tempo 1 (antes da intervenção). Fonte: Pippi, 2014.



Figura 4 - Chão de giz tempo 2 (início da intervenção). Fonte: Pippi, 2014.



Figura 5 - Chão de giz tempo 3 (após a intervenção). Fonte: Pippi, 2014.

giz: Largo do Mercado Público e Chalé da Praça XV, que se constituem como uma área urbana que embora possibilite áreas de contemplação, apresenta um uso intensivo de passagem de diversos atores sociais e comércio formal e informal, além disso, o contraste dessas atividades com o entorno edificado que, representa um Patrimônio Cultural da cidade, demonstra, de forma emblemática, as contradições urbanas.

Os alunos divididos em 4 grupos de 5 pessoas e foram instigados a representar, a partir de croquis e palavras-conceito o registro das percepções dos mesmos com relação aos ambientes urbanos e a imagem e significados da cidade, a partir da caminhada anterior ao exercício. Foi necessário que houvesse uma interação entre os membros de cada grupo para que, a partir da percepção de cada um houvesse a representação de imagens que contemplassem a construção de conceitos e da percepção de todos.

Segundo Ferrara (2000, p. 45):

[...] a representação a partir da imagem é uma forma de representabilidade de conhecimento que situa o estudo da linguagem, da ambiência da cena urbana e/ou da representação da cidade no âmago dos caminhos mais atuais da produção científica que se manifesta através do conhecimento e interpretação dos significados da cidade.

A intervenção foi de caráter efêmero, mas que teve um impacto na apropriação e interatividade social urbana durante todo processo se firmou contexto diferente da cena urbana cotidiana que se desenvolve no lugar. A partir do momento que os alunos iniciaram essa atividade, exatamente em frente à fachada principal do Mercado Público, próximo aos esguichos de água ali existentes, houve um período de “parada”³ urbana que impulsionou novas formas de apropriação do lugar e também trocas entre os grupos e destes com os usuários que mudaram a sua dinâmica: ao invés de apenas passar pelo lugar, começaram a parar no lugar para observar e conversar curiosos com os alunos e discutir sobre os significados das representações que ali surgiram e também manifestando as suas percepções e opiniões a respeito dessas representações. Nesse sentido, um lugar que se configurava como apenas uma passagem urbana, passa a se configurar como um lugar de pausa e interações críticas e artísticas.

Porém, passado o momento da intervenção, os diversos usos que dão ao lugar esse tom de contraste e passagem retornaram como se a intervenção urbana não houvesse acontecido, como um período de tempo congelado que não faz parte da passagem cotidiana. Acentuando esse tom de contrastes, no dia posterior à intervenção, que era um sábado, este espaço passou a ser utilizado como estacionamento de veículos, comprometendo toda a dinâmica anterior, o uso e apropriação de pessoas que ali aconteceu, desvalorizando o patrimônio histórico do entorno e comprometendo as ações da vida pública.

A intervenção do segundo dia: MariArte

Após o percurso do segundo dia, finalizado no Parque Farroupilha, que foi o local da apreensão da intervenção MateriArte, foi realizada intervenção por meio de uso de elementos naturais e reciclados encontrados no lugar para construir esculturas urbanas que representassem a imagem urbana do percurso realizado nesse dia.

O local escolhido para a intervenção, nesse caso, foi a área que interliga o arco de acesso à pracinha, que é mais resguardado e com pouca passagem de pessoas comparado ao largo do Mercado Público. No Parque, as interações são diferentes por se tratar de um lugar com mais atividades de lazer, recreação e descanso.

Outra diferença importante da atividade desse dia foi que, diferente da representação bidimensional, a representação tridimensional solicita um processo diferente. Para espacializar o conceito e seus significados os acadêmicos tiveram que uma hora para coleta de materiais naturais (folhas, sementes, galhos, água, entre outros) e reciclados (tampinhas, copos plásticos, papel, garrafas, objetos perdidos, entre outros), após a discussão intra-grupos, dos conceitos e significados da caminhada pelos ambientes urbanos que antecedeu o exercício.

³ Grifo dos autores. Parada, nesse caso, refere-se ao sentido de pausa, propiciando um momento de contemplação e interação com o ambiente urbano.



Parque Farroupilha
Local de Intervenção MateriArte



Figura 6 - Mapa de localização da área de intervenção. Fonte: Pippi, 2014.

Figura 7 - MateriArte tempo 1 (antes da intervenção). Fonte: Pippi, 2014.

Figura 8 - MateriArte tempo 2 (início da intervenção). Fonte: Pippi, 2014.

Figura 9 - MateriArte tempo 3 (após a intervenção). Fonte: Pippi, 2014.

O grande grupo de acadêmicos foi separado em quatro grupos de 5 pessoas, a fim de possibilitar variadas apreensões urbanas. Abaixo verificamos as caracterizações das atividades dos grupos e suas percepções e sensações durante as intervenções. As descrições apresentadas foram construídas pelos próprios acadêmicos após realizarem os exercícios.

As impressões dos grupos

Para melhor compreender o modo como cada grupo percebeu a cidade e como foram dadas as representações, vamos descrever as percepções e resultados de cada grupo, que denominamos grupos A, B, C e D. Dessa forma, esperamos demonstrar de forma

mais clara as percepções e interpretações que obtidas, apontando a variedade de resultados que tivemos.

Apreensões e formas de representação do grupo A

No depoimento do grupo A, sobre a intervenção Chão de giz no largo do Mercado Público, foi relatado que, no início, houve a sensação de constrangimento por desenhar no chão de um dos lugares mais movimentados de Porto Alegre. O grupo foi o último a começar seu desenho, apresentando uma dificuldade inicial em transpor as percepções para o desenho. A ideia do resultado final só pode ser sintetizada a partir da compreensão de que o Mercado Público e a orla do Guaíba são pontos bastante conhecidos da cidade, que unem uma boa parte da cultura e diversidade da capital. O desenho foi construído, então, a partir do elemento central do desenho: a fachada do mercado público e os chafarizes na calçada, exatamente no local onde estava ocorrendo a intervenção. Além disso, foram desenvolvidas pelo grupo as seguintes palavras chave:

- **Educação:** A palavra refere-se à importância da educação e à valorização das instituições de ensino, pesquisa e extensão e a preocupação dos alunos com a degradação de diversos espaços públicos da cidade.
- **Descaracterização:** Notada, por exemplo, no conjunto residencial vila do IAPI, que possui um grande valor histórico e cultural para cidade, mas que passa constantemente por alterações que valorizam pouco as características originais do conjunto.
- **Dialética entre o Novo e o Antigo:** Porto Alegre, que conta com muitas áreas históricas, mas que vive constantemente o dilema na forma construir, reformar, requalificar, criar novos espaços, sem que haja uma descaracterização do antigo. A Usina do Gasômetro é um dos espaços históricos da cidade que, por meio de reformas ao longo dos anos, conta com um grande número de atividades e usuários e, mesmo que o uso da edificação tenha sido modificado, ainda há informações e imagens que remetem ao antigo uso.
- **Intervenções:** Ao projetarmos e construirmos uma cidade, os seus usuários são capazes de modifica-la de acordo com suas necessidades e apropriações. De acordo com o grupo, o muro da Mauá é um bom exemplo disso: o projeto “Arte no Muro”⁴ traz a visão de diversos artistas para o lugar, onde podemos observar várias formas de expressão e percepção da cidade.
- **Pressa x Fluxos:** a cidade de Porto Alegre configura-se, dentre outras características, por sua densidade, diversidade populacional, multi-funções e dinâmicas urbanas. O grupo, ao se deslocar do viaduto da Borges até o Mercado Público, se deparou com um grande número de pessoas e diversos meios de transporte. Esse caos criado na cidade provoca pressa em todos que estão se deslocando e conseqüentemente os espaços tornam-se apenas lugares de passagem. De acordo com os alunos, dessa forma perdemos muito do que as paisagens podem nos proporcionar em termos de contemplação e interpretação.

⁴ O projeto Arte no Muro foi uma atividade, ocorrida em 2014, do Festival Internacional de Cultura Livre (FicLivre) que integrava a programação do Fórum Social Temático: Justiça Social e Ambiental e teve a organização da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa – Chico Lisboa, do Instituto Estadual de Artes Visuais, da Secretaria de Estado da Cultura – SEDAC com a parceria com a Prefeitura Municipal de Porto Alegre e o apoio das tintas Coral. Anualmente o projeto recebe novas edições com os mais diversos participantes.



Figura 10 - Intervenção do Grupo A. Fonte: Pippi, 2014.



Figura 11 - Intervenção do Grupo A. Fonte: Pippi, 2014.

- **Sem Prumo:** Essa expressão foi usada por uma pessoa que acompanhava os grupos enquanto desenhavam em frente ao mercado público após constatar que os prédios desenhados não estavam alinhados. A observação reflete as diferentes percepções dos indivíduos frente às coisas, enquanto que a intenção do grupo era retratar os edifícios de uma forma mais livre, a percepção por parte do observador, nesse caso, era de que o desenho estava errado. O uso da palavra aparece aqui como uma forma de incentivo à criatividade, indicando que a percepção do espaço é mais profundo do que apenas o registro por meio das linhas retas dos edifícios.

O grupo finalizou apontando que a ideia era a de destacar diversos elementos que sintetizassem o que foi percebido na cidade durante a caminhada. Um hexágono é criado para lembrar a planta dos blocos da escola visitada pela manhã, e em cada um dos seis lados é colocado uma das palavras-chave. Dentro desse espaço foi disposto o skyline do Cais do Porto, o conflito automóvel x pessoas, as grandes edificações, as escadarias, a grande massa de vegetação presente na cidade e as indústrias.

Após o término dos desenhos, o grupo se distanciou do local para observar a reação das pessoas que passavam por lá. Muitos paravam para olhar, crianças apontavam para os desenhos no chão, enquanto outros caminhavam sobre os desenhos sem perceber o que estava ali.

Para a Intervenção MateriArte feita no Parque Farroupilha, o grupo destacou a reflexão da importância de espaços verdes, áreas de convivência e de como estamos carentes desses lugares em Santa Maria, então, a proposta foi chamar a atenção dos usuários do Parque da Redenção para a importância de usufruirmos daqueles espaços. A maior dificuldade nessa segunda intervenção foi encontrar materiais presentes no parque que pudessem virar arte. Foram recolhidos objetos que foram jogados pela população ao longo do parque e esse material encontrado foi transformado em um boneco, pois seria a forma mais fácil de chamar a atenção de quem fosse passar pelo local. O boneco segurava um papel com a frase: olhe para cima e aprecie o espaço ao seu redor. Nesse caso, o objetivo de provocar curiosidade foi alcançado pois boa parte das pessoas que passavam param para observar o boneco.

Figura 12 - Intervenção do Grupo A.
Fonte: Pippi, 2014.



Figura 13 - Intervenção do Grupo A.
Fonte: Pippi, 2014.



Apreensões e formas de representação do grupo B

O grupo B destacou o fato de Porto Alegre ser uma das maiores cidades do país e a capital do Rio Grande do Sul, o que contribui para que Porto Alegre seja uma cidade multifacetada. Alguns dos lugares visitados permitiram permitiriam ao grupo uma total imersão, pois se tornavam acessíveis por serem projetados, sombreados, mobiliados e pavimentados; enquanto outros não possuíam essas características e se tornavam menos acessíveis. Dessa forma, o grupo optou por retratar os aspectos que se destacaram, tais como: o contraste na skyline entre o centro histórico na Av. Mauá e as áreas vizinhas altamente urbanizadas, e a relação desse contraste com o Guaíba; a presença de água em lugares como a Praça Shiga que tornou o ambiente mais agradável, convidativo e interativo; a vegetação, que se apresenta de diversas formas e densidades, sendo, em alguns espaços, suficiente e possibilitando a permanência de pessoas no local como no IAPI, embora em outros sendo insuficiente ou mal planejada como a Praça Leonardo Macedônia; também foi destacado o sol, representando a sua importância na caracterização dos espaços públicos, mas que em algumas circunstâncias tornando-os inabitáveis; um hexágono representando a escola visitada, que possui uma organização não convencional e por isso pode ser uma referência, e também a multiplicidade da cidade como um todo. Por fim, foi feito o desenho de uma pegada, que se refere a todos os caminhos percorridos, sendo alguns não projetados para uso de pedestres e que se tornavam desconfortáveis e complexos.

Para a Intervenção MateriArte o grupo escolheu um ponto no espaço que servisse de encontro de vários caminhos, permitindo que diversas pessoas, que estivessem realizando atividades variadas (brincando no playground, sentados no mobiliário na periferia do parque ou na grama) passassem por ali e vissem e pensassem sobre a composição. Foram representados os monumentos presentes em alguns dos parques muitas vezes marcando eixos centrais; o uso da bicicleta como um elemento que se destaca nos locais visitados; os diversos tipos de vegetação ou a falta da mesma; o espelho d'água que se apresentou em alguns espaços preservado e em outros não, e a diferença que causava tanto no conforto térmico quanto na composição da paisagem; e os elementos coloridos de diversos materiais (plástico, borracha, tecido) representando as pessoas ocupando os espaços e as diversas atividades que elas realizam.



Figura 14 - Intervenção do Grupo A.
Fonte: Pippi, 2014.



Figura 15 - Intervenção do Grupo A.
Fonte: Pippi, 2014.

Apreensões e formas de representação do grupo C

Para o Chão de giz, o grupo C representou o skyline da cidade vista do Rio Guaíba e também o contexto urbano tão diverso em Porto Alegre. Também foi apontada a mistura de pessoas que há na cidade e que, por conseguinte, frequentavam a frente do Mercado: pessoas de todas as idades, gêneros e cores. Do mesmo modo, não ficou de fora a densa massa vegetativa contida nos parques, muito presentes na cidade. No desenho, a representação da Praça da Matriz devido a sua importância histórica e sua localização no centro da cidade e seu eixo radial, o monumento a Júlio de Castilhos, a Catedral Metropolitana ao fundo e demais edifícios históricos que circundam a área.

Já na segunda intervenção MateriArte, foram utilizados galhos e conferidos a eles uma forma arqueada representando a densa massa vegetativa dos parques visitados que formavam "túneis verdes"⁵ nos percursos. Os elementos presos aos galhos representavam as intervenções existentes na cidade, como os tênis pendurados nas árvores do Parque Marinha do Brasil. Um balanço pendurado embaixo dos galhos representa o barulho constante das crianças brincando nas pracinhas.

Apreensões e formas de representação do grupo D

Para o Chão de giz, o grupo D representou aquilo que mais chamou a atenção dos membros do grupo em Porto Alegre: o skyline; a arborização da cidade; a grande presença de parques, praças e demais locais públicos para lazer e recreação; a arquitetura, que abrange desde edificações mais antigas, passando pelos vários prédios visivelmente modernistas do centro até construções mais contemporâneas; o traçado da cidade em torno do Guaíba; entre outros aspectos. A cidade foi representada a partir da perspectiva de uma Porto Alegre cosmopolita e plural e o exercício despertou curiosidade na população que circulava no local: muitos paravam para olhar, perguntavam do que se tratava, tiravam fotos.

Para a intervenção MateriArte, a intervenção representou a diversidade através do uso de galhos, flores, folhas e água dos lagos da Redenção em uma escultura que

⁵ Grifo nosso.

Figura 16 - Intervenção do Grupo A.
Fonte: Pippi, 2014.



Figura 17 - Intervenção do Grupo A.
Fonte: Pippi, 2014.



demonstrou os eixos do parque e as espécies vegetais típicas também em toda a cidade de Porto Alegre. Em comparação à experiência de Porto Alegre do chão de giz, o exercício na Redenção, por ser um local onde as pessoas naturalmente realizam atividades diferentes, não foi muito notável em meio ao fluxo das pessoas. Alguns perguntaram do que se tratava a intervenção, porém a escultura foi percebida apenas por poucos transeuntes mais atentos.

Considerações finais

Todos os grupos tiveram uma intenção comum em ambas intervenções: atrair atenção do olhar do cidadão usuário para com os ambientes urbanos edificados e livres. Tais atos promoveram, incentivaram e aguçaram o olhar dos usuários para com as intervenções dos acadêmicos, gerando interações que resultaram num olhar mais reflexivo e perceptivo por parte dos alunos em relação a cidade e seus espaços, o que influenciou no modo como a prática de projeto foi desenvolvida ao longo do semestre. Nas duas atividades, por meio da metodologia utilizada, os alunos desenvolveram um maior entendimento da dinâmica da cidade e suas urbanidades e, dessa forma, ao projetar ambientes urbanos, haverá uma maior ressignificação da cidade.

O grupo A demorou para partiu de uma reflexão inicial para depois aplicar os conceitos discutidos e representados nas intervenções, absorvendo a essência do exercício: percepção, criação de conceito, representação e interação. A composição do desenho desse grupo, na primeira intervenção, partiu da organização por um hexágono com 6 palavras que representassem suas ideias e, dentro desse hexágono foram expressadas a materialização dessas ideias conceito. Para o MateriArte, o grupo criou um boneco escultura, representando cada usuário da cidade, de forma a chamar a atenção dos transeuntes, ao contrário dos demais grupos que usaram elementos e desenhos de objetos construídos que remetem aos espaços livres e edificados da cidade. Além disso, o grupo conseguiu sintetizar verbalmente por meio da construção de uma frase manifesto a ideia motriz.

O grupo B, na primeira intervenção, espacializou os elementos percebidos sem a aplicação dos conceitos, e com isso sem uma metaforização dos elementos percebidos e sua representação simbólica na cidade de Porto Alegre. Para o MateriArte, o grupo uniu vários elementos que representassem de suas percepções acerca dos espaços

motivados pela localização da intervenção: ponto de cruzamento dos caminhos de saibro do parque.

No caso do grupo C, os alunos partiram da percepção do skyline da cidade de Porto Alegre em seu desenho e também da diversidade de pessoas (idades, gêneros e cores) e representativa massa vegetativa da cidade (parques e praças) o que demonstra um olhar amplo sobre a diversidade. Para a intervenção no parque Farroupilha, o grupo conseguiu se expressar de forma mais clara em termos da metaforização conceitual dos elementos percebidos, tais como: um galho arqueado representando os túneis verdes vistos nos parques e ruas da cidade, lixos pendurados nos galhos referendando a diversidade de intervenções artísticas na cidade (grafite, Muro da Mauá, exposições artísticas e manifestações do espaço público).

O grupo D teve a mesma percepção do grupo C na primeira intervenção e não estabeleceram um conceito específico, apenas representaram os elementos percebidos através do desenho. Porém, para a segunda intervenção, o grupo conseguiu estabelecer um conceito sobre a diversidade dos ambientes e dos usuários da cidade utilizando uma escultura com galhos, folhas, flores e água encontradas no parque.

Dois grupos escolheram caminhos de passagem para a espacialização da segunda intervenção: grupo A e grupo D, no piso de saibro do Parque Farroupilha. O Grupo C escolheu um local de estar, espacializando sua obra em cima de um banco de madeira. O grupo B escolheu uma área de cruzamento intenso de pessoas, perto do playground no piso de saibro.

Grupo B foi mais intensivo na utilização de elementos e desenhos de objetos construídos representativo dos espaços livres e edificados para a segunda intervenção do que os demais grupos, que buscaram conceitos e metáforas para expressar suas percepções. No largo do Mercado Público a intervenção Chão de giz provocou maior impacto e interações do que a intervenção MateriArte no Parque Farroupilha. Isto se deve ao fato de que no parque Farroupilha acontecem mais dinâmicas de uso e apropriação que são próprios do espaço e da identidade, tanto do parque com seus ambientes polivalentes, quanto pelas características do público que é mais diversificado. Nesse caso, as características dos elementos urbanos e dinâmica das relações no espaço público propiciaram um lugar de permanência, pausa e contemplação mais diversificados do que o largo do Mercado Público onde aconteceu a intervenção Chão de giz. Isto resultou em diferentes impactos e interações.

No caso do Mercado Público, por se tratar de um espaço central com fluxo intenso de passagem e menos possibilidades de uso, a intervenção Chão de giz se destacou com mais eficácia no que tange as trocas entre a comunidade e os acadêmicos, porque houve uma problematização da intervenção e discussão crítica. Talvez devido ao fato de uma atividade de interação ser mais corriqueira em uma área de um parque do que num espaço livre de passagem circundado do patrimônio cultural da cidade.

Por outro lado, perceberam-se limitações em função do pouco tempo que pode ser destinado a permanência nos ambientes de cada intervenção, bem como as trocas entre os acadêmicos e os usuários. Se houvesse mais tempo para se observar o impacto de ambas intervenções, os acadêmicos poderiam ter percebido de forma mais profunda o resultado do impacto gerado. A atividade foi espontânea, sem um planejamento prévio - tanto das atividades, quanto dos materiais necessários para a aplicação e espacialização - o que resultou numa efemeridade das intervenções num período muito curto de permanência das intervenções no espaço.

A atividade propiciou a percepção do espaço livre público e edificado, sensibilização de usos, promoção de conhecimento e massa crítica quanto a ambiência e dinamismo

do espaço urbano. Extrapolar a criatividade através da utilização de poucos recursos e curto espaço de tempo que resultou numa maior liberdade de criação e formas de expressão.

O respectivo trabalho abordado colaborou para a execução do processo projetual da disciplina com diferentes proposições projetuais em cada área de conhecimento: urbanismo, paisagismo e arquitetônico levando-se em conta os condicionantes naturais, construídos, os visuais e as conectividades da paisagem e do tecido urbano pré-existent da área de intervenção e em diferentes momentos das etapas projetuais guiados pela seguinte tríade do processo projetual: conceito, forma e função. Inicialmente pela aplicação de novos conceitos-chave que foram aplicados no lançamento e organização das ideias e diretrizes iniciais (partis), direções, repertórios e nas espacializações e atribuições de possíveis usos e zoneamentos até então não imaginados, de forma a comunicar o projeto inicial através de diferentes formas de expressão: diagramas-conceituais, definição de conceitos, eixos imaginários, zoneamento, evolução da proposta. Posteriormente pode-se aplicar a tríade projetual através dos estudos espaciais volumétricos e de conectividades da paisagem (natural e/ou construída), estudos da edificação escolar com maquetes esculpidas em massa de modelar ou sabão, estudos compositivos gramaticais volumétricos em segunda e terceira dimensão para a praça (exercício de vegetação, “areia” e elementos construídos, exercício compositivo e análise formal volumétrica e conectividades espaciais relacionais) aplicáveis a cada área de conhecimento e com o input visual de simbologias representacionais identificados pelos novos conceitos formulados e pela a descrição da sensações dos ambientes propostos e a relação e representação entre interior e exterior, flexibilidade e permeabilidade entre os ambientes de forma a relacionar as percepções, ações projetuais em potencial, os atributos espaciais e funções de cada ambiente e posteriormente as técnicas construtivas (infraestrutura verde, laje jardim, telhado verde, parede vertical, cobogós, piso-grama entre outros).

Acredita-se que o repertório e vivências construídas estarão refletidas na produção acadêmica da disciplina de Ateliê 5, visto que esse embasamento torna o processo crítico e criativo mais rico, dinâmico e com maior liberdade criativa e projetual em termos de representação no âmbito projetual do urbanismo, paisagismo e arquitetônico. Percebe-se que a metodologia abordada constituiu uma forte referência na memória dos alunos enquanto percepção e representação urbana que poderá ser aplicada também em outras disciplinas do curso de Arquitetura e Urbanismo.

“Contornar o quarteirão como quem dá a volta ao mundo em quinze minutos”, a frase estava escrita no muro da Mauá, que fez parte do percurso do primeiro dia. Tal sentença, demonstra como, mesmo num pequeno percurso urbano, existe uma riqueza de imagens, dinâmicas e detalhes que permitem variadas interpretações que podem gerar discussões coletivas de percepções individuais. Essa construção coletiva de percepções apresenta uma riqueza de elementos e sensações que demonstram que um pequeno percurso pode representar vários significados, ou seja, um universo de informações e significados que podem ser percorridos e depois representados nas mais variadas escalas, demonstrando que, não importa o tempo ou tamanho do percurso, mas sim o olhar e a reinterpretação de significados e conceitos, bem como suas representatividades criativas. A mensagem no muro tem um peso enquanto forma de expressão criativa que promove a reflexão crítica da cidade e, por isso, seu registro, feito ao acaso, consegue traduzir o significado e a essência de ambos os exercícios.

Agradecimentos

Aos acadêmicos da disciplina de Ateliê 5, 2014-1 do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFSM que participaram ativamente e receptivamente nas atividades propostas de intervenções urbanas: Chão de giz e MateriArte.

Referências

ABDO, Rudayna; BATZEL, Geoffrey. *Planning the Modern Arab City: the Case of Abu Dhabi*. In: Page, Max; Mennel, Timothy (editors). *Reconsidering Jane Jacobs*. Copyright by American Planning Association, Chicago, EUA, 2011.

CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Os Significados Urbanos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2000.

JACOBS, Jane. *Morte e Vida nas Grandes Cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

O GRAFFITI E A ARTE DIGITAL COMO POTENCIALIZADORES DO ESPAÇO PÚBLICO

Natacha Figueiredo Miranda¹
Gilfranco Alves²

Resumo

Esta pesquisa desenvolveu-se no ambiente do grupo de pesquisa algo+ritmo sob coordenação dos professores Gilfranco Alves e Juliana Trujillo, interagindo com outros pesquisadores e pesquisas do grupo. A pesquisa dedicou-se ao estudo das possibilidades da mediação aplicada aos processos de projeto em arquitetura e urbanismo, especialmente ligados à ocupação dos espaços públicos. Os espaços das cidades potencializados pela mediação digital, especificamente, pelo videomapping e o pelo graffiti digital, fazem emergir outras camadas de informação a partir dos usuários, tornando os espaços híbridos, colaborativos e efetivamente ocupados, como deveriam ser em essência os espaços públicos.

Palavras-chave: videomapping, graffiti digital, arte digital.

Abstract

This research was developed in the environment of the algo+ritmo research group, guided by professors Gilfranco Alves and Juliana Trujillo, in coordination with other researchers and researches of the group. The research was dedicated to the study of the possibilities of mediation applied to the design processes in architecture and urbanism, especially related to the occupation of public spaces. The spaces of the cities enhanced by the digital media, specifically by videomapping and digital graffiti, emerges other layers of information from the users, making spaces hybrid, collaborative and effectively occupied, as they should be in essence the public spaces.

Keywords: videomapping, digital graffiti, digital art.

Introdução: A arte urbana como ferramenta de ocupação e apropriação do espaço público

Inicialmente, é preciso considerar que a contínua mudança do espaço das cidades, sua crescente desigualdade social, seus espaços abandonados, sua periferia marginal, as favelas, mostram que a cidade se forma muito além de um mero programa de planejamento muito distante da realidade cotidiana de quem habita as cidades. Talvez, mais voltada à elite cultural e social, mas muito longe da sociedade, percebe-se que boa parte da cidade formal, produzida com a conivência do poder público é totalmente desagregadora. Essa política geradora de espaços desqualificados e violentos não entende quando esse mesmo espaço devolve a rebeldia de suas manifestações e apropriações “indevidas” ao olhar de quem nunca esteve próximo da realidade das cidades, especialmente daqueles que não são convidados a participar do jogo capitalista. E é nesse olhar de devolutivas dos espaços abandonados, dos nichos urbanos que a arte urbana fala através de seu comportamento efêmero, espontâneo e marginal, conforme aponta Villac (2012):

Na arte sem simulacros, o dia-a-dia agrega valor de lealdade, sociabilidade, reciprocidade. O objeto do discurso é tudo o que a sociedade nega, mas a cidade abriga. Nas áreas centrais, as ações se apropriam da fragilidade do espaço público desenhado e abandonado pela sociedade do consumo e da mídia (VILLAC, 2012 p.164).

Estando sempre distante dos benefícios elitizados da cultura - ou do que é entendido como arte - a manifestação livre e totalmente politizada da arte urbana vem dizer para todos o que a cidade fala, o que a sociedade pensa, qual é o cotidiano de quem está sempre de lado dos benefícios das cidades ou quem está sensível a essa realidade. Muito além das galerias, a arte urbana é livre, democrática, mutante como a sociedade; e ela mostra a essência da rebeldia quando arte, da arte quando política e da política quando social.

As cidades contemporâneas ainda carregadas dos moldes modernistas (cidades setorializadas por função) estão longe de agregar pessoas, e são planejadas sob uma ótica não humana, segundo Gehl (2014). Lugares que negam as pessoas, a qualidade de vida e a proximidade do lugar com o homem e com o espaço. E é nesse buraco deixado pela cidade que nascem as manifestações e as apropriações do ser humano com o seu lugar. Ao invés de muros, becos, calçadas estreitas e largas vias, Gehl (2014) sugere e exemplifica espaços saudáveis e com estreita intimidade com as pessoas. A cidade é um lugar de encontros e trocas entre as pessoas, e quando isso lhes é retirado, como um organismo vivo é natural que haja devoluções com suas manifestações artísticas, muitas vezes até agressivas e violentas. Espaços seguros são espaços criativos, usados, compartilhados e próximos da escala humana - algo perdido sufocado pelos arranha-céus e uma massa intensa de veículos a dominar as cidades.

Nem os urbanistas, nem os planejadores de tráfego colocaram o espaço urbano e a vida nas cidades no topo de suas agendas e, por muitos anos havia pouco conhecimento sobre como as estruturas físicas influenciam o comportamento humano. As consequências drásticas desse tipo de planejamento sobre o uso das cidades pelas pessoas não foram reconhecidas até muito tempo depois (GEHL, 2014 p.14).

Segundo Gehl (2014), existe atualmente um pensamento que se volta cada vez mais

¹ Graduanda em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, MS, Brasil.
E-mail: natacha.ik@gmail.com

² Arquiteto e Urbanista pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), RS, Brasil. Especialização em Design de Interiores pela Universidade para o Desenvolvimento do Estado e da Região do Pantanal, MS, Brasil; Mestrado em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, MS, Brasil e Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo do IAU - USP São Carlos. É membro pesquisador dos grupos Nomads.usp, algo+ritmo e Professor Adjunto na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul.

E-mail: gilfranco@alvesetrujillo.com.br

para a qualidade humana nas cidades, onde inúmeros projetos urbanísticos são pensados nessa direção após anos de negação das cidades para com pessoas. A beleza das ruas e dos espaços urbano é a diversidade, a mistura de culturas e etnias e de alguma forma a diversidade encontra um jeito de se expressar e é aí, justamente, que se acredita na relevância desta pesquisa, visando experimentar e analisar esses processos de manifestações urbanas e o que eles representam e transformam - mesmo em sua efemeridade- nas ruas das cidades.

Arte urbana: os muros e fachadas como interfaces físicas entre espaços públicos e privados.

O Graffiti

Inicialmente na esfera da rebeldia e manifesto da expressão nas ruas através de símbolos, desenhos, marcas e palavras, o graffiti e a pichação se confundem em sua origem, e tornam-se inseparáveis em seus motivos e expressões. De um modo que extrapola qualquer valor de ética e ordem social, essa arte urbana sempre esteve ligada a uma fala imediata e crua da cidade. O pensamento de sua durabilidade não cabe a esse tipo de expressão artística, até porque a sua preocupação é a usabilidade de um espaço público – liberado ou não – para a exposição efêmera de sua arte marginal.

De acordo com Silva-e-Silva (2008), as primeiras manifestações do grafite foram em uma rebelião política nas ruas de Paris em 1968:

A referida explosão mundial desta manifestação cultural ocorreu em 1968 e teve como epicentro a França. Um dispositivo simbólico que naquele momento histórico - Paris de maio de 1968 foi manipulado pela massa popular constituída, majoritariamente, por estudantes e trabalhadores revoltados e revoltosos com a situação socioeconômica da França (Silva-e-Silva, 2008 p.216).

Porém, conforme Drumond (2012), em Nova York na década de 70, nas ruas degradadas do Harlem em confronto com a elite da Broadway, lado a lado, surge essa expressão gráfica mostrando que essa realidade marginal estava ali, coexistindo num mesmo lugar. Esse movimento era uma forma de dizer ao mundo a sua existência e que pertenciam sim àquele lugar. Foi assim que as tags e os desenhos em metrô se disseminaram pelo mundo.

Seja em disputas de bondes entre gangues dos bairros norte-americanos, ou em símbolos de estudantes em seus protestos, ou em artistas que foram para as ruas (ou das ruas vieram), essa forma de arte ocupa nossos espaços urbanos de forma denunciativa, expressiva e polêmica em sua aceitação e definição. Schnabel (1996) mostra em seu filme Traços de uma vida, a história de Jean Michel Basquiat que, no final dos anos 70, chamou a atenção para a mídia norte-americana com suas inscrições e seus desenhos em prédios abandonados e muros de Manhattan.

Conforme Blauth (2012), a arte ganha uma dimensão além dos muros internos de uma galeria e invade as ruas escancarando o descaso aos problemas sociais e das cidades como um sistema organizado e planejado. O poder dos interesses políticos que afastam o social para as beiradas - que deixa o caos na cidade e a violência de seus becos - geram espaços degradados e vazios que são utilizados pela arte urbana, há uma apropriação espontânea dos grafiteiros que acabam por muitas vezes requalificar o lugar com sua arte.

O Graffiti é, portanto, na sua essência uma manifestação de linguagens: urbana e



Figura 1 - Graffiti - Nova Iorque.
Fonte: <http://hire-graffiti-ny.com/>, 2016.



Figura 2 - Graffiti - Nova Iorque.
Fonte: <http://www.complex.com/style/2013/02/the-50-greatest-nyc-graffiti-artists/>, 2016.

espontânea. Ele expressa a voz da cidade e é nessa vertente de pensamento que outras formas de intervenções urbanas também ocorrem nas cidades - o Graffiti Digital e o Video Mapping, quem vêm tomando o espaço nas paredes e espacialidades das cidades.

Arte urbana: o mundo virtual e a expansão da interface entre o físico e o digital

Mediação Digital

O espaço digital, segundo Lévy (1999), é instável visto que está em constante crescimento numa avalanche de informações que se incrementam com velocidade espantosa para aqueles que tentam apreender todas as correntes e técnicas que dela surgem. Nesse espaço contemporâneo virtual que se tornou a plataforma da revolução tecnológica – o ciberespaço – é onde está a classe criadora e produtiva das

Figura 3 - Banksy - Graffiti com Stencil.
Fonte: <http://banksy.co.uk/>, 2016.



novas tecnologias. Com um espírito colaborativo de produção, criação e informação, o ambiente virtual se retroalimenta e legitima o real, visto que o atualiza constantemente, sendo assim um multiplicador das oportunidades.

Em geral acredita-se que uma coisa deva ser ou real ou virtual, que ela não pode, portanto, possuir as duas qualidades ao mesmo tempo. Contudo, a rigor, em filosofia o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual: virtualidade e atualidade são apenas dois modos diferentes da realidade (LÉVY, 1999 p.47).

O mundo virtual permite dois sistemas nítidos de simulação: um com o controle rígido (atual) do seu modelo virtual e outro em que ocorre a interação pessoa e ambiente simulado; e de acordo com (Lévy, 1999), esses dois sistemas dão à pessoa envolvida na simulação a sensação real da situação inventada – realidade virtual. Essa realidade é resultado de imagens, sons, modelagens e variadas informações que são resolvidas por um sistema computacional através de dados numéricos e transformadas num ambiente de experimentações com variados níveis de interação e realidades - inventada, copiada, modificada, codificada. As redes de hiperídia redefinem o nosso conceito de identidade e presença. Leão (2005) a partir das ideias de Roy Ascott fala que estamos assumindo múltiplos “eus” que coexistem em espaços e tempos diferentes ou simultâneos, assumimos moradas em dois mundos (real e o ciberespaço). Nessa realidade transformada espalhamos nossas imagens por toda a rede e assim surge uma nova dimensão do ser e existir humano: um ser híbrido.



Figura 4 - Os Gêmeos - Graffiti na Lituânia.
Fonte: <http://www.osgemeos.com.br/>, 2016.

Ascott nos fala da emergência de uma nova faculdade, ao mesmo tempo humana e pós-biológica, a “cibercepção” (cyberception). Esta faculdade envolve a capacidade de perceber e habitar o ciberespaço. Ao exercermos nossa capacidade de “cibercepção”, passamos a ter uma posição dupla, presença paradoxal, pois estamos “aqui e potencialmente em outro lugar”. Além disso, o termo habitar, tal como é empregado por Ascott, implica interagir e deixar marcas da nossa presença no ciberespaço (LEÃO, 2012 p.109).

As duas formas de vivenciar o mundo virtual são a imersão e a navegação por proximidade. “Na navegação por proximidade, o mundo virtual orienta os atos do indivíduo ou do grupo”, Argumenta Lévy (1999), tendo como exemplo os links, sites de pesquisas e jogos em rede. Já na imersão há interação sensorio-motora com um modelo computacional - o sistema é uma extensão da realidade. Mas, o que é o Ciberespaço?

Eu defino o ciberespaço como o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores (Lévy,1999 p.92).

Trata-se de um mundo virtual compartilhado (todos com todos) que se incrementa; logo, em perene transformação e ampliação. Essa expansão de novas informações torna o ciberespaço um território de imprevisibilidades e indeterminações. Esse ambiente sem direção linear, universal, é um sistema que gera sistemas dentro de sistemas, e por

estarem em constante ampliação, seus incrementadores (pessoas e sistemas criados por pessoas) permanecem quase que invisíveis perante sua dimensão.

Lévy (1999) levanta questionamentos de como o espaço virtual se relacionará com o território urbano quais as novas formas de encarar esse processo (tecnologia e comunicação) gerado no ciberespaço. Num mundo onde a densidade demográfica cresce virtuosamente, não seria difícil imaginar que o espaço virtual é um facilitador dessas relações que ocorrem cada vez mais dispersas e conectadas; logo, as grandes metrópoles, onde existem os maiores centros de pesquisa, transações financeiras e atividades econômicas, segundo o autor, coincidem com os maiores acessos ao ciberespaço, logicamente, já que ele se torna um território possível para que essas relações ocorram independentes de estar num mesmo espaço geográfico. Essa força coletiva e errante do espaço cibernético é um grande amplificador da coletividade, das trocas, das informações e saberes, visto que é uma rede de ajuda mútua, onde se estabelecem parcerias, ensinamos a distância, relações das mais diversas, já que o ciberespaço é um aumento da nossa realidade, uma extensão do nosso mundo, então as relações humanas tomaram outras dimensões.

A sociedade atual, regada de interatividade e espaços coletivos, tende a criar sistemas democráticos visto que são participativos e conectados sem território definido. De acordo com o autor as relações cidade e ciberespaço podem ser agrupados em quatro categorias: as semelhanças entre as comunidades territoriais e virtuais (museu virtual, Google Earth etc.), as substituições de funções e atividades pelos recursos tecnológicos do ciberespaço (novos instrumentos de trabalho on-line que permitem a participação sem a presença in loco), a compreensão do ciberespaço e do território clássico, a exploração das variadas formas de conectar e articular o espaço urbano e o ciberespaço, sendo esse último o de maior força promissora.

A cibercultura traz um novo sentido ao termo universal visto que é sistema virtual abastecido por redes de comunicação, onde se encontram comunidades que se interagem pertencentes a um sistema de comunicação maior, livre e aberto; isso torna clara a percepção da perda da totalidade. No mundo virtual não há como definir limites de abrangências, visto que ele funciona de forma espontânea e se abastece constantemente, um ciclo que se retroalimenta.

A comunicação está na base do processo de conscientização do indivíduo de seu lugar no mundo. O uso das interfaces digitais em ações culturais em espaços públicos abriga a comunicação no virtual, estimula-a no concreto, reforçando a vocação de lugar de trocas, de encontros humanos, de construção de opiniões, que o lugar público nunca deveria perder (TRAMONTANO et. al. 2014 p.17).

Conforme descreve o autor na citação acima, um espaço que abriga a relação real e atual, virtual e concreto, possibilita trocas em outros níveis de interação e espaço, onde as pessoas são imersas em experimentações diversas que dificilmente pode ser entendido de imediato toda a sua abrangência, já que a vivência se expande, provoca pensamentos, estimula novos contatos e abre para novas experimentações. Pensando em interações onde geograficamente esses espaços são diferentes, a troca cultural e a intimidade das relações ultrapassa o limite de um território definido, já que este perde sua dimensão – espaços compartilhados.

Graffiti Digital

A forma de expressar-se usando as ruas como cenário de comunicação e arte, fazendo dos muros um suporte para a troca com a cidade é o modo que o graffiti encontrou de existir na sociedade contemporânea. É uma manifestação de fazer-se notar, é como

a cidade devolve a sua opinião, a sua marca, a sua realidade e sua arte. O espaço do graffiti abriga vários palcos, talvez por sua característica transgressora e marginal ele suporte diversos discursos e narrativas que são construídos na cidade, nas ruas e no coletivo.

Essa prática de manifestação e de tomar como seu o espaço público não é nova, porém o meio digital torna essa experimentação mais expandida e com trocas em outras esferas de comunicação e conseqüentemente de absorção humana. A essa forma de grafitar onde a tinta é substituída pela luz chama-se graffiti digital.

Segundo Tramontano et. al. (2014), o graffiti digital em intervenções artísticas e ações culturais em ruas e espaços coletivos podem favorecer e estimular a manifestação individual e coletiva, afirmam ou criam novas identidades sociais e culturais, estimulam a participação e interação do coletivo com o espaço e entre as pessoas, possibilitam a construção de novos processos colaborativos, reconfiguram e requalificam o espaço público discutindo e provocando reflexões sobre a instantaneidade das ações no espaço urbano. Essa forma de intervenção desconstrói o pensamento negativo do graffiti, provoca novas experiências, pois estende essa possibilidade de apropriação e intervenção do espaço para as pessoas que estão ali participando, independentemente de sua classe social e cultural – há uma transposição de papéis, de atores; uma possibilidade de ver e participar da cidade sob outra ótica. “É possível que as experiências assim promovidas repercutam de forma imediata, ou apenas reverberem num futuro difícil de determinar”. (TRAMONTANO et. al. 2014).

Estudos de caso: Arte digital e interatividade

Assim como uma expressão de arte que ocorre nas cidades, o graffiti digital e outras esferas de manifestações urbanas com inclusão da tecnologia digital vêm nesse mesmo viés, mudando apenas como essa ação ocorre - numa forma instantânea de imagens, desenhos, sons e vídeos. Essa nova abordagem de interação, homem-máquina, traz uma proximidade maior com a nossa realidade, uma era de excesso de informações imediatas e fugazes que recebemos no nosso cotidiano. O espaço urbano entra como um suporte, ou um meio em que essas ações ocorrem, sendo digitais ou não.

Leite (2008) reafirma essa expansão do espaço híbrido e como a realidade urbana e a virtual coexistem e se complementam.

O espaço virtual e o espaço urbano entram em sincronia, uma vez que as formas de interação entre a cidade e o ciberespaço são dirigidas pelo conteúdo da informação e pelo contexto físico dos indivíduos. Terminais eletrônicos conectam os indivíduos uns aos outros, mas conectam também os indivíduos às informações presentes no ambiente. Tais interações caracterizam novos tipos de laços sociais, elas se apoiam na comunicação cujo conteúdo é um instante, um acontecimento, um lugar (LEITE, 2008 p.108).

A Arte Digital, segundo Toft (2014), achou um espaço no contexto urbano, buscando novos meios de ações urbanas com caráter social, integra a arquitetura, o espaço urbano e as pessoas. É um novo diálogo e uma nova forma de ação artística urbana, onde imagens ilusórias são expostas e experimentadas por públicos de grande diversidade social e política, propondo pensamentos e discussões - procurando a sua razão de ser. Qual a sua função no contexto urbano? O que pode denunciar ou propor mudanças no espaço urbano? O espaço real interferido pela ação instantânea da arte digital pode sugerir pensamentos de reformulação do espaço ou mesmo de seu significado

Figura 5 - Arte de divulgação do evento.
Fonte: autora, 2016.



Figura 10 - Evento Face to Face.
Fonte: grupo algo+ritmo 2016.

Figura 6 - Página do Evento Face to Face.
Fonte: autora, 2016.



Figura 7 - Evento Face to Face.
Fonte: autora 2016.



Figura 13 - Evento Face to Face.
Fonte: autora, 2016.



Figura 11 - Comentários sobre o evento.
Fonte: autora, 2016.

Figura 12 - Comentários sobre o evento.
Fonte: autora, 2016.

enquanto social. Através de um espaço híbrido, as pessoas observam e experimentam sensações provocativas, enquanto o seu espaço reconhecido pode ser transformado e restituído por instantes: a face da arte nos tempos atuais.

Paralelamente ao desenvolvimento teórico, a pesquisadora desenvolveu alguns experimentos de ordem prática, junto ao grupo de pesquisa Algo+Ritmo (<https://www.facebook.com/AlgoRitmo.ufms/>), objetivando retroalimentar as considerações e análises sobre os temas pesquisados, e que serão a seguir apresentados:

Face to Face

(Endereço eletrônico: <https://web.facebook.com/events/1491943511103608/>).

A primeira intervenção ocorreu no dia 16 de setembro de 2015, quarta-feira, às 19 h. Foi a primeira exposição que aconteceu no Nômade Food Park, o “Face to Face” das artistas e grafiteiras Alice Hellmann e Natacha Figueiredo Miranda. A exposição contou com 50 obras feitas em papel Kraft 96X66 com spray e canetão, e foram releituras dos perfis do Facebook de alguns usuários previamente selecionados. A proposta foi fazer uma experimentação expandindo a realidade virtual para a o mundo físico, e em forma de arte.

De acordo com Leão (2005), toda arte possui um nível de interatividade, porém com as possibilidades amplificadas pela tecnologia, a arte na hipermídia se concretiza quando estabelece a interação com alguém. Podemos ampliar esse conceito pensando na arte como um campo híbrido de experimentações e provocações. Essa intervenção propõe um primeiro nível de interação, onde as pessoas escolhidas são provocadas a se reconhecerem na obra exposta (que não contava com informações do retratado). Foram selecionadas, aleatoriamente, da lista de amigos das redes sociais das artistas, uns com contato bem próximo, outros nem tanto e até mesmo os que nunca estabeleceram encontro pessoalmente com as artistas, mas que estão nos seus ciclos ampliados de amizade. Na interação, pairam as perguntas: encontrarei meu rosto? Como sou visto pelas artistas? Que reação terei? Essas observações foram gravadas em vídeo no primeiro dia da exposição para que no processo da pesquisa possam responder às essas perguntas e seguirem outros níveis de interações a serem experimentadas por processo da tecnologia e da arte. Além das obras o evento contou com o graffiti digital do grupo algo+ritmo, surgindo aí outro avanço nesse processo de interação homem, máquina e ciberespaço. O som ambiente ficou por conta da banda Catarse Retrô e do DJ Diego DS, que tornaram o evento mais coletivo, integrando outros campos da arte. O evento contou com um público inédito no local de 600 pessoas, aproximadamente.

Abaixo seguem algumas fotos do evento que foram postadas nas redes sociais pelas próprias pessoas retratadas, por amigos e também pelas artistas, seguindo um ciclo continuado de interação e experimentação estabelecendo outros modos de contato e de comunicação humana, como explica Lévy (1999), afirmando a potencialização do espaço urbano e das relações humanas pela tecnologia e pelo ciberespaço. Segundo o autor, o mundo virtual estabelece interatividade, reciprocidade, comunicação, espaços compartilhados, realidade ampliada, e realidade virtual. O convite para o evento ocorreu pelo Facebook, com uma página criada e compartilhada por vários amigos. Esse processo é retroalimentado pelos próprios convidados que se encarregam de chamar outros amigos, nessa cadeia infinita de conexões e comunicação que as redes sociais possibilitam.

Desde o processo de criar e intervir no espaço coletivo público - através do graffiti digital - a intensificação do evento ocorreu também em outros espaços simultâneos (o das redes sociais). Essa experiência de assumir uma posição atuante e imediata de intervir no espaço coletivo foi bem aceito pelo público que viu seus desenhos, formas,



Figuras 14 e 16 - projeção e montagem do equipamento. Fonte: autora, 2016.



frases e expressões sendo projetadas e vista por muitos num paredão, provocando ação direta com os que passavam e também atuavam diretamente com as imagens.

Silenciosamente, o que está sendo projetado acaba estimulando reflexões entre os presentes, sugerindo temas para conversas e encorajando mais pessoas a produzir novos graffiti no tablete. Essa propriedade é valiosa em uma ação cultural por permitir a inclusão de um tema de reflexão – “proposições para uma cidade sustentável”, “ideias para a praça tal”, “melhor mobilidade na nossa cidade”, etc.- de maneira lúdica em um show de bandas de rock, por exemplo (TRAMONTANO et. al. 2014 p.23).

O graffiti digital foi realizado através de um tablet e as artes e desenhos foram produzidos através de um aplicativo chamado TouchTag, que é muito usado para esse tipo de ação

pois é facilmente encontrado para download e instalado.

Intervenção Urbana e Tecnologia - Projeção Mapeada

(Endereço eletrônico: <https://web.facebook.com/events/1491943511103608/>).

A segunda intervenção, denominada “Intervenção Urbana e Tecnologia”, ocorreu no dia 22 de janeiro de 2016 no Nômade Food Park. Dessa vez foi proposto outro nível de interação, uma imersão num espaço transformado por processos de arte na hipermídia e para tanto foi usado a projeção mapeada para propor a transformação e apropriação de espaço.

A apresentação de um vídeomapping ou projeção mapeada tem a capacidade de apropriar-se dos espaços e trazer nossos significados através de imagens animadas. O espectador fica imerso num ambiente que é transformado em segundos, há uma distorção da realidade já que outra se apropria do mesmo, e assim sugere reflexões sobre as cidades, as ruas e as pessoas através da arte e usando a tecnologia como o meio que possibilita a amplificação da interação com o público.

A ocorrência do graffiti digital possibilitou a simulação do grafite tradicional com a utilização da mediação digital para provocar a participação e a criação colaborativa. O convite para o evento surgiu também por uma página feita no Facebook – uma experiência que deu certo no evento anterior (Face to Face). O espaço contou com um público de 400 pessoas, aproximadamente (Fig. 14).

Percebeu-se, dessa vez, a maior participação do público infantil, embora, alguns adultos aceitaram assumir a posição de artistas das ruas, gerando novos pensamentos e olhares, rompendo com o estigma negativo desse tipo de manifestação artística que é legítima dos espaços públicos - é denunciativa e apropria-se, com excelência, da cidade.

Falando em Arquitetura

Esta ação conecta-se com outra pesquisa de iniciação científica Mediação Digital: processos interativos entre dança e arquitetura, realizada por alunos do grupo dentro da atuação do grupo de pesquisa algo+ritmo sob coordenação do prof. Gilfranco Alves. Essa intervenção ocorreu no evento Falando em Arquitetura no dia 1 de abril às 18:30m na Plataforma Cultural em 2016 – Campo Grande MS. Esse terceiro nível de interação com o espaço público aconteceu num ambiente interno que é parte de um circuito cultural da cidade onde existiu a Ferrovia Noroeste e hoje Patrimônio Nacional – Esplanada Ferroviária.

Nessa atuação com as pessoas e o lugar coletivo foi usada como suporte à tecnologia somada a interação humana. Foram projetadas imagens e cores num vagão antigo da ferrovia enquanto acontecia o evento. O vagão tornou-se ponto de concentração do público no evento que observavam a apropriação de várias fachadas e estado plástico que o vagão assumia continuamente; e nessa mutação de cores e formas as pessoas experimentavam o seu espaço sendo modificado em instantes depois assumindo sua estética permanente. A atuação efêmera mediada pela tecnologia do mapeamento projetado de imagens traz os estados real e virtual dividindo, num mesmo momento, várias atualizações da percepção visual, sensorial do espaço. Ali o conceito da realidade, da virtualidade e da atualidade – tão discutidos por Lévy (1999) – são explicitamente apresentados e experimentados.

Houve um momento específico para interação da projeção com a dança coreografada e atuada pelo bailarino – citado acima – que movido ao som e às imagens conseguiu uma imersão em um nível diferente de experimentação, ali a hipermídia e o homem



assumem um mesmo estado de arte e intervenção. Homem e tecnologia conversam continuamente durante o processo que paralisou a plateia que se formou ao redor da apresentação.

Não tão diferente dos muros da cidade a projeção mapeada se mostrou fortemente como um instrumento amplificador da reflexão e percepção do lugar e estado humano.

Produção e equipamentos

O graffiti digital é viabilizado por um Tablet e um projetor, onde qualquer pessoa, independentemente da idade ou da habilidade de desenhar o manusear dispositivos de tecnologia eletrônica e digital, pode facilmente se expressar e tornar um protagonista do evento, não apenas recebe, mas ajuda a construí-lo. Essa forma de intervenção traz a reflexão de vários temas podendo ser direcionada ou espontânea, o que importa é a interação a construção de novos pensamentos e discussões.

Da mesma forma, a experiência do público pode ser estendida para além dos limites físicos do evento de que participam presencialmente. Ao grafitar em tablets conectados à internet, pessoas podem expor-se à apreciação de outros espaços públicos remotos, que por sua vez podem, pelos mesmos meios, fazer-se virtualmente presentes no evento local (TRAMONTANO et. al. 2014 p.25).

Para que esse tipo de ação se cumpra, de acordo com Tramontano et. al. (2014), é necessário que o convite seja feito sem formalidades, que seja agregado a um evento cultural e que de forma despreocupada ele se torne atrativo de descontraído. A parceria com produtores culturais potencializa a intervenção e torna a experiência do graffiti

digital dinâmica e positiva no contexto individual e coletivo da ação.

No processo de uma intervenção de vídeo-mapping há um tempo gasto para a produção das animações que conta, em média, com 40 dias entre a elaboração do roteiro e das animações. Visitações de registros – através de fotos – dos locais e das fachadas escolhidas foram fundamentais para produzir os materiais. Durante essas idas ao local realizaram-se testes para escolha da melhor posição para a disposição do projetor.

Foi usado um projetor de 5000 lúmens no evento Tecnologia e Intervenção Urbana, que é indicado como um mínimo para uma ação com esse tipo de projeção, mas verificou-se em alguns experimentos anteriores que um projetor de 2500 lúmens num ambiente mais escuro ou interno tem um resultado satisfatório. Os softwares utilizados foram: Resolume Arena 4.1.8, Adobe After Effects, Adobe Premiere e Adobe Photoshop.

Considerações finais

Os muros, a cidade e as pessoas, numa simbiótica vida de trocas e significados, traz um território diverso e extenso para análises e reflexões, e essa pesquisa utilizou-se desse palco para percepções e atuação direta através da arte urbana mediada pela tecnologia digital. A resignificação dos lugares, a requalificação e reflexão das pessoas sobre o seu pertencer ao lugar, ao seu grupo e ao estar no coletivo, é o que se buscou validar através dessa pesquisa.

As intervenções evoluíram em três níveis de interação com as pessoas: o pertencer e atuar no espaço com o graffiti e o graffiti digital, as mídias das redes sociais, a internet, o espaço virtual e as projeções mapeadas nas paredes da cidade, retroalimentando a

pesquisa e as análises dos autores estudados. Houve de certa forma, uma reafirmação das teorias analisadas, dando suporte e segurança para que elas evoluíssem em processos contínuos de aprendizados – verificação dos erros e acertos para uma versão melhorada e mais incrementada que a anterior.

Em um campo rico e contínuo, a cidade, a arte e a hipermídia formam uma complexa cadeia de trocas que se retroalimentam sem limites de espaço e tempo – a realidade, a virtualidade e a atualidade se mesclam e juntas criam espaços híbridos de ações e conexões de pessoas. E nessa crença a pesquisa se encaminhou gerando resultados que mostram na prática o que a teoria indicava e explicava, sendo dessa forma um processo rico e prazeroso de descobertas e verificações.

As ações repercutiram em conexões infinitas de ideias, pensamentos, pertencimento e transformação do lugar, e mesmo em sua efemeridade durante a intervenção, elas se eternizam na virtualidade atemporal que o ciberespaço permite.

No caso do graffiti – legítima arte da rua, da marginalidade e das denúncias escancaradas nos muros das cidades – que estabelece um diálogo em entre rua e pessoas, ocorre verdadeiramente uma forma de pertencimento do lugar, que estampa o que a segregação da sociedade esconde atrás de seus muros. Quando as pessoas experimentam a posição de quem está aquém dos privilégios das cidades através do graffiti digital, elas começam a refletir o seu espaço e sua posição perante o mundo, sentem o sentido da coletividade e brincando vão mudando conceitos e transformando pensamentos gerando reflexões de mudanças de seu meio social. Se cidades são pessoas, pensamentos transformados são cidades refletidas e melhoradas.

A pesquisa comprovou que a arte com a participação das pessoas, em todo o seu conceito e contexto, ajuda a reconfigurar o lugar e a mediação digital através das conexões do ciberespaço potencializando essa reflexão e interação homem-lugar-ciberespaço, como descreve Castells (2013), nos movimentos sociais que ocorrem pela possibilidade que as redes coletivas trazem.

A arte urbana traz no seu cerne uma força denunciativa e coletiva de expressões, conversando com o público geral, e sem separação ela se mostra a todos, despida de regras e permissões – pois quando os muros falam, a cidade se reflete. O que seria, então, a arquitetura e urbanismo enquanto campo do conhecimento e de atuação, senão pessoas em lugares e cidades que se organizam num processo evolutivo de transformações? A arte urbana é uma extensão dessas amplificações que a arquitetura e urbanismo traz em si. Partir do princípio de que a arquitetura e urbanismo encontra-se num contexto que migra do espaço físico em direção ao hibridismo proporcionado pela mediação digital, permite compreender um outro lugar onde há a compreensão de suas diversas camadas de diálogos com as pessoas das cidades.

Referências

ARANTES, P. *@rte e mídia – perspectivas da estética digital*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

BASQUIAT - TRAÇOS DE UMA VIDA [Filme Cinematográfico].

CASTELLS, M. *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

DRUMOND, B. *revistaretrosumec*. Acesso em 07 de abril de 2015, disponível em

Revista Retrós: <http://revistaretrosumec.blogspot.com.br/2012/06/breve-historia-sobre-o-surgimento-do.html>, (24 de junho de 2012).

GEHL, J. *Cidade para pessoas*. Tradução Anita Di Marco. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LEITE, J. *A ubiqüidade da informação digital no espaço urbano*. LOGOS 29 Tecnologias e Socialidades. Ano 16, pp. 104-116, (2008).

BLAUTH, L. A. C. *Arte, grafite e espaço urbano*. PALÍNDROMO Nº 8. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. CEART/UEDESC, pp. 147 - 163. Schnabel, J. (Diretor), 2008.

LÉVY, P. *Cibercultura*. (C. I. Costa, Trad.). São Paulo: 34 Ltda, 1999.

LEÃO, L. *O labirinto da hipermídia*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

PALLAMIN, V. *Arte, Cultura e Cidade: aspectos estético-políticos contemporâneos*. São Paulo, Annablume, 2015.

SILVA-E-SILVA, W. d.. Acesso em 6 de abril de 2015, disponível em Revista Ohun: http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Wiliam_Silva.pdf, 2008.

TOFT, T. SP Urban. Acesso em 10 de abril de 2015, disponível em SP Urban: <http://spurban.com.br/lab/>, 2014

TRAMONTANO et. al. *Territórios híbridos: ações culturais, espaço público e meios digitais*. Núcleo de Estudos de Habitares Interativos, organização. São Carlos: Instituto de Arquitetura e Urbanismo, 2014.

VILLAC, M. I. *Apropriação criativa - Projeto para a comunidade política no espaço público*. arq.urb número 8, 159 – 167, 2012.

NUBIFERAÇÕES URBANAS

Ana Paula Vieceli¹

Resumo

Trata da pobreza da experiência do olhar e do corpo, trata da cidade e suas imagens, das imagens publicitárias ao pixo, e sobretudo das linhas de fuga sem órgãos do olhar feito nuvem.

Palavras-chave: cegueiras brancas, fachadas cegas, nuvens.

Abstract

It is about the poverty of the experience of the look and the body, it deals with the city and its images, from the advertising images to the gra, and especially of the lines of escape without organs of the clouded look.

Keywords: white blindness, blind facades, clouds.

A cegueira branca das cidades

Por que foi que cegamos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem (SARAMAGO, 1995, p. 310).

Na obra literária Ensaio sobre cegueira, de José Saramago, nos deparamos com uma insólita realidade distópica em que uma cidade é tomada pelo caos a partir da repentina perda da visão de todos os seus habitantes. É quase impossível imaginar o mundo em que vivemos sem que nós, videntes, nos remetamos ao sentido da visão para pensá-lo e explicá-lo. De fato, dentre todos os sentidos humanos, aquele que mais é estimulado e solicitado no mundo contemporâneo é, indubitavelmente, a visão. Mais do que isso, a visão é supervalorizada e predominante sobre os demais sentidos assim como predomina sobre o próprio corpo, relegando-o a um segundo plano ou até mesmo deixando-se de considerar a sua existência.

Merleau-Ponty (2004) explica que o mundo da percepção, o mundo que nos é revelado por nossos sentidos e pela experiência, embora num primeiro momento nos pareça ser o que melhor conhecemos, é, na verdade, muito ignorado por nós, já que, por via de uma longa tradição científica e de pensamento, fomos orientados a esquecê-lo.

Como nos ajuda entender Adauto (1988), o pensamento científico, para se afirmar como uma verdade, dividiu o mundo em dois. De um lado, o mundo sensível, que é o mundo do corpo, dos sentidos, das paixões e desejos, o mundo que vemos e percebemos. Segundo essa corrente do pensamento ocidental, que começou lá com Platão, a partir desse mundo, não se pode produzir uma saber, pois ele é impreciso, uma pré-ciência confusa, é onde tudo está em movimento, onde as coisas são múltiplas, dissemelhantes, em suma, um mundo sombrio, vago, inadequado para o pensamento, no qual não se pode confiar. Enquanto se desqualificava o mundo sensível, apresentava-se um outro mundo, dessa vez supra-sensível, o mundo inteligível, que é o mundo dos conceitos, das propriedades matemáticas abstratas, das ideias, das essências que, sendo imóveis, imutáveis, universais e eternas, são elas as únicas capazes de produzir um saber, capaz de revelar a verdade. Ocorre então, uma torção radical: a ideia das coisas passa a predominar sobre as próprias coisas, e se constitui como a realidade primeira, anterior e superior à matéria sensível. É a partir dessa divisão, dessa cisão do nosso mundo em dois, que, desqualificada, a experiência do mundo sensível vai sendo progressivamente abandonada, jogada a um esquecimento.

Mais do que dividir o mundo e desprezar a ordem do sensível, há um sequestro: a luz e a visão, são sequestradas do mundo sensível para serem utilizadas respectivamente como metáforas da verdade e do conhecimento. É assim que a visão se torna o mais importante, o mais nobre, o mais confiável dos sentidos, pois ele é considerado o sentido que mais se aproxima do intelecto. Para tocar algo com a mão, usando o sentido do tato, é necessário que você se aproxime desse algo. Com a visão, ao contrário, quanto mais distante, mais se pode ver, mais se pode dominar os objetos. Não por coincidência, é a mesma operação da ciência, que se coloca sempre a distância para compreender as coisas.

A ciência manipula as coisa e renuncia a habitá-las (Merleau-Ponty, 2015, p. 15).

A visão, portanto, domina sobre os demais sentidos, e desde os gregos antigos, a cultura do ocidente passa a ser dominada pelo paradigma centrado nos olhos, um verdadeiro oculocentrismo que relaciona visão e conhecimento. Nesse sentido, ver é igual a saber, e logo, igual a poder.

¹ Doutoranda no Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura (PROPAR) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
E-mail: anavieceli@hotmail.com

O desejo de poder é muito forte na visão. Há uma tendência muito forte na visão a agarrar e a fixar, a considerar como concreto e a totalizar: uma tendência a dominar, fixar e controlar que, por ser tão ferozmente promovida, em determinado momento assumiu uma hegemonia incontestável em nossa cultura e seu discurso filosófico, estabelecendo, ao manter a racionalidade instrumental de nossa cultura e o caráter tecnológico de nossa sociedade, uma metafísica da presença centrada nos olhos (LEVIN 1993, p. 205 apud PALLASMA, 2011, p. 17).

A hegemonia da visão, no nosso contemporâneo, assume ainda um outro aspecto de dominação. Ela vem sendo reforçada pela infinita multiplicação de imagens manipuladas e produzidas em massa. É através da visão que o homem é capturado e seduzido, numa investida que atinge a todos como parte do mesmo sistema. O olhar se torna, assim, um ato passivo diante das imagens, e passa por um processo de transformação na medida em que sofre constantes investidas de domesticação, pré-orientação e pré-condicionamento.

Capturados pelos olhos, não percebemos que o corpo e a sua dimensão real de existência, sua experiência, são negados, o que tende a nos colocar, cada vez mais, num estado de alienação e de isolamento. Não há mais um olho no corpo, mas sim um corpo atrofiado, escondido atrás do olho. A cegueira branca na obra de José Saramago nos revela, por meio da metáfora, uma realidade na qual há uma grande cegueira generalizada, quando somos tão solicitados a ver mas não enxergamos além da superfície das imagens. Uma cegueira cotidiana em relação a crise de nossa própria sociedade.

Não foi o mundo que se perdeu, fomos nós que perdemos o mundo e o perdemos sem parar; não é ele que em breve vai acabar, somos nós que estamos acabados, amputados, cortados, nós que recusamos alucinadamente o contato vital com o real. A crise não é econômica, ecológica ou política, a crise é antes de tudo crise de presença (COMITÉ INVISÍVEL, 2016, p. 35).

Você acorda todos os dias, e na maioria deles, abre a porta do seu quarto, da sua casa e, por motivos diversos, se joga num espaço maior, no qual existem outros que, como você, circulam apressados em direções predominantemente funcionais. Casa-trabalho: fluxo primeiro da cidade contemporânea, essa grande máquina orquestrada pela lógica da produção e do consumo, o meio que você tem para conquistar o seu sustento. 7:30 da manhã você já está preso em seu carro deslocando-se numa das vias principais da cidade, artéria sempre mais larga, veloz e sempre mais obstruída nesse corpo urbano próximo a um colapso. Sonâmbulo, você só parece estar acordado para se irritar com o motorista da frente, com o ciclista, os pedestres abusados, você quer chegar rápido, sai da frente, não se atrase. No caminho, você dedica seu olhar ao que interessa, aos sinais do trânsito e às linhas duras da geometria da cidade, vira à esquerda, vira à direita, segue em frente. No conforto do seu ar-condicionado, janelas fechadas lhe protegem dos ataques de algum ser urbano selvagem, esses humanos dos quais você aprendeu a ter medo, nutrindo, se não uma apatia, um ódiozinho que você alimenta e difunde comentando no trabalho o quanto essa cidade está tomada de mendigos e marginais, vão trabalhar vagabundos. Entre um sinal e outro, você vê um outdoor onde lhe apresentam uma família de pele branca, cujos membros sorridentes, parecem ter encontrado a felicidade com a aquisição de um novo apartamento de 42 metros quadrados, num desses condomínios fechados com espaço fitness, espaço kids, espaço gourmet, piscina, palmeiras e garagem com duas vagas, onde reina a paz sob o céu mais bonito que você já viu. Dois segundos depois, você já está se

movendo de novo, e não entende de onde veio essa sensação entristecida que agora lhe invade. Você se abate ao perceber que a sua vida, diante das cores da publicidade, não tem beleza alguma. Você começa a desejar aquela felicidade, aquela família, aquele céu, aquele lugar, aquela vida, naquele apartamento, apartado e protegido do mundo por muros brancos. Você tenta esconder a sensação de vazio. Você prefere aquela imagem e tudo o que ela comunica, à essa vida que você tem, nessa cidade na qual você apenas atravessa apressado e com medo, repetindo a mesma cena quase todos os dias, da casa pro trabalho, do trabalho pra casa, talvez dando uma passada no shopping, pra comprar alguma coisa que você acredita que precisa. Todos os dias, você vê a mesma coisa. Seu olhar vai pouco a pouco se tornando uma máquina, que funciona como a grande máquina, pela própria máquina.

A experiência da cidade nos foi roubada. A própria cidade nos foi roubada e entregue nas mãos da grande máquina capitalista, servindo a pessoas jurídicas sem rosto, pessoas fantasmas famintas e vorazes por lucro. Nós, pessoas ordinárias, só acompanhamos o movimento que a bosta do sistema impõe a nossas vidas. Dançamos a sua música. Hipnotizados (Anônimo do século XXI).

Calma. O automatismo desse movimento não atinge apenas você. A nossa sociedade inteira vem sendo condicionada a modos de vida orientados por uma mesma lógica, cujas palavras de ordem são: produzir e consumir.

Sabe-se muito bem que não estamos falando de algo novo. Desde o advento da modernidade e da sociedade industrial, tanto o corpo da cidade quanto os corpos dos seus habitantes foram submetidos a um processo disciplinar que buscava organizar e controlar a massa humana nas cidades. Esse processo foi desenvolvido com técnica e método, durante mais de um século, por toda uma casta de organizadores e todo um exército cinzento de gestores. Nesse processo, foi necessário dismantlar a vida, a começar pela cidade: o espaço urbano foi decomposto e separado em zonas de funções específicas - morar, trabalhar, recrear - e interligadas por eixos de circulação expressa, difundindo a confiança no transporte privado, promovendo o desenho de linhas mais retilíneas, mais velozes, para fluxos objetivos e ordenados, funcionando como canos, como artérias irrigando órgãos. Cada coisa em seu lugar, e em cada lugar, os corpos exercendo suas funções determinadas.

Não só o espaço sofreu esse golpe, mas também o tempo. Paralelamente ao esquadramento do espaço, foram também instituídos ritmos uniformes que acompanhavam os ritmos da produção. O tempo da máquina substituiu assim todos os outros tempos possíveis, e você passa a habitar assim um único tempo, linear, cronológico. O tempo livre, o ócio, passou a ser entendido como algo negativo, imoral, e é provavelmente desde essa época que vem sendo moldada a culpa que você sente quando foge à lógica da otimização do tempo ou quando o seu tempo não é transformado em trabalho e produção. Dessa forma, os momentos vazios - propícios ao acaso, ao inesperado, ao acontecimento - e os momentos de contemplação - matéria prima do pensamento, das experiências criativas, sensíveis - são banidos da vida. Percebemos aí, que uma tal formatação espaço-temporal da vida acaba por devastar a própria vida.

A vida e o homem foram dissecados num conjunto de necessidades, e depois organizada a síntese. O resultado: deserto e anemia existencial. Nada subsiste de uma forma de vida quando esta é decomposta em órgãos (COMITÉ INVISÍVEL, 2016, p. 105).

O planejamento urbano como disciplina (tendo sua figura principal o urbanista que, sendo filho direto da higiene pública, é irmão gêmeo do psiquiatra, ambos trabalhando

pela eliminação dos germes de doenças e também germes humanos, focos associativos da pobreza, de vagabundagem, da prostituição e da loucura), orientando-se por organizar, higienizar e pacificar as cidades, acabou por suprimir os seus espaços espontâneos de relação. Abolir a rua, conter a proliferação dos encontros, impedir as misturas, colocar cada coisa no seu lugar, é o exercício máximo de um planejamento que visa a produção e que também busca evitar o vazio do espaço e do tempo, porque ao contrário de ser desperdício, o vazio é pura potência.

Todas as cidades de hoje são herdeiras desse processo, e se existe um grande movimento na direção de uma apatia dos seus habitantes, uma espécie de anestesia, uma grande recusa em seu envolvimento afetivo com o lugar, não é culpa sua. Antes de você a cidade já vinha na direção de se transformar em uma cidade intocável, proibida aos corpos, atravessada por fluxos expressos de pessoas escondidas dentro de automóveis, separadas do contato da cidade pelo vidro, num movimento mecânico, automatizado. Esse processo nunca parou, e continua hoje, vertiginosamente promovendo uma sensação de desapropriação, de não pertencimento, de não presença.

Se você observar bem, ao mesmo tempo que se tenta suprimir a rua e privatizar espaço público, apresenta-se pra você, em troca da cidade real, espaços privados que se oferecem desonestamente como “públicos”, dos quais os shoppings centers se apresentam como um modelo exemplar daquilo que se transformou num insolente simulacro da cidade, um espaço asséptico e pacificado, onde estão aplicados os mais sofisticados mecanismos de controle, onde os conflitos são devidamente eliminados, onde o consumo, e não as relações, é o motor da mobilização e da presença de seus usuários.

Além dessa troca injusta, uma outra lhe é oferecida, você passou por ela hoje de manhã enquanto dirigia, um produto oferecido pelo mercado imobiliário, este dragão do capitalismo, que dissemina as ideias de uma vida condominizada, privatizada, composta por ilhas muradas dentro da cidade, pretendendo-se como uma minicidade, que idealiza a convivência apenas entre os semelhantes. As arquiteturas residenciais, a habitação, metáfora da interioridade e do acolhimento de outrora, vem agora frequentemente acompanhada por elementos de hostilidade: altos muros, grades, cercas elétricas, portões, portarias, porteiros, câmeras, sensores, alarmes. E o pior de tudo, você aprende a desejá-los, é o que lhe vendem como felicidade. Casa, bairro e cidade se transformam cada vez mais em intocáveis fortalezas muradas, cujas fachadas são cegas e surdas, sem aberturas para qualquer aproximação do acaso, do acontecimento e da diferença, reforçando a ideia de exterior como sendo o lugar do inóspito, do instável, do desconhecido, da violência, do estranho. Exterior e interior se veem assim duramente divididos, encerrados cada qual em seu território, proibidos um ao outro. Ninguém de fora entra, ninguém de dentro sai sem ao menos sucumbir ao medo daquilo que costumava ser a cidade.

Podemos dizer que o atual contexto das nossas cidades nega a própria força geratriz que a constituiu historicamente: o lugar do encontro, do convívio, das relações, das trocas, não só comerciais, mas principalmente trocas de olhares, de toques, de palavras, de ideias, de substâncias imateriais. Querem a todo custo nos oferecer uma cidade como um mero meio, por onde meramente se passa, se atravessa, para conquistar o sustento. E nesse espaço desapropriado que restou entre a casa e o trabalho, ainda pegam você pelas fachadas, pelos outdoors, pelas superfícies. Toda essa lógica da produção e consumo na qual estamos mergulhados até o pescoço, é orquestrada magistralmente pela publicidade, que se utiliza de uma ofensiva de enunciados e imagens produtores e introjetores de desejos e valores, para manter o status quo do sistema capitalista. O espaço público da cidade, que era pra ser vivido, se transforma em um mero suporte

onde se expressa o poder e onde se projeta o espetacular mundo publicitário. Então você vê seu cotidiano constantemente invadido e afetado por imagens e, através do sentido da visão, esse sentido que pressupõe uma distância, acaba fazendo dessas imagens a base para sua percepção e compreensão do mundo. Você então se submete às representações visuais, acreditando poder consumir as imagens para projetar-se e repetir-se por meio delas, deixando de lado a experiência real do seu corpo em relação com outros corpos. Você passa a desejar o desejo de um outro, que não tem face, e que constantemente, dentro do seu mais ordinário cotidiano, lhe seduz, conduz o seu querer, faz você desejar consumir coisas que não precisa, ser quem você não é. Já que você é um ser desejante por natureza e não se pode arrancar isso de você sem lhe matar, é importante, mais do que disciplinar e moldar o seu corpo, também canalizar o seu desejo para alimentar o sistema. O que importa é que a máquina não pare, e você é constantemente convocado para mantê-la funcionando.

E o seu desejo mesmo, onde fica? fica abafadinho, mirradinho, atrofiadinho, quase mortinho. Lembra aquela sensação de vazio angustiante que você sentiu hoje cedo? É que você nem mesmo sabe mais desejar sozinho.

O atrofiamento do seu corpo e do seu desejo, esse seu consumo passivo das imagens, só demonstra o quanto a sua experiência do espaço-tempo da cidade como prática cotidiana, estética, ética e política, foi simplificada, empobrecida. Ainda que você não perceba, ela conduz você na repetição alienada de um modo de vida controlado e limitado. Quando você abandona a própria experiência, você reduz a capacidade do seu corpo ser afetado, seja por outros corpos, seja pelo corpo da cidade, seja por corpos imateriais, como as palavras, os sons, as ideias que aumentam a sua potência e fazem você pensar. E é ainda mais cruel que isso, você se deixa conduzir passivamente pela falta, orquestrada pela publicidade, e pelos afetos tristes que invadem você por todos os meios de comunicação. Tudo isso imobiliza o seu pensamento. Corpos e mentes enfraquecidas, é isso que o sistema produz. Corpos e mentes despotencializadas, então você não pensa, não cria, não age. Assim fica fácil para que pensem por você. Nessa cidade que você vive, espaço desencarnado, vê-se, e, ao mesmo tempo, não se vê. Eis a metáfora de José Saramago. Se há uma cegueira, ela é uma condição de vida na sociedade contemporânea. Os habitantes da cidade real, mesmo com a capacidade de ver, não veem. Não por uma disfunção orgânica portanto, mas pela atrofia do olhar. Corpo, desejo e olhares minguantes reduzem a sua capacidade de reconhecer o próprio espaço como parte da sua própria corporeidade, não reconhece mais o outro, e por conseguinte, não reconhece mais a si mesmo, sua natureza, suas potências, suas singularidades, suas diversas temporalidades. Você esquece do seu pertencimento a uma comunidade, ao corpo social, que abrange o semelhante como também o diferente e as várias possibilidades que surgem do encontro entre eles.

Essa cegueira é nada mais que um reflexo da nossa ausência do mundo, da nossa impotência íntima para o habitar.

O segredo do mundo que procuramos é preciso, necessariamente, que esteja contido em meu contato com ele. De tudo o que vivo, enquanto o vivo, tenho diante de mim o sentido, sem o que não viveria e não posso procurar nenhuma luz concernente ao mundo a não ser interrogando, explicando minha frequência do mundo, compreendendo-a de dentro. (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 41).

Fachadas cegas

O Livro. A Memória. O Arquivo.
A cidade. O homem. A sociedade que dura.
A História da arquitetura.
As pirâmides do faraó. O monumento colossal.
O obelisco. Os ícones sagrados. O castelo do senhor feudal.
A catedral. A Igreja Católica. Os catequizadores.
O Palácio Real. A arquitetura dos colonizadores.
Os invasores.
Os conquistadores.
Os vencedores.
O poder e sua manifestação estética.
A patética, imagética, antiética.
A paz. A guerra. A base militar.
A indústria. O lixo tóxico. A poluição do ar.
A ciência. A medicina. O desenvolvimento da humanidade.
A doença, a fome e a miséria na cidade.
As fábricas. Os muros.
As escolas. Os muros.
Os hospitais. Os muros.
Os manicômios. Os muros.
As prisões. O arame farpado. Os muros.
A sede governamental fascista.
A sede governamental comunista.
O shopping center capitalista.
O que se repete. O que permanece. O que se consagra.
O que se repete. O que é efêmero. O que desaba.
Os museus. A arte. A cultura.
O cemitério. O cadáver. A sepultura.
A casa grande. A casa de campo. A casa burguesa.
A casa de papelão. O esgoto. A pobreza.
Mostra. Pequena parcela social. Esconde.
Segregação espacial. Mostra. Poder de uma pequena fração.
Esconde. A exploração. A eliminação. A segregação.
As torres corporativas. As torres de vidro. Mostra.
O trabalho escravo. O trabalho infantil. Esconde.
O apartamento de luxo. O apartamento duplex. A cobertura.
As fachadas cegas. As fachadas de vidro. Os edifícios em altura.
As torres modernas. As torres pós-modernas. O espaço estriado.
As torres. As torres. O horizonte roubado.
As lojas de departamento. Os muros.
Os condomínios verticais. Os muros.
Os condomínios horizontais. Os muros.
Os condomínios de luxo. Os muros.
Os condomínios. Os muros. Os muros.
Os muros. Os muros. Os muros.
O urbanismo. O zoneamento. A planificação.
O higienismo. O sanitarismo. A domesticação.
A circulação. A indústria automobilística. A rodoviarização.
Os cartéis do transporte público. A tarifa. A precarização.
O mercado imobiliário. A especulação. A privatização.
A periferia. O abandono. A gentrificação.
O patrimônio histórico. O patrimônio afetivo. A demolição.
A pasteurização. A homogeneização. A centralização.

A zona nobre. A infraestrutura. A acessibilidade.
A espetacularização. A museificação. A publicidade.
O shopping center. A mercadoria. O cenário.
O condomínio. A identidade. O reacionário.
Os 42 metros quadrados. O espaço fitness. A semelhança.
O guarda. A guarita. A câmera de segurança
O estacionamento. O alarme. Os muros brancos.
O medo. Os muros brancos. Os muros brancos.
Os muros brancos. Os muros brancos. Os muros brancos.
Os muros brancos. Os muros brancos. Os muros brancos.

Intromissão nebulosa 1: Antes morava na garganta (ou metáfora da dor)

Antes morava na garganta. Era fruto da dor laríngea, esse latejar da interdição da fala: o rastro invisível da expressão roubada, sintoma aquoso de um impossível.

Antes era puro dentro,
não tinha forma,
não tinha rosto, não tinha nome. Era puro tempo,
memória recortada,
acumulada numa parte do corpo,
aprisionada.
Era buraco negro
comedor da palavra.

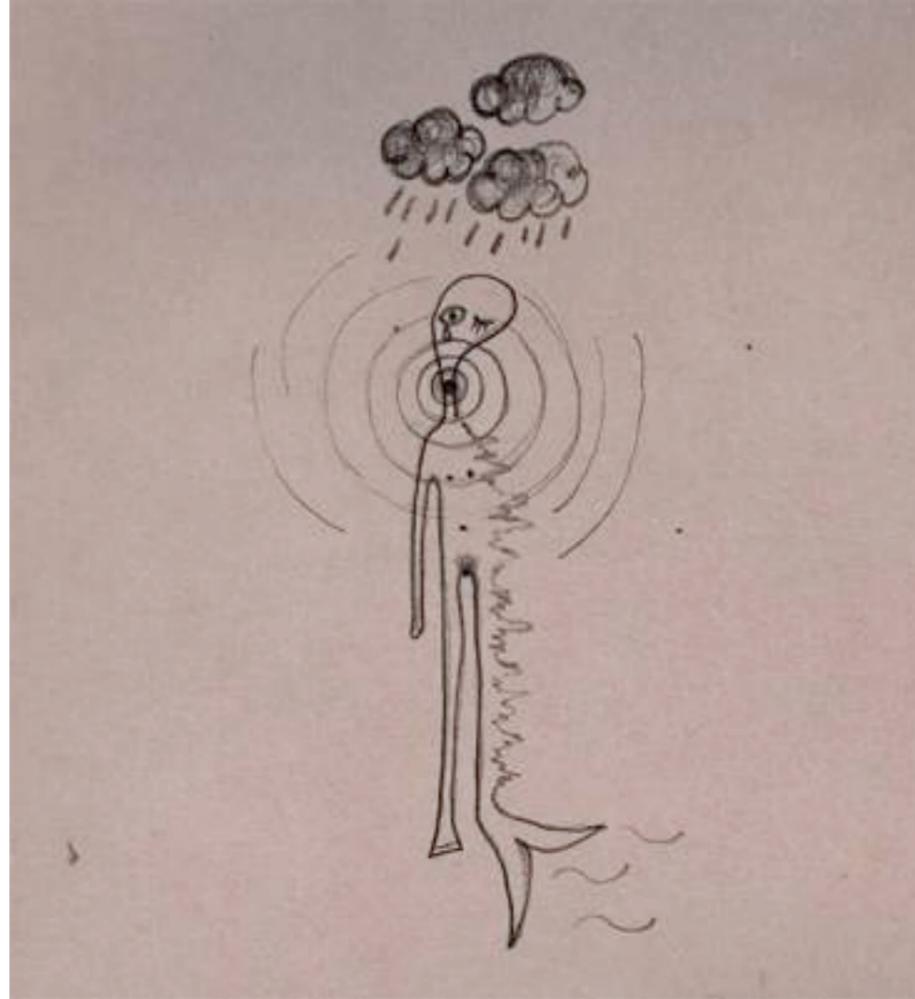
Antes era uma sombra sem objeto,
um espectro.
Mas pesava.
Era pura dor de um fantasma,
que silenciava.
Era fenda, era chaga, era pedaço,
que faltava.

Era profundo, por vezes gasoso,
tinha tensão, eletricidade.
Movia-se em torno
de um ilocalizável centro de gravidade.

Era enevoadado ambíguo,
um latente vestígio,
um fragmento perdido.
Resto de não sei quê.

Morava na garganta,
era a única coisa que você sabia.
Porque sentia.
Porque quando apertava era como uma nuvem, que chovia.

Quando apertado só sabia chover.
A lágrima era o único efeito que você podia ver.



Intromissão nebulosa 2: Depois dissolveu as palavras de ordem (ou metáfora da fuga)

Você está sentado no banco, antes da aula de sexta-feira, fumando um cigarro. Ansioso. Sua cabeça gira entorno dos textos lidos pra aula. Signo, significado, significante, sentido. Por que lhe deixa tão furioso? Por que você tem esse conflito? Ansiedade doida né? vontade de fugir de novo? Mas pra onde você vai? se já se deslocou tanto do seu próprio campo, já que ele não lhe dava matéria pra pensar o que você busca? Você está sentado no banco e você sente que não vai achar o invisível. Em lugar nenhum. Você se sente deslocado (e quando não está?), fora de casa (e quando não está?), fora do seu campo disciplinar (e quando não esteve?), fora da sua pesquisa (e quando se está completamente dentro?), fora do padrão, fora, sempre fora. Você não encontra o solo firme onde possa finalmente se sentar. Algo em você está lutando.

Olhando pra frente você vê o tapume da obra que toma conta do campus. Há uma porta fechada com corrente e cadeado, na qual está pendurada uma placa que diz: proibido o acesso de pessoas não autorizadas. Você lê uma simples frase, e ela devora você. Palavra de ordem. O efeito em seu corpo: um grito, que não sai, uma contorção aflita, que não aparece. E você se pergunta o que você está fazendo aqui afinal. Confuso entre signo-significante-significado, essa sensação de não estou entendendo nada, essa impressão de isso não me serve, isso não me satisfaz. Você segue sorvendo seu cigarro. Na garganta já começam a se formar nuvens pretas, relâmpagos, trovões inaudíveis. Você vai chover.

Mas antes que chova, seus olhos se retiram da placa, depois de tanto olhar, de tanto contestar as proibições, as passagens vetadas. Então seus olhos se arriscam mais pra cima. Nesse momento o tempo parece desacelerar. O tempo fica louco. É então que

você olha a copa da árvore que está por trás do tapume. Entre os galhos abertos, seu olhar se atira naquilo que você vê. Um pedaço de céu. No céu, uma nuvem branca e volumosa, passando quase imóvel por dentro da árvore, captura e sequestra sua atenção. Seu pensamento vai pra não se sabe onde. Por quanto tempo? você nem sabe dizer. Você só sabe que quando voltou, sentiu que aterrissava em seu corpo, naquele mesmo banco, na mesma posição, mas sua alma estava diferente.

Você se sentiu reencontrando algo. Justo ali, sentado naquele banco da ansiedade, exatamente aquilo que procurava. Você não sabe explicar bem. Mas soube que naquele momento estava mais dentro da sua pesquisa, mais perto do invisível, mais em casa do que nunca. Você escreveu para não esquecer: é por isso que estou aqui! Para ver a nuvem além das palavras de ordem, pra ver a nuvem além do isto é o que isto mostra", "isso é isso, aquilo é aquilo". Entre o significante e o significado e as palavras de ordem, você encontrou a nuvem, e fugiu com ela para encontrar o invisível. Mais tarde você abriu o seu livro do Baudelaire, e era como se estivesse escrito pra você:

Grande delícia esta de mergulhar o olhar na imensidão do céu e do mar! Solidão, silêncio, incomparável castidade do azul! Uma pequena vela estremecendo no horizonte e que por sua pequenez e seu isolamento imita minha irremediável existência, melodia monótona do marulho, todas estas coisas pensam por mim, ou eu penso por elas (pois na grandeza do devaneio, o eu se perde depressa!); elas pensam, digo, mas musical e pitorescamente, sem argúcias, sem silogismos, sem deduções (BAUDELAIRE, 2007, p. 29).

Intromissão nebulosa 3: Um dia, sem avisar, apareceu na cidade

Antes morava na garganta. Era fruto da dor laríngea, esse latejar da interdição da fala: o rastro invisível da expressão roubada, sintoma aquoso de um impossível. Depois, dissolveu as palavras de ordem, os significados, os significantes. Arrastou você com ela pelo tempo louco. Fez você pensar, fez você pensar por ela, ou ela é que pensou por você, mostrando a porta para o caminho do invisível. Um dia, sem avisar, ela apareceu na cidade.

Estética da cegueira

A cidade que você teria pra viver, sitiada pelo mercado imobiliário, se transforma cada vez mais numa mercadoria. Circulando funcionalmente pela cidade com seu olhar



Figura 02 e 03 - Sem título.
Fonte: Autora.

máquina programado, você não percebe que, para além do fluxo das velozes vias, a cidade se tornou mera superfície. É o que sobra da cidade, quando, impenetrável, dela é retirada a sua profundidade. Enquanto mera superfície, a cidade passa assim a ser orquestrada pela à lógica do espetáculo, na qual, a cidade passa a ser pensada enquanto peça publicitária, suporte midiático, de marketing. É quando a cidade se transforma em pura imagem.

A estética publicitária, do outdoor, a mais clara linguagem do capitalismo, é responsável por uma profusão ofensiva de imagens, de todas as cores, formatos e tamanhos, que saltam das superfícies diante dos seus olhos, onde quer que você esteja, onde quer que você vá. O principal imperativo é: consuma! manipulando e orientando o seu desejo. Vende-se a cidade como produto e, junto com ela, empurra-se goela abaixo os modos de vida que fomentam sua lógica.

Além disso, o espetáculo urbano transforma diversas zonas da cidade num cenário artificial, pasteurizado, higienizado, e pacificado. Os territórios se endurecem cada vez mais, onde os habitantes se agrupam separados pelo seu poder aquisitivo. Geralmente, as classe sociais mais altas, ocupam uma posição mais privilegiada do solo, em zonas mais centrais, com maior infraestrutura e acessíveis aos principais equipamentos urbanos; uma classe média se distribui em zonas intermediárias; e, finalmente, devido ao processo segregatório de gentrificação, uma população na linha de pobreza e miséria é constantemente empurrada para a mais extrema periferia, onde a infraestrutura da cidade chega sempre mais precariamente e de onde, todo dia, as pessoas, assim como você, precisam se deslocar para os seus distantes locais trabalhos. Talvez não de carro, mas com certeza tomando várias linhas do precarizado transporte público.

A mercantilização urbana também transforma alguns territórios em cenários artificiais, pastichizados, higienizados e pacificados. É o mesmo mercado imobiliário que fomenta a grande e assustadora tendência de condominialização residencial. Esse novo modelo de habitar é justificado pelo medo, tão difundido na sociedade, principalmente através dos meios de comunicação. O medo é o grande responsável pelo desejo desesperado de consumir os serviços de segurança, e a vontade de condomínio é, antes de mais nada justifica do por ele. No entanto, há um paradoxo: ao mesmo tempo em que constatamos que a violência urbana é, sim, real, por outro lado, quanto mais se valoriza o morar como um refúgio seguro da violência, mais vazias e violentas se tornam as cidades e assim, entra-se num círculo vicioso. A casa, é hoje vendida como um paraíso gradeado, uma ilha artificial cercada, murada, com um lado de dentro tão restrito que se transforma em prisão, quando da as costas à cidade. Essas ilhas habitacionais demarcam e restringem grandes áreas urbanas, segregando cada vez mais o espaço físico da cidade, impedindo a sua permeabilidade e restringindo seu acesso. Uma casa fechada, sem porta e sem janela, não é uma casa, é um sepulcro, onde a vida não pode habitar.

Vemos surgir então uma nova estética urbana, a estética das fachadas cegas, das superfícies opacas, a estética dos muros brancos, transformada em uma verdadeira ideologia.

Há entre nós é algo como uma institucional “vontade de fachada” como uma vontade de poder que define o espetáculo da cidade (TIBURI, 2013, p. 52).

Em sua definição, a fachada é aquilo que mostra uma edificação por fora. Sua característica é fazer divisa, limite, entre um dentro e um fora. A fachada é a superfície que nos separa de um fundo, é coisa que se expõe aos olhos para que algo não seja

visto. Ela pode expressar uma interioridade, mas sempre, de qualquer modo, a oculta, esconde. Ela é o objeto de apropriação do espaço e, portanto, demarca a propriedade privada.

A fachada é narcísica como um rosto, como a imagem que alguém tem de si. Pense um pouco: numa cidade em que se difunde e predomina o muro branco, o representante deste rosto não seria também o homem branco? É curioso, podemos refazer a pergunta trocando os termos: numa cidade em que se difunde e predomina a fachada cega, o representante deste rosto não estaria também cego?

Os muros brancos. Os muros brancos. Os muros brancos. Esse amor pelo branco, pelo liso, revela o quanto a nossa sociedade se mantém higienista, guiada por ideais ascéticos, do purismo desinfetado, dominada pelo universal homem branco. A fachada cega, por sua vez, acompanha a metáfora de Saramago, na qual os habitantes da cidade não podiam ver. Uma cegueira estranha. Ela era, também, branca.

Pixo logo existo (um novo olhar)

Diante da sacralização da fachada cega e branca, símbolo da propriedade privada, surge nas cidades um novo demônio, o criminoso, o vândalo, o profanador dos muros: o pixador.

Num primeiro momento, você não pensa duas vezes em dizer, isso é vandalismo! é sujeira! eu não quero morar numa cidade feia! Isso não me diz nada! Não comunica nada! O pixador não tem direito! É crime!

Mas pense um pouco mais.

Pense na fachada levando em conta que ela é um elemento constituinte do espaço. Sua superfície é componente da paisagem urbana e, como tal, ela se configura como um direito. O direito de aparecer na cidade é um direito de todos os cidadãos.

Se vamos falar de direito visual à cidade, sejamos ao menos sinceros: o direito de ocupar visualmente o espaço público é concedido pelos governos a quem? Ora, como vimos, a cidade está sitiada pelo mercado, e na sua lógica, quem tem o direito à manifestação na superfície da cidade é quem tem poder econômico para fazê-lo. Nesse sentido, é a economia que tem direito visual no espaço público, não você, nem mais ninguém.

Antes de julgar apressadamente o pixo como uma violência que ataca os inocentes muros brancos e fachadas cegas da cidade, se aproxime um pouco do que Tiburi (2013) nos faz perceber:

Considere essa outra violência, muito mais profunda e que atinge intimamente a vida dos cidadãos de uma maneira muito mais cruel: a violência visual instaurada e difundida pelo mercado e autorizada pelo estado. Outdoors de um lado, muros brancos de outro. Acompanhando os efeitos que essa estética implica em sua vida, você não demorará para constatar que essa é a verdadeira violência, essa é a real vandalização das vidas na cidade.

Diante da estética das fachadas cegas e brancas, o pixo surge como uma contra-estética herética. O pixo é muito mais que um ato de vandalismo, ele é combatente do espetáculo urbano, mas não usando a mesma arma do espetáculo, e sim destruindo

Figura 04, 05, 06, 07, 08, 09, 10 e 11 - Sem título.
Fonte: Autora.



esta arma. O pixo é uma atitude concreta contra um certo status quo visual da cidade. É a assinatura compulsiva de um manifesto por direito à cidade, a assinatura coletiva pelo direito à cidade que se estabelece pelo visual. O que o pixador põem em cena, portanto, é um radical questionamento sobre o espaço urbano, sobre o direito visual à cidade, direito que vem sendo negado, na medida em que é a superfície da cidade é entregue nas mãos do capital.

Não é o pixo simplesmente que se faz visível, é a cidade sob o pixo que aparece de um modo totalmente outro (TIBURI, 2013, p. 46).

O pixador é esse sujeito do subsolo, da noite, um ser invisível, que veste o capacete de Hades, lança seu corpo na cidade e torna visível seus sinais. Ele é um ativista que entra em luta pela liberdade de expressão, quando essa mesma expressão é cerceada pelo controle sobre o território.

Podemos ver então, como o pixo é o retorno do recalcado: o que foi expulso para a periferia, o gentrificado, volta para o centro. E então é a própria cidade que percebe que aqueles que foram proibidos de ocupar, de se manifestar, de falar, são muito falantes. O pixo é, assim, esse rastro, essa marca, esse resquício de algo que não foi integrado, e que sobra.

Aparecendo como um espectro nas cidades, o pixo sempre choca, assusta, assombra. Ele é o fantasma que encarna nos muros brancos e fachadas cegas, fazendo da cidade um grande livro. A cidade antes superfície, antes tela, em que só texto do capitalismo foi escrito, nos anestesiando, nos cegando, é, agora, algo que ressurgue sob a marcação de um contra-texto. Enquanto as imagens espetaculares da cidade forçosamente querem sempre mais comunicar, comunicar, comunicar, o pixo não comunica nada, e nesse sentido, ele não seria uma linguagem, mas uma contra-linguagem enquanto linguagem.

O pixo dialoga com a cidade, é um desejo de conversa que o anima. O pixo acorda a cidade de seu silêncio visual. Abre os olhos contra a cegueira nossa de cada dia (TIBURI, 2013, p. 49).

O que o pixo almeja, não é se colocar no lugar de nada, ele não vem para se tornar um novo sistema no lugar deste que ai está, uma nova ordem. O que o pixo quer é a quebra, a fissura. Ela abre o espaço criando um contra-espaço. E muitas vezes se coloca a disposição para uma abertura do tempo.

Nuvem que chove

Saltando para fora da metáfora e da garganta, ela revelou-se no horizonte vertical dos muros e dos tapumes. Não disse nada. Ela apenas chovia. Chorava. Ela olhava para você. Ela lhe chamava. Outro dia, outra esquina, outra rua, e novamente ela. Se anunciando, insistindo e insinuando-se pelas duras superfícies das fachadas, atraindo você para dentro do rarefeito, arrastando seu tempo num rastro de pixo.

“Eu sou a nuvem que chove?” Eu quem? Eu-você? você-você? Quem é você? Você-nuvem? Você-outro que chove? Eu? Outro? Eu-você-nuvem-outro-que chove? Você não conseguiu mais deixar de se perguntar junto com ela. E passou a persegui-la, acompanhá-la, seguir suas pistas, desenhar seu mapa. Você descobriu os cantos onde ela se escondia, as avenidas por onde ela se atrevia, descobriu a sua poesia. Ela estava sempre ali diante dos seus olhos a lhe olhar. E continuou procurando você e continuou achando você, e olhando pra você, no céu, na cidade, em casa, no meio dos livros. Tomou você por inteiro. Fez você se apaixonar.

E você se perguntou: O que é uma nuvem afinal? Nuvem: Esse agregado visível de minúsculas partículas de água suspensas na atmosfera. Ela é pesada, mas rarefeita flutua no céu ao sabor do vento, bem acima da sua cabeça. Você a vê, mas sempre sem contornos, sem superfícies. Ela é assim... informe, evasiva, transitória. Você se contorceu para sabê-la, mas o que afinal se pode conhecer de uma nuvem?

Nebulosa e indefinida, ela é objeto indeterminado, assim como resta o olhar que se atreve a olhar para o céu e se deixa levar para longe, para fora de si. Você pode apenas adivinhá-la, sem jamais apreendê-la inteiramente. Você a vê, mas como poderia capturá-la?

Figura 12 e 13 - Sem título.
Fonte: Autora.



Nuvem de pixo. Nuvem que chove. Nuvem que vê. O que essa nuvem quer de você? Uma nuvem que olha. Olha você de dentro. De fora. Pelo meio. Ela interroga seu olhar a cada esquina. Ela lança um olhar efêmero que já anuncia seu desaparecimento. Efêmera no céu, efêmera na cidade, efêmera como a vida, a nuvem é puro rastro. Trazida pelo vento, a impossibilidade nebulosa vem habitar você de novo. Dor e delícia do indizível. Chuvisco e lágrimas do invisível. São elas, as maravilhosas nuvens do estrangeiro, elas, que nos invadem, que nos abrem o tempo e o espaço, que nos convocam o corpo e invocam nosso olhar para além dos contornos. A cidade está repleta de nuvens. Nuvens que nos veem. O que a nuvem vê quando olha você?

Nubiferações

As coisas não são simplesmente objetos neutros que contemplamos diante de nós, dizia o pisciano Merleau-Ponty (2004). Ele nos ensina que cada coisa simboliza e evoca para nós uma certa conduta, nos provoca, nos seduz, nos repele, nos atrai... e nós, conforme a nossa disponibilidade para esta coisa, reagimos, respondemos. Guattari (2012) fala que as coisas são máquinas enunciativas, ou seja, fornecem discursos, e operam, nos sujeitos que os experienciam, impulsos cognitivos e afetivos, percepções e afetos, produtores de uma subjetivação parcial que vem complementar-se com outros agenciamentos de subjetivação.

Merleau-Ponty diz que a nossa relação com as coisas não é uma relação distante, cada uma fala ao nosso corpo e à nossa vida e também vivem em nós como tantos emblemas das condutas que amamos ou detestamos. "O homem está investido nas coisas, e as coisas estão investidas nele" (2004, p. 24).

Nós nos ligamos aos objetos por uma paixão, mas não qualquer objeto, somente aqueles que, para cada um, funcionem como catalizadores do desejo, o local onde o desejo se manifesta ou se cristaliza.

A nuvem é um catalizador do desejo.

Devemos reconhecer que entre o homem e as coisas não existe uma relação de distância e de dominação (como nos ensinou toda a trajetória do pensamento racionalista ocidental) mas uma relação bem menos clara, vertiginosa, que nos impede de nos apreendemos como um espírito puro, ser da inteligência, separados das coisas, e ao mesmo tempo impede de definirmos as coisas como puros objetos neutros, sem qualquer atributo humano.

Mesmo que seja entendida cientificamente como fenômeno que é, ainda assim a nuvem ultrapassa suas definições objetivas. A capacidade de fazer o pensamento se espalhar para longe, faz dela também matéria de devaneio, de abertura, de rasgadura de tempo. A nuvem é uma duração. E amada pelos poetas

— Ei! o que é então que você ama, extraordinário estrangeiro?
— Amo as nuvens... as nuvens que passam... lá, lá, adiante... as maravilhosas nuvens! (Baudelaire, 2007, p. 37).

Lembra daquela luta raivosa que você travou, sem saber porque, com a ordem do signo, o significado e o significante? Bem, coincidência ou intuição, é uma briga que está contemplada no tema da sua pesquisa, as imagens, o visível e o invisível:

Damisch (2002) foi mestre de Didi-Huberman, e ambos concordavam com a ideia de que a imagem não é uma ilustração e que tem total autonomia da linguagem (no sentido linguístico). Se a imagem não ilustra e tampouco funciona tal como a linguagem, ela deve obedecer a um outro tipo de lógica, ou seja, diante da imagem podemos abandonar o significante-significado, aliás devemos fugir deles, nem que seja ultrapassando um tapume e a copa de uma árvore!

A imagem segue a lógica da imagem. E para Damisch, essa lógica é a dos dispositivos visuais (dispositivos da representação visual). Damisch estudou a nuvem, pois buscava os elementos visuais que perturbam a organização de um modelo hegemônico da visualidade, e as nuvens eram os dispositivos que serviam aos artistas para disseminar

Figura 14 - Sem título.
Fonte: Autora.



um não-sentido, que perturbou a interpretação vigente da concepção do espaço renascentista.

O não-sentido é o a-significante

Damisch nos conta que foi um desafio para os renascentistas, que elevaram o desenho e a pintura à um estatuto de ciência matemática, a representá-la. Acontece que a nuvem, simplesmente não podia ser reproduzida dentro das leis da perspectiva. A perspectiva só conhece as coisas que pode reduzir à sua lógica: coisas que ocupam lugar, coisas cujo contorno pode ser definido por suas linhas. Mas o céu não ocupa um lugar, não tem medidas, e as nuvens são corpos sem superfície, sem formas precisas, cujos limites se interpenetram. A nuvem escapa, graças à fluidez da sua matéria, ao regime matemático e racional perspectivo. Ela cria um espaço volumoso, numa lógica de profundidade do espaço completamente diferente.

No mundo das artes pictóricas, as nuvens sempre foram os dispositivos que serviam aos artistas para introduzir o irrepresentável, ou seja, o sagrado no profano (cenários de anunciação, mensagens de anjos), o infinito no finito (o céu e a terra). O infinito e o sagrado são mascarados pela nuvem, mas ao mesmo tempo revelados por meio dela. Talvez seja por isso que você tenha ficado feliz quando olhou para aquela nuvem, naquele banco. Você achou que tinha se aproximado da sua pesquisa, você realmente tinha encontrado uma pista do que buscava, encontrou mesmo o invisível por meio da nuvem.

Você não pode experimentar a espessura de uma nuvem e vê-la ao mesmo tempo; uma vez dentro de uma nuvem, você já perdeu ela de vista.

Ao mesmo tempo em que a nuvem é visível e tridimensional, formando um sistema de profundidade e movimento, luz e sombra, como uma substância e fenômeno, ela é incompreensível a não ser no seu movimento, na sua ação de nuvem. Impossível capturá-la, congelá-la, possuí-la. Ela está sempre em movimento e transformação. Ela passa, ela paira, atravessa os limites, não se limita, se desfaz, aglomera moléculas, arrasta, depois solta... chove. A maneira de amar e contemplar uma nuvem

é mergulhando no seu movimento. Nunca se poderá paralizá-la. A nuvem é livre e convoca em nós a nossa própria liberdade.

O encontro com a nuvem pode ser apresentado como uma experiência do olhar. Uma experiência da qual se extrai conhecimento, um saber, com o qual podem ser feitos juízos, pautadas ações, afetos, aproximações ou distanciamentos.

Há sempre uma relação de desejo no olhar. Ele não é descomprometido, neutro, distante, sem gente, sem presença. Ele é sim, encarnado, ele é apaixonado, ele é a própria presença, e carrega nossas interpretações, as que são possíveis nesse pequeno lapso de vida diante do grande tempo do mundo.

O ideia de olhar desejo (Bosi, 1988) se aproxima da ideia de olhar utópico - o olhar daquilo que ainda não é mas que pode ser, daquilo que fermenta aos nossos olhos como possível, e que exige daquele que viu e que foi olhado, uma ação criativa. Portanto, o olhar como experiência, não é um olhar passivo.

Assmann (2011) ensinou que o entendimento raramente é expresso apenas pela linguagem e, como demonstra o percurso de diversos filósofos artistas e cientistas, o entendimento recorre muitas vezes ao refúgio das imagens como metáforas.

As metáforas são imagens que desempenham o papel de figuras de pensamento, que demarcam os campos conceituais e orientam as teorias. Os conjuntos de metáforas não são uma linguagem que parafraseia, mas uma linguagem que primeiro desvela o objeto e o constitui.

A memória (que é linear, absoluta e inacessível como um todo ao ser humano) e a recordação (que é descontínua, fragmentária, e inclui necessariamente intervalos de não-presença) devem ser tratadas, segundo Assmann (2011), antes como par opositivo, mais como um par-conceitual, como complementares e correlativos, de modo que ambos se manifestam sempre juntos.

A memória implica em esquecimento, e a recordação é "a possibilidade de ressurreição para o que ficou tanto tempo adormecido na poeira" ou... preso no buraco negro das gargantas.. ou acorrentado no fundo do mar, como os simulacros para Deleuze (2009), que diz que precisamos fazê-los subir.

O deserto ou o mar da memória é um refúgio de impressões imortais e incorruptíveis. Elas são inacessíveis ao ser humano; ele não pode controlá-las nem governá-las, mas elas estão inscritas em seu corpo.

Elas estão inscritas em seu corpo!

A recordação não nasce de um ato da vontade, nem é técnica que se possa aprender; Ela vem espontaneamente sob circunstâncias especiais. Acontecimentos no presente podem puxar o que estava mergulhado no passado, e o que é retirado da memória pode tomar uma nova leitura, se agenciando com o presente, e transformando em uma outra coisa. É o eterno retorno marcado pelo olhar para o passado revestido de um outro juízo, marcado pelo olhar do presente, construindo outros modos problematizá-lo, de desejá-lo, ou de repulsá-lo.

É impressionante como uma coisa pode mudar quando se muda a metáfora (Assmann, 2011, s.p.).

É mesmo impressionante. Primeiro ela precisou ser criada, sair do mutismo, da privação da narrativa. Em muito pouco tempo ela foi se transformando, foi virando a paisagem, ganhando velocidade, imbricando-se na cidade. Da garganta, ao céu,

do céu aos tapumes da cidade, e por fim uma tatuagem. A mesma nuvem que se transforma, da dor de um impossível, à fuga das palavras de ordem e da significação, para a explosão de mil possibilidades que a nuvem de pixo, com a sua força, trouxe para dentro do corpo, dentro do pensamento, dentro da vida. Tatuada na nuca, alinhada com a garganta, você agora carrega em seu corpo, pela cidade, um linda nuvem azul.

*Leve como leve pluma
Muito leve leve pouso
Na simples e suave coisa
Suave coisa nenhuma*

*Sombra silêncio ou espuma
Nuvem azul que arrefece*

*Simple e suave coisa
Suave coisa nenhuma
Que em mim amadurece
- Secos e molhados.
Amor.*

Referências, amigos

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011, 453p.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa (O spleen de Paris)*. São Paulo, Hedra, 2007.

CHAUÍ, Marilena. *Janelas da Alma, Espelhos do Mundo*. In: NOVAES, Adauto (org). O olhar. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos: crise e insurreição*. São Paulo, n-1, 2016.

DAMISCH, Hubert. *A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*. Stanford Univ. Press, Stanford, CA, U.S.A., 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *“O que vemos, o que nos olha”*. Editora 34 São Paulo, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem – a questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*. São Paulo: Editora 34, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas – 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

TIBURI, Márcia. *Direito Visual à cidade: a estética da pixação e o caso de São Paulo*. Revista Redobra, UFBA, 2013.



Figura 15 - Sem título.
Fonte: Autora.

INTERAÇÕES DO GRAFITE E DO TURISMO EM PELOTAS/RS

Cíntia Curvello¹
Dalila Hallal²

Resumo

O presente artigo analisa as possíveis interações entre grafite e turismo através do olhar dos grafiteiros e dos Órgãos Públicos Municipais de Pelotas/RS. O grafite é uma arte atual, inicialmente de rua, que possibilita a revitalização de locais abandonados e ganha espaço nas galerias de arte contemporânea, museus, estabelecimentos comerciais e, atualmente, já vem sendo incorporada a alguns roteiros turísticos. O presente trabalho foi realizado a partir de entrevistas com grafiteiros e Órgãos Públicos Municipais de Pelotas/RS. A técnica de entrevista é utilizada para manter conversações com o público-alvo sobre um leque de tópicos que possibilitem chegar aos elementos construtivos da análise. Em termos gerais, foi possível identificar que tanto os grafiteiros quanto os órgãos públicos consideram o grafite uma manifestação cultural existente na cidade e vislumbram possibilidades de interações entre essa arte urbana e o turismo em Pelotas/RS.

Palavras-chave: Pelotas, grafite, turismo.

Abstract

This article analyzes the possible interactions between graffiti and tourism, through the eyes of the taggers and the Public Municipal Bodies of Pelotas/RS. Graffiti is a contemporary art which began in the streets, and which enabled the revitalization of derelict sites, now gaining space in contemporary art galleries, museums, shops and nowadays it has already been incorporated into some tourist itineraries. This study was conducted through interviews with graffiti artists and Municipal Bodies of Pelotas/RS. The interview technique is used in order to maintain the conversation with the target public on a range of topics that allow reaching the constructive elements of audience analysis. In general, we found that both the taggers and the public bodies consider graffiti an existing cultural event in the city and envision possibilities for interactions between this urban art and tourism in Pelotas / RS.

Keywords: Pelotas, graffiti, tourism.

1 Possui graduação em Turismo pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), RS, Brasil. Especialização em andamento em Gestão Pública e Desenvolvimento Regional na mesma universidade.

E-mail: curvelloc@gmail.com

2 Professora do Departamento de Turismo da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), RS, Brasil. Tem experiência na área de Turismo, com ênfase em História do Turismo, atuando principalmente nos seguintes temas: história do turismo e do ensino superior em turismo; turismo e inclusão social; patrimônio; e hospitalidade.

E-mail: dalilahallal@gmail.com

Introdução

O grafite³ está ligado diretamente a vários movimentos, em especial ao Hip Hop⁴. Para esse movimento, o grafite é a forma de expressar toda a opressão que a humanidade vive, principalmente os menos favorecidos, ou seja, o grafite reflete a realidade das ruas (PERCÍLIA, 2012).

O grafite, antes desvalorizado, marginalizado e motivo de preconceito, hoje encontra menos resistência e conquista não só muros e postes, como também ganha as galerias de arte contemporânea, os museus, os estabelecimentos comerciais e até o interior das casas. Os grafites são expressões artísticas que se manifestam através de pinturas murais. Hoje em dia, muitas pessoas reconhecem que certos muros e paredes velhas de muitas cidades ficaram mais bonitos, pois ganharam cor e quebraram a monotonia das cidades contemporâneas.

Com a popularização da arte dos grafiteiros, muitas Secretarias de Cultura, ONGs e prédios particulares ofereceram seus espaços para a intervenção do grafite. O grafite é um ícone de contemporaneidade que tem uma força cultural extraordinária e conquista cada vez mais o olhar do morador da cidade, comportamento que influencia as direções dos órgãos públicos com a visão de valorizar e investir em locais apropriados para essa arte (ZUIN, 2004).

Sendo o grafite uma manifestação artística cultural, um fenômeno que se manifesta pelo mundo inteiro, é evidente que o turismo se apropria dessas manifestações culturais, da arte, dos artefatos da cultura.

Conforme Moletta (1998, p. 9-10), “turismo cultural é o acesso a esse patrimônio cultural, ou seja, à história, à cultura e ao modo de viver de uma comunidade”. Caracteriza-se pela motivação do turista em conhecer a história de um determinado povo, suas tradições e suas manifestações culturais, históricas e religiosas.

O grafite pode ser visto como um elemento que revitaliza o patrimônio arquitetônico, tornando os locais mais agradáveis e podendo contribuir para tornar esses espaços mais atrativos aos moradores locais e aos visitantes, pois representa uma manifestação artística e expressão de identidade de um grupo social.

Nesse contexto, pode-se dizer que o grafite surge como forma de manifestação, sendo uma expressão artística cultural cujos diversos suportes sociais estão relacionados ao modo de conviver em sociedade, fazendo com que cada vez mais a sociedade abra os olhos para novos caminhos a serem percorridos por quem busca desvendar essa arte urbana, podendo ser considerado um canal de informação alternativa dentro do espaço urbano.

3 “A palavra italiana graffiti, traduzida para o português grafito ou grafite, designa tradicionalmente ‘inscrição ou desenho de épocas antigas, toscamente riscadas à ponta ou a carvão em rochas, paredes, vasos, etc.’ Em sua acepção mais recente refere-se à prática contemporânea (e a seus produtos) de escrita desenho em paredes e muros, geralmente utilizando-as de tintas sprays, gerando no português derivados como grafitar, grafitado e grafiteiro, etc. Tem-se documentado mais amplamente essa forma contemporânea do grafite, em metrópoles a partir da década de 1960, embora haja registros anteriores” (ALMEIDA, 2008, p. 02)..

4 “O surgimento do hip-hop está diretamente vinculado à história da música negra norte-americana e a luta por espaço e visibilidade por parte desse segmento. Os guetos de Nova York - habitados majoritariamente por uma população negra e pobre - foram o local onde surgiram as primeiras experiências da cultura. De lá, o hip hop se disseminou para outras áreas, obtendo força principalmente nos centros urbanos que apresentam uma deficiente infraestrutura sócia urbana.” (SOUZA, 2004, p.34).

A escolha do tema justifica-se pelo momento singular que a arte urbana vive em nosso país com o crescimento constante das artes visuais nos espaços públicos das cidades. Ao observar a arte urbana, é evidente sua presença espalhada por diversos lugares e sua capacidade de atrair o olhar de muitas pessoas que por eles passam. Nesse sentido, o grafite tem potencial de atratividade, tanto para os moradores da cidade quanto para os visitantes, tendo em mente que as expressões culturais e sua pluralidade são condições essenciais para a existência do turismo.

O presente artigo tem por objetivo analisar as possíveis interações do grafite com o turismo em Pelotas a partir do olhar dos grafiteiros e dos órgãos públicos municipais. Especificamente, se propõe a verificar o olhar dos grafiteiros sobre a grafiteagem em Pelotas; analisar as relações entre grafite, cultura e turismo; averiguar se há envolvimento da Secretaria de Cultura com os grafiteiros da cidade; e verificar o olhar da Secretaria de Desenvolvimento Econômico e Turismo em relação ao grafite na cidade de Pelotas.

Metodologicamente, o estudo foi baseado em uma pesquisa do tipo exploratória, que permite maior familiaridade entre o pesquisador e o tema pesquisado, visto que este tema ainda é pouco conhecido, pouco explorado. O estudo da problemática é qualitativo, caracterizando-se como uma pesquisa do tipo descritiva.

Para a coleta de dados, optou-se por entrevistas compostas por questões abertas, que permitem a obtenção de informações relevantes para a pesquisa e possibilitam maior flexibilidade.

O estudo se deu em duas etapas: a primeira, a fim de identificar o material bibliográfico disponível, e a segunda, referente às entrevistas, na qual foi aplicado um roteiro para cinco grafiteiros da cidade de Pelotas e outro roteiro para representantes indicados pelos órgãos públicos municipais – um representante do Departamento Artístico da Secretaria de Cultura (SECULT) e um representante do Departamento de Projetos e Planejamentos Turísticos da Secretaria de Desenvolvimento Econômico e Turismo (SDET), ambos da cidade de Pelotas.

As entrevistas foram previamente agendadas e realizadas em local definido pelo entrevistado, tendo sido gravadas e, em seguida, transcritas. Posteriormente, realizou-se a análise dos dados que se caracterizou como sendo predominantemente descritiva, a partir dos dados encontrados dialogando com a teoria.

Um olhar sobre o grafite e suas possíveis interações com o turismo em Pelotas

De acordo com a história da arte, podemos encontrar os primeiros registros de grafite nas pinturas rupestres que representavam animais, caçadores e símbolos. Portanto, o grafite é uma prática muito antiga de expressão artística que, muitas vezes, também representava ideologias, delimitação de território, como, por exemplo, em Pompéia, onde a escrita nos muros foi preservada pela erupção do vulcão Vesúvio. Essas escritas continham xingamentos, propagandas políticas e até mesmo poesias; na Idade Média, muros de conventos eram pichados por padres que pertenciam a conventos rivais com o objetivo de expor ideologias, criticar doutrinas contrárias e difamar governantes; e, mais recentemente, no final de 1969 e início de 1970, as ruas de Los Angeles estavam repletas de pichações que tinham o objetivo de demarcar a disputa territorial pelo tráfico de drogas entre as violentas gangues Bloods (representada pela cor vermelha) e Crips (representada pela cor azul). Muitos autores defendem que todos esses dados sobre muralismos somados à Cultura Pop teriam dado origem ao grafite atual. Porém, há uma vertente que explica o grafite através da cultura Hip-Hop.

No final da década de 1960, em Nova Iorque (Estados Unidos), as condições e políticas vigentes acabaram promovendo um contexto de rebeldia e autoafirmação perante as instituições estatais. Dessas condições emergiram novas formas culturais, propiciadas pelas minorias marginalizadas que viviam nos guetos da cidade, quebrando os mecanismos de controle social em atuação. Uma dessas formas culturais foi a cultura soul, que viria a influenciar diretamente a cultura hip-hop como um movimento de cultura juvenil (GITAHY, 2002).

O termo hip-hop foi criado pelo Dj Afrika Bambaataa, que idealizou a junção dos elementos que compõem o movimento: o RAP⁵ – RhythmandPoetry (música), o Breakdance⁶ (dança) e o Grafite (arte plástica) (ROCHA, 2001).

O grafite, como os demais elementos, também surge como forma de manifestação, sendo uma expressão gráfica e plástica realizada por jovens. Surgiu em Bronx, bairro de Nova Iorque, onde os jovens escreviam e pintavam com tintas e spray diferentes superfícies para passar mensagens à sociedade. Acabaram por originar uma nova terminologia e uma nova linguagem icônica e textual (GITANY, 2002).

Segundo Lazzarin (2007), o grafite teve origem na França na década de 1960, com a contestação política do movimento estudantil. Em 1968, com a revolta estudantil em Paris, o spray, que é um equipamento de tinta atomizada, foi utilizado para protestar contra as instituições universitárias e manifestar a liberdade de expressão. Posteriormente se expandiu para a América, sofrendo influências dos movimentos hippie e punk nas décadas de 1970 e 1980.

Para essa arte de rua, encarada como manifestação artística cultural, a cidade é o suporte da expressão que está ao alcance de qualquer um.

Já no Brasil os movimentos estudantis foram ganhando força durante a ditadura militar e, para a campanha contra a opressão militar, esses movimentos faziam uso da pichação em muros, assim como as manifestações na Europa o faziam. Porém, o grafite ainda não tinha se estabelecido no Brasil como uma forma de expressão urbana, embora nos anos de 1950 já se visse um precursor do grafite. Nessa década, podiam-se ver vários edifícios com as suas fachadas pintadas retratando a história e a arte brasileira.

Na década de 1980, basicamente radicado em São Paulo até a segunda metade da década seguinte, o grafite de muros ganhou diferentes formas, volumes e combinações de cores em suas composições, associando-se diretamente às práticas musicais e de lazer juvenis. Ligado, deste modo, às dimensões do lazer urbano, à crítica social e política e a uma filiação ideológica específica, os grafites surgem como exercícios indispensáveis para a constituição autônoma das identidades individuais e coletivas dos sujeitos envolvidos (ARAÚJO, 2003).

Desse modo, juntando-se os elementos da arte em mural retratada na década de 1950

5 Para Andrade (1996), o Rap surgiu como um estilo musical que tem uma forma de narração ritmada, originada do canto falado da África Ocidental e adaptada à música jamaicana da década de 1950. Foi também influenciado pela cultura americana dos guetos no pós-guerra. As letras das músicas denunciam a exclusão social e cultural, discriminação racial e violência policial através de longas descrições do dia-a-dia.

6 O Breakdance é uma dança e tem características específicas na expressão corporal. É realizado através de passos simétricos, dançados na vertical e horizontal, selecionando superfícies lisas e escorregadias. A dança foi inventada por porto-riquenhos insatisfeitos com a política a guerra no Vietnã, com performances que imitavam os helicópteros de guerra e soldados que voltavam mutilados. Dançada pelos B-BOYS, ela já atingiu popularidade comparável a outras danças modernas (FERREIRA, 2004).

e as formas muralistas de protesto, "... o grafite foi tomando corpo e se expandindo por outros espaços chegando a ser o que é hoje: uma comunicação dos panoramas social e cultural das urbes" (ZUIN, 2004, p. 2).

Na trajetória rumo ao 3º milênio, o grafite conquista espaço na mídia, nas novelas de TV, nas manchetes de jornais e, inclusive, na Bienal (CRUZ e COSTA, 2008). "A participação dos intelectuais começou a legitimar o grafite como arte". (KNAUSS, 2001). Exemplo disso foi o reconhecimento de importante corrente da comunidade artística brasileira, organizadora da Bienal de 1987, que convidou grafiteiros a expor em suas galerias.

Atualmente, o grafite está presente, simultaneamente, como arte de rua e arte institucionalizada, expressa na paisagem urbana das grandes cidades e integrada à sociedade, não sendo mais os grafiteiros tratados como marginais ou transgressores, mas sim aceitos ao estabelecerem uma relação sociocultural contemporânea com a cidade (ZUIN, 2004).

Organizações não governamentais incentivam e patrocinam projetos, entre eles os da ONG projeto Quixote e o do projeto Cem Muros, realizados nos 450 anos da cidade de São Paulo, em que muitos painéis foram grafitados, espalhando, assim, traços da cultura de um povo no corpo da cidade. Essas ONGs têm o apoio oficial das autoridades.

Apartir dos dados coletados com os grafiteiros da cidade de Pelotas e com representantes indicados pelos órgãos públicos municipais, identificamos o olhar sobre o grafite e suas possíveis interações com o turismo em Pelotas.

Os grafiteiros entrevistados são todos jovens e iniciaram seu envolvimento com a arte urbana a partir dos anos de 2004, quando conheceram essa arte que foi se disseminando para outras pessoas da sociedade. Prosser (2006) também identificou que as tribos do grafite são formadas, geralmente, por adolescentes e jovens.

O motivo que os leva a grafitar geralmente está vinculado à cultura Hip Hop, como nos coloca o grafiteiro A: "eu curti a cultura hip hop, então foi uma ligação entre essa cultura e skate". O grafiteiro B "já conhecia uma galera do skate, também curti hip hop, sempre desenhei e fui conhecendo e admirando a arte do grafite" e o grafiteiro D diz que sua motivação veio do hip hop, gênero musical que seu grupo de amigos sempre ouvia, sendo que um desses amigos grafitava e, a partir desse contato, começou a interagir com a arte de rua.

Este dado sobre a influência do hip hop também foi encontrado por Silva (2008, p. 33), quando cita uma entrevista com uma grafiteira: "Eu acho que grafite é arte não só do hip hop. É a arte acima da arte, sabe? Sem rótulos, nem nada. Grafite é uma maneira de expressão e todo mundo pode se expressar".

Desse modo, na realidade analisada percebe-se que o grafite tem influências de músicas do gênero Hip Hop e, assim como citado por Andrade (1996), o Rap surgiu como um estilo musical que tem uma forma de narração ritmada, as letras das músicas denunciam a exclusão social e cultural, discriminação racial e violência policial através de longas descrições do dia-a-dia, sendo possível ver o contexto social que se encaixa nesse gênero diretamente ligado ao grafite e que permanece na playlist da maioria dos grafiteiros entrevistados.

Outra característica da prática do grafite, enquanto elemento do hip hop é ser realizada no espaço público, ou seja, quase sempre se encontra exposta a céu aberto e costuma ser produzida por grupos de jovens que expressam suas ideias através de personagens

e/ou desenhos que, em geral transmitem informação.

Para Arce (1999, p. 128), a identidade social positiva desses jovens está relacionada à sua participação política através de suas experiências cotidianas. "Eles "querem dizer alguma coisa" através do grafite, da música ou de qualquer outra manifestação cultural. E ainda, as experiências, opiniões, sentimentos compartilhados por esses atores sociais permitem a formação do sentido de ação".

Em Pelotas, podem ser identificados diversos espaços onde o grafite é encontrado: muros, tapumes que cercam prédios em reformas, comércio, praças de bairros e, cada vez mais, residências e espaços privados. O grafite se encontra em maior escala na área do Porto de Pelotas, principalmente no entorno do campus das Faculdades de Artes Visuais e Design Gráfico da Universidade Federal de Pelotas. No entanto, registros revelam que os espaços utilizados para a prática do grafite estão migrando dos bairros e áreas mais específicas de Pelotas para o centro da cidade, sendo que em várias ruas da área central a arte já é encontrada em fachadas de estabelecimentos comerciais e espaços públicos, conquistando áreas diversificadas da cidade e espalhando, assim, traços da cultura de um povo no corpo da cidade. Essa migração do grafite para áreas mais visíveis, mais centrais, abre um leque para que outras camadas da sociedade vejam essa arte, fazendo com que o grafite ganhe um novo público, um novo olhar.

Assim, podemos encontrá-lo nos muros, na parede de uma casa vizinha, na fachada de uma residência, na estampa da bermuda do filho adolescente ou até mesmo decorando a sala de alguma grande empresária. Brissac (2004) destaca que o grafite pode ser encontrado nas paisagens urbanas, nas cidades, nos muros, no contexto que contempla as ruas.

Para os grafiteiros, essa arte representa a identidade de cada um, um modo de falar, mostrar sentimentos, ideias. Destacam que a sociedade como um todo está incorporando os discursos das classes mais baixas, da favela e da periferia, que passam a conquistar mais espaço. Nesse sentido, compreender a linguagem como prática social é entendê-la como uma forma de ação historicamente situada. Como sugere Moura (1990, p. 2), o grafite transforma a superfície neutra em "espaço social", o grafite é capaz de mostrar "outro funcionamento da superfície da cidade (como suporte, como campo de combate, e ao mesmo tempo região de uma liberdade)".

Apartir dos dados coletados, constatou-se que os grafiteiros compartilham o significado do grafite, uma vez que ele é percebido por aqueles que o praticam como uma manifestação artística, social e cultural contemporânea. Esse mesmo dado também foi encontrado por Silva, Lapechino e Gomes (2010, p. 6), quando destacam em seu estudo as respostas dadas pelos grafiteiros nas entrevistas: "podemos perceber, de modo geral, que o grafite é visto pelos seus sujeitos-autores como 'uma arte': declaração presente em todos os discursos dos entrevistados".

Para os grafiteiros, o olhar da comunidade em relação ao grafite vem mudando no sentido de que atualmente há mais respeito, admiração pela arte, visto nos dias de hoje como arte e não mais como vandalismo, pois o grafite por um longo tempo foi percebido como vandalismo pelo fato de seus atores se apropriarem do espaço e desrespeitarem a noção de propriedade. Para Tartaglia (2010), assistimos a um processo de legitimação e reconhecimento do grafite na sociedade brasileira, ganhando maior notoriedade. Para os entrevistados, essa mudança do olhar da sociedade perante o grafite foi um fator de importância para sua evolução nesse cenário de arte urbana.

São muitos os grafiteiros que praticam a arte do grafite na cidade de Pelotas. Alguns dos entrevistados se profissionalizam fazendo curso superior de Artes Visuais ou

Design Gráfico, o que torna o traçado mais técnico, e outros estão na arte por prazer, como um “hobby” no seu cotidiano.

Para os grafiteiros, essa arte está em contato direto com a população: o grafite é das ruas, essa é sua raiz. O grafiteiro, conforme Ramos (1994, p.53), “é como um coreógrafo do urbano, que tem a cidade como pano de fundo, como cenário, e os seus transeuntes e/ou habitantes como expectadores da cena cotidiana”.

Para os entrevistados, mesmo Pelotas sendo conhecida como uma cidade histórica, pelo doce, o grafite faz parte da cultura da cidade, essa arte está nas ruas em contato com a população, todos veem essa manifestação cultural, o que possibilita conhecer diferentes formas de vida social, as peculiaridades de cada povo, aquilo que o distingue dos demais. Isso, na contemporaneidade, é de extrema importância, já que vivemos em um momento de padronização cultural, a padronização de valores, o apelo ao consumo, que é difundido pelo sistema capitalista.

O grafite possibilita uma democratização da arte ao trazê-la diretamente ao público, podendo fomentar o interesse por obras artísticas, o que levará um maior número de pessoas a explorar o mundo da arte.

Segundo os grafiteiros, há uma migração do grafite para as galerias de arte e museus, e isso pode representar uma possibilidade para um público mais seletivo conhecer o trabalho do artista e prestar mais atenção aos trabalhos feitos na rua.

Assim, houve uma passagem do grafite das ruas para as galerias, em uma reapropriação do “marginal” pelo erudito. Este processo de absorção pode ser verificado, por exemplo, em campanhas publicitárias de empresas como a Coca-Cola, ou seja, não é apenas um fenômeno local brasileiro.

Contudo, os entrevistados ressaltam que não se pode descaracterizar a essência do grafite, cuja característica é ser uma galeria a céu aberto. Manifestam preocupação de que a absorção do grafite pelo sistema de arte passe pela anulação da sua força crítica-política, sendo esta substituída pelo decorativismo, isso porque suas formas e cores rejuvenescem e atualizam-se ao padrão visual contemporâneo.

Ao discutir a respeito da institucionalização do grafite como arte institucionalizada, sua absorção e domesticação pelo mercado de arte, Pinheiro (2007) lembra que o grafite nasceu sob a transgressão e se potencializou ao tomar todo o campo urbano como seu espaço, e aponta que para fazer parte do mercado de arte será preciso sucumbir, subjugar e domesticar-se frente à massificação dos produtos culturais, para assim atender à demanda, curadores e sua sanha.

Mas é preciso assinalar insistentemente que dentro da manifestação macro do grafite, a institucionalização é apenas uma fração da experiência e que não constitui, muito menos define, as condições de possibilidade intervencionista, contestatória, política e experimental desta expressão. Mas é necessário apontar alguns sentidos que se evidenciam no discurso efusivo do metier artístico sobre estes “novos” perfis do grafite (PINHEIRO, 2007, p.316).

O grafite por si só é eminentemente urbano, tomando toda a cidade como uma galeria a céu aberto, sua grande força está justamente no fato de não ter regras, tabelas de preço, seu espaço de arte é ao mesmo tempo suporte, pesquisa e conflito. O grafite é o tipo de arte que se mostra por si, já que se trata de uma arte eminentemente urbana. Seu locus é a cidade que pode ser percebida como uma galeria a céu aberto.

(PINHEIRO, 2007).

Esta perda de identidade do grafite frente à sua domesticação é percebida em inúmeros grafiteiros que, ao perceberem essa diluição da sua força, mantêm uma postura de retornarem à prática de rua, não se conformando à mera função decorativa (PINHEIRO, 2007).

Não é que o grafite exposto na galeria seja falso, tampouco é este o foco; entretanto, o grafite a céu aberto redefine e amplia o espaço da cidade, permitindo uma leitura muito mais ampla sem limitar-se às paredes nuas, limitadas e asseptizadas (PINHEIRO, 2007).

Os grafiteiros percebem que há uma relação entre o grafite e o turismo, pois o grafite se tornou componente constante da visibilidade urbana. É difícil imaginar uma cidade sem a presença do grafite. O grafiteiro A aponta que “Pelotas é uma cidade “legal” no sentido de arte, da arquitetura, o que contribui muito para o turismo, e o grafite deixa a cidade mais colorida, aconchegante, ele faz parte desse universo imagético e é fator de enriquecimento visual do nosso cotidiano”. Outros grafiteiros também apontaram que Pelotas tem esse segmento de arte de rua, está a céu aberto para quem quiser ver, agrega múltiplos meios de expressão e linguagens diversas, o grafite está inserido em nossa vida diária, interferindo e ocupando os espaços imaginários sobre as cidades. Para a grafiteira C, Pelotas é uma cidade com características históricas, bem diferente das grandes metrópoles, em que o grafite é bem inserido e se vê no grafite uma possibilidade de ser mais um atrativo turístico na cidade.

Segundo os grafiteiros, em Pelotas são realizados eventos relacionados e direcionados para o grafite que atraem inúmeras pessoas, pois na cidade existem muitos artistas, sendo isso mais um atrativo. Ainda ressaltam que, atualmente, a prática do grafite chama a atenção de crianças, idosos e de toda a comunidade e, então, por que não chamaria a atenção de turistas? Lembram que por muito tempo o grafite e a pichação foram vistos como uma forma de vandalismo, mas que atualmente essa visão tem mudado. O grafite já é reconhecido como uma forma de arte e de expressão que, quando incentivada e aplicada da forma correta, pode auxiliar na construção de cidadania individual e coletiva chegando, inclusive, à diminuição da criminalidade, à inserção de jovens no mercado de trabalho, realçando os valores sociais e familiares. (LOPES, 2011).

Os órgãos públicos de Pelotas entrevistados, ou seja, a Secretaria de Cultura (SECULT) e a Secretaria de Desenvolvimento Econômico e Turismo (SDET) da cidade de Pelotas, consideram o grafite uma manifestação artística e cultural existente, pois é possível evidenciar várias artes em grafites nos muros da cidade. Consideram que o grafite contribui para a diversidade cultural e a criatividade e salientam que para aproveitar o potencial dos artistas locais poderiam ser desenvolvidos projetos visando profissionalizar essa atividade e dar oportunidade aos grafiteiros de manifestarem sua arte sem comprometer o patrimônio público, viabilizando painéis para exibição dos trabalhos e muros próprios para os artistas expressarem suas ideias. Essas iniciativas são simples de serem executadas e podem auxiliar na preservação da cidade e no desenvolvimento ordenado dessa expressão artística em Pelotas.

Conforme o representante da SECULT, o grafite é uma manifestação artística e cultural fortemente visualizada nos muros e tapumes da cidade de Pelotas, que têm uma equipe de grafiteiros qualificados, o que faz com que os residentes e o turista tenham uma galeria a céu aberto para apreciar e registrar essa arte. O grafite não é propulsor na cidade, nem um dos itens de maior atratividade, mas está a disposição para quem quiser ver.

No entanto, os órgãos públicos ressentem que essa relação do grafite com o turismo é mais explorada em grandes centros urbanos, e “Pelotas é uma cidade do interior e o processo para explorar o grafite se torna um pouco lento”, como foi apontado pela representante da SDET, “mas essa arte está em uma galeria a céu aberto, o turista está livre na cidade para apreciar o que mais o agrada, essa arte existe em Pelotas mesmo não tendo uma divulgação maior para o turista, mesmo a cidade não sendo referência nessa arte, ela está nas ruas para ser visualizada”.

Tanto os órgãos públicos quanto os grafiteiros destacam a necessidade de uma melhor divulgação e promoção dessa arte, seguida da ampliação dos espaços públicos para a criação da arte do grafite, o que tornaria o local mais atrativo.

A SECULT destaca que disponibiliza tapumes dos prédios históricos (quando esses estão em reforma) para os artistas grafitearem, e que também vem desenvolvendo oficina de grafite em bairros da cidade. Um dos grafiteiros entrevistados lembra que no ano de 2004 foi inaugurada uma pista de skate na Praça “Dom Antonio Zattera” e a SDET solicitou uma parceria com grafiteiros para grafitar a parte externa da pista, porém os artistas queriam que a SDET fornecesse e comprasse as tintas de spray e os materiais usados na pintura e a SDET não tinha como arcar com esses gastos, razão pela qual a parceria não foi efetivada. Esse aspecto parece ser um fator de impasse constante nas parcerias.

A representante da SDET apontou que o grafite é uma forma de expressão cultural e que essa arte das ruas, rica e diversa, se identifica cada vez mais com a identidade das cidades, principalmente metrópoles, que ganham ‘telas’ nas ruas através de artistas (muitas vezes) anônimos. Para a SDET, a tendência natural das cidades que apresentam muitos exemplares de grafites em sua cultura será a exploração turística, com passeios guiados pelas principais ‘galerias a céu aberto’ das cidades. Será uma maneira diferente e divertida de explorar e descobrir o que a localidade tem a oferecer. Ezabella (2009) diz, em uma matéria do jornal Folha Online da cidade de São Paulo, que os grafites se transformaram em roteiros turísticos, com a ideia de sensibilizar o olhar para a cidade. A matéria destaca que os visitantes, turistas nacionais e até internacionais comentam que é uma forma diferente de descobrir um bairro, sendo um passeio divertido e sério.

Para os entrevistados, a manifestação do grafite em Pelotas tem potencial para o turismo, tendo em mente que as expressões culturais e sua pluralidade são condições essenciais para a existência do turismo.

Os órgãos públicos também destacam o aparecimento do grafite em galerias, porém manifestam a preocupação de que o grafite perca sua essência. A representante da SDET salientou que essa migração pode ajudar a desmistificar o movimento e a valorizar essa forma de expressão fora dos núcleos em que é gerada.

A representante da SDET apontou que o grafite tem mais força e possibilidade de exploração turística em grandes centros. Já o representante da SECULT apontou interações entre o turismo e o grafite em Pelotas, pois os artistas fazem tapumes e oficinas em eventos de arte, e lembra que o turismo não é só para o turista, e sim para a comunidade, para que ela valorize seus artistas locais. Quando se quer abordar o turista, é necessário divulgar os eventos que têm grafite, exposições nas faculdades, nas galerias, para aguçar a curiosidade do turista que aprecia arte, em especial a arte urbana, e do próprio residente, ao reconhecer o outro pelo seu trabalho.

Os órgãos públicos veem no grafite uma possibilidade de inserir a comunidade no processo turístico local, fator de inclusão dos moradores com os artistas e com o

turismo, fator de desenvolvimento e identidade cultural dessa cidade, agregando uma nova atividade, o que irá refletir na geração de uma renda extra na localidade. Nesse sentido, o turismo consiste num vetor que motiva a participação ativa da comunidade em todo o processo – poder público, empresas privadas interessadas em contribuir para o desenvolvimento socioeconômico da localidade através da arte do grafite.

O turismo cultural tem a função de estimular os fatores culturais dentro de uma localidade e é um meio de fomentar recursos para atrair visitantes e incrementar o desenvolvimento econômico da região turística, que tem características favoráveis a esse setor de turismo com base nos princípios do desenvolvimento turístico sustentável. Dias (2006) elenca as principais manifestações culturais encontradas no território brasileiro explicando sua funcionalidade, sua simbologia dentro da sociedade e a resistência de tais manifestações após longo período de tempo, como, por exemplo, o jongo, folias de reis, festa do divino, samba, frevo, a lavagem do Senhor do Bonfim, festa de padroeiro, dentre outros. Podemos citar também a capoeira, o grafite. Além disso, o autor salienta que as manifestações são traduzidas em atrativos turísticos, contribuindo para o desenvolvimento local por meio da atribuição de valor econômico a elas. Esse uso turístico caracteriza uma nova funcionalidade social das manifestações culturais.

No mesmo sentido, retomando Dias (2006), constata-se que o grafite, enquanto manifestação cultural, pode ser traduzido em atrativo turístico, contribuindo para o desenvolvimento local por meio da atribuição de valor econômico a ele. Esse uso turístico caracteriza uma nova funcionalidade social das manifestações culturais.

Daronco (2013) destaca que uma relação de parcerias pode ser vista na cidade de Santa Maria, conforme reportagem do site CLICRBS, que opta por um futuro mais bonito, no qual uma concha acústica vai receber pintura e grafite. A prefeitura percebeu que não bastaria somente pintar o local para evitar as pichações (até porque isso já foi feito sem sucesso), por isso, a Secretaria de Cultura buscou uma alternativa: será feito um grafite.

“Esperamos que, com isso, não haja mais vandalismo e que a Concha seja assumida como um patrimônio de todos”, diz a secretária de cultura de Santa Maria, Lara Druzian. (DARONCO, 2013). Para os desenhos que serão feitos na Concha Acústica, o projeto “Apoie seu Muro para o Graffiti” buscou inspiração na função do local e na natureza.

Atualmente, já há um reconhecimento do grafite como atrativo turístico. Existem, inclusive, roteiros turísticos apresentando os grafites das cidades, como, por exemplo, no Rio de Janeiro, um paredão de 300 m² onde foi confeccionado um painel, em frente aos Arcos da Lapa. A iniciativa faz parte do programa de revitalização da área. Os grafiteiros fizeram desenhos que representam os símbolos da região, como o boêmio e o malandro, e esse painel, além de revitalizar, tem como objetivo divulgar a arte do spray e deixar o local mais bonito para receber turistas (FIGUEIRA, 2012).

Outra experiência é um projeto de grafite que gerou turismo sustentável na Gâmbia – África do Sul. Conforme o site NATURA EKOS⁷ (2010), o objetivo foi fazer desse local um dos principais e mais renomados centros de turismo cultural sustentável. O movimento foi produzido país a fora e dezenas de muros foram pintadas, transformando vilarejos em projetos de arte viva. Além de promover o país africano como destino turístico responsável, outro objetivo do projeto foi a criação de conexões entre os artistas

⁷ Natura Ekos é uma rede de produtos naturais que valoriza e reconhece a importância do patrimônio natural e do conhecimento tradicional para a conservação das tradições e da biodiversidade e usando-a para desenvolver produtos com texturas inusitadas e fragrâncias que evocam a exuberância das matas e florestas e o cuidado para o corpo. Apoia o desenvolvimento social, o fortalecimento da economia e a sustentabilidade ambiental de todas essas comunidades.

de rua e as comunidades locais, através da pintura. Para isso, todos os participantes conviveram por um longo tempo na comunidade onde iriam trabalhar. Os grafites feitos em Gâmbia são imagens relacionadas à cultura do local, como leões, zebras, elefantes, também grafites com imagens dos moradores, crianças, a raça africana e imagens que contemplam essa região.

Muitas experiências nesse sentido vêm sendo realizadas a partir das interações entre cultura e turismo com a comunidade dos grafiteiros e os órgãos públicos. Em alguns casos, o grafite é um fator que revitaliza o patrimônio, uma forma de incluir os residentes das cidades nessas parcerias, tanto os artistas com a valorização do seu trabalho, quanto a modificação de um espaço deteriorado com o tempo, levando cor e uma linguagem mais lúdica para a cidade.

Considerações Finais

Através dos dados coletados, foi possível analisar as possibilidades de interação entre turismo e grafite. Tanto para os grafiteiros quanto para os órgãos públicos, o grafite é uma manifestação artística e cultural que faz parte do cenário da cidade, uma galeria a céu aberto que o residente e o turista podem apreciar.

O grafite é uma manifestação artística e cultural que pode ser mais um produto turístico em Pelotas. É bastante destacado que Pelotas tem “vocaçãõ” para o turismo cultural. Contudo, para os órgãos públicos, a relação do grafite com o turismo é mais explorada em grandes centros urbanos.

Verificou-se que, conforme a SDET, o grafite em Pelotas necessita de promoção e de apoio para que obtenha reconhecimento da sociedade como arte. Em Pelotas, a SDET ressaltou que a arte do grafite não é uma “referência”, que a cidade é coadjuvante nesse cenário, buscando seu lugar.

Essa arte contemporânea surge como um segmento a mais que está nas ruas da cidade, uma nova linguagem, uma forma de comunicação colorida, mais lúdica, aberta para todos os públicos, sem classe social, sem especificar seus simpatizantes; um segmento que leva arte ao público, uma valiosa forma de autoexpressão, dá vida ao lugar. Também pode contribuir na educação, a partir do reconhecimento da diversidade cultural, na sensibilização e na preservação do patrimônio.

Foi possível averiguar que há um envolvimento da Secretaria de Cultura com os grafiteiros da cidade. Porém, é um início de parceria, pois são poucos os projetos com o intuito de valorizar e divulgar essa arte, que atualmente em Pelotas encontra-se ou nos tapumes, quando os prédios históricos estão em reforma, ou em bairros, o que acaba por dificultar o acesso para todos, ficando muito restrito.

Também se identificou que hoje o grafite está presente tanto nas ruas (na recuperação de prédios, fachadas e lugares públicos antes deteriorados pelo tempo e pelo vandalismo), como nas galerias, e podemos perceber que tanto os grafiteiros quanto os órgãos públicos entrevistados percebem essa migração para as galerias com espaço distante à arte de rua.

O grafite nasceu fora das galerias, longe do glamour e espaços elitizados – fez dos esgotos, muros e becos a sua casa. Expôs para o grande público – rico ou pobre – todas as suas cores e personagens. Sem pedir permissão, tomou conta da cidade, e hoje, através de tantas formas diferentes de expressão, é um fenômeno artístico sem igual.

Pelotas é uma cidade histórica que preserva casarões, charqueadas, residências de grandes comendadores, charqueadores, divulgando a história oficial de uma elite pelotense; e o grafite se faz presente e se contrapõe a essa ideia de elite, por ser algo que veio da periferia, embora hoje conquiste novos espaços na cidade.

Nesse sentido, a sociedade literalmente levou o grafite para dentro de suas casas, não apenas em telas, mas principalmente em suas paredes. Organizações e empresas incentivam e patrocinam projetos, fazendo dessa prática de pintar muros, fachadas, paredes, postes, um exercício social e de cidadania. Na cidade de Pelotas, estabelecimentos comerciais utilizam da arte do grafite em suas fachadas, propagandas em muros que divulgam novos empreendimentos e restaurantes. Torna-se perceptível esse diálogo que já há entre o grafite e outros gêneros de linguagem e comunicação.

O grafite é uma manifestação cultural e artística que pode ser considerada também um atrativo turístico, bem como as demais manifestações existentes. Em Pelotas, o turismo cultural tem sido desenvolvido e o grafite pode ser incorporado a alguns roteiros turísticos, sendo também um atrativo para a cidade, pois a arte por si só atrai e o grafite é uma arte que revitaliza locais abandonados e é acessível, pois se encontra no espaço público.

Muito grafite quando concentrado em um local determinado pode elevar significativamente o perfil desse bairro, tornando-o um cenário de arte. Com o tempo, outros artistas se congregam lá, e o valor cultural da área aumenta. Isso, em longo prazo, pode ajudar a economia local, à medida que turistas se dirigem ao lugar para ver os grafites e florescem os passeios turísticos guiados para mostrar as redondezas aos visitantes.

O grafite tem potencial para ser um atrativo turístico democrático, pois se encontra nas ruas, sendo de fácil acesso a toda a sociedade e tem gerado um fluxo de pessoas que o buscam. Com um público engajado nas questões sociais e artísticas, o grafite tem possibilidade de ser mais um atrativo turístico em cidades em que existe essa arte.

Entendemos que o grafite em Pelotas ocorreu em um quadro contestador da juventude, que começou localmente na área universitária da cidade, mas logo atingiu outros espaços. Criou, assim, uma identidade e uma possibilidade de revitalizar o patrimônio, incluindo os residentes das cidades e tornando-se um produto turístico.

Referências

ALMEIDA, Júlia. *O recado controverso do grafite contemporâneo*. Contemporanea, vol. 6, nº 1. Jun.2008.

ARCE, José Manuel Valenzuela. *O grafite: recriação cultural e expressões gregárias*. In: ARCE, José Manuel Valenzuela. *Vida de Barro Duro: cultura popular juvenil e grafite*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

ANDRADE, Elaine Nunes de (Org). *Movimento Negro Juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*. Dissertação de Mestrado. São Paulo : Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 1996.

ARAÚJO, M.S. *Muro + spray: os jovens e os grafites de muros como produções estéticas críticas no ambiente urbano*. Antropologia Cultural (PPGSA/IFCS/UFRJ). Florianópolis, 2003.

BRISSAC, Nelson Peixoto. *Paisagens Urbanas*. 3.ed. São Paulo: SENAC, 2004.

CRUZ, D.M; COSTA, M.T. “Grafite e pichação – Que comunicação é esta?” LINHAS, Florianópolis, v. 9, n. 2,. 2008,p. 95 – 112.

DARONCO, Marilice. *Um futuro mais bonito*. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/dsm/rs/imprensa/4,1300,4172825,22189>>. Acesso em 12 de agosto de 2013.

DIAS, Reinaldo. *Turismo e patrimônio cultural: recursos que acompanham o crescimento das cidades*. São Paulo: Saraiva, 2006.

EZABELLA, Fernanda. *Grafites em São Paulo se transformam em roteiro turístico*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u579180.shtml>>Acesso em 7 de agosto de 2013.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FIGUEIRA, Fernanda. *Graffiti e turismo?* Disponível em: <<http://maiespacopramim.blogspot.com.br/2012/01/graffiti-e-turismo.html>>. Acesso em: 21 junho de 2012.

GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 2002.

KNAUSS, P. *Grafite Urbano Contemporâneo*. In: TORRES, Sônia (org.). *Raízes e rumos – perspectivas interdisciplinares em estudos americanos.*, Rio de Janeiro: Ed.7 Letras, 2001,p. 334- 353.

LAZZARIN, Luís Fernando. *Grafite e o Ensino da Arte*. Revista Educação & Realidade, Porto Alegre: Faculdade de Educação/UFRGS, v. 32, n. 1, Jan/Jun. 2007.

LOPES, Joana Gonçalves Vieira. *Grafite e Pichação: os dois lados que atuam no meio urbano*. Universidade de Brasília. Faculdade de Comunicação Social. Curso de Comunicação Social. 2011.

MOLETTA, V.F. *Turismo Cultural*. 3ª ed. Porto Alegre: Sebrae /RS, 2001.

PROSSER, Elisabeth. *A cidade como suporte da arte de rua em Curitiba: uma perspectiva sociológica e antropológica*. Curitiba. 2006.

MOURA, Fernanda T. Costa. *Estilhaços de linguagem nos muros da cidade*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Psicologia, PUC-RJ, Rio de Janeiro, 1990.

NATURA EKOS. *Projeto de Grafite gera Turismo Sustentável na Gâmbia*. Disponível em: <http://naturaekos.com.br/blog/responsabilidade-social/projeto-de-grafite-gera-turismo-sustentavel-na-gambia>. Acesso em 5 de agosto de 2013.

PERCÍLIA, Eliane. *Grafite*. Disponível em: <<http://www.brasilescolha.com/artes/grafite.htm>>. Acesso em: 26 de julho de 2012.

PINHEIRO, Luizan. *Grafite: Submissão, asfixia e bla, bla, bla*. [online] 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis, 24 a 28 de setembro de 2007, p. 314 –324.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, pichação & cia*. São Paulo: ANNABLUME,

1994.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *Hip hop: a periferia grita*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.

SILVA, Renata Carvalho da; IAPECHINO, Mari NoeliKiehl; GOMES Valéria Severina. “O grafite como mediador em discussões educativas e culturais entre a escola e a cidade.” VI Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador.Bahia. 25 a 27 de maio de 2010 – Facom-UFBal.

SILVA, Vivian. *As escritoras de grafite de Porto Alegre: um estudo sobre as possibilidades de formação de identidade através dessa arte*. Dissertação de mestrado. Pelotas, 2008.

SOUZA, Gustavo. *Novas sociabilidades juvenis a partir do movimento hip hop*. Animus: Revista interamericana de comunicação midiática. Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais Humanas. - Vol. III n 2 Santa Maria, NedMídia, 2004.

TARTAGLIA, L. R. S. *Geograf(it)ando: a territorialidade dos grafiteiros na cidade do Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado (PPGEO-UFF). Niterói: UFF, 2010.

ZUIN, A. L. A. *O grafite da vila madalena: uma abordagem sociosemiótica*. 7ª Conferência Brasileira de Folkcomunicação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, S.P. 2004.

BANDEIRANTES ASSASSINOS

Representação e invisibilidade

Adauany Pieve Zimovski¹

Resumo

Em outubro de 2013, o Monumento às Bandeiras (SP) foi o local escolhido para diversas ações de protesto contra a PEC 215 – proposta de emenda à constituição que propõe transferir ao Congresso a decisão final sobre a demarcação de terras indígenas, territórios quilombolas e unidades de conservação no Brasil. O grupo Pixo Manifesto Escrito, do qual faz parte o pixador Cripta Djan, realizou uma intervenção na escultura de Victor Brecheret com os dizeres “PEC 215 não” e “bandeirantes assassinos”. O presente texto propõe uma leitura alternativa do Monumento às Bandeiras, relacionando-os à prática de ressignificação simbólica, trazendo o debate sobre conflitos urbanos no contexto latino-americano.

Palavras-chave: monumento, pixação, ressignificação.

Abstract

In October 2013, the Monumento às Bandeiras [Monument to the Flags] was chosen as the site for several protest actions against PEC 215 - Proposal for an amendment to the constitution that proposes to transfer to Congress the final decision on the demarcation of indigenous lands, quilombolas territories and units of conservation in Brazil. The group Pixo Manifesto Escrito, which includes the pixador Cripta Djan, made an intervention in the sculpture of Victor Brecheret with the words “PEC 215 não” and “bandeirantes assassinos”. The present paper proposes an alternative reading of the Monumento às Bandeiras, relating them to the practice of symbolic resignification, bringing the debate about urban conflicts in the Latin American context.

Keywords: monument, pixação, reinterpretation.

A verdade é imagem, mas não existe uma imagem da verdade.

Marie-José Mondzain

Poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de torná-la a história definitiva daquela pessoa.

Chimamanda Ngozi Adichie

Nos primeiros minutos do filme *October*, dirigido por Sergei Eisenstein, os revolucionários de 1917 derrubam a estátua de Alexandre III, imperador da Rússia, marcando o início do regime soviético. Cenas como essa costumam se repetir com frequência, especialmente em contextos de conflito político extremo, onde o controle das imagens cívicas também fazia parte das disputas de poder e funcionavam como rito de passagem de um regime a outro, no qual aquele que ascendeu buscava a invisibilidade do passado, pois “para se apagar a memória era também necessário que os monumentos fossem destruídos, para se destruir qualquer vestígio ou possibilidade de rememoração. Era o *damnatio memoriae*”² (FREIRE, 1997, p.95). Por outra perspectiva, o conceito de monumento, como definido por Aloïs Riegl, designa “uma obra realizada pela mão humana e criada com o fim específico de manter feitos ou destinos individuais (ou o conjunto deles) sempre vivos e presentes na consciência das gerações futuras.” (RIEGL, 2008, p.23). A monumentalidade pode se dar através de “medidas não empíricas”, no entanto geralmente consolidam-se geograficamente (marcos), e tornam-se referências espaciais perenes, formulando espaços que funcionam como “mensageiros ideológicos” e “propiciam uma teatralização social de valores” (FREIRE, 1997, p.96-97). Dessa forma, grande parte dos monumentos dedica-se à constituição de uma memória coletiva instaurada no espaço público:

[...] há um ponto em que a memória social, fruto em parte de uma vida em comum, das tradições e de uma certa noção de herança recebida, se transforma em memória coletiva, que corresponde ao modo como, institucional e culturalmente, uma comunidade passa a evocar, construir e transmitir seu passado. Para tanto, os dispositivos do Estado, da educação, da cultura e da mídia são postos a serviço deste esforço não apenas de evocar e socializar as lembranças, mas também de selecionar e fixar o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido (PESAVENTO, 2005, p.13-14).

Se o esforço dedicado a “evocar, construir e transmitir o passado” de uma comunidade exercido pelos “dispositivos do Estado, educação, cultura e mídia” é também o de “selecionar e fixar o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido”, como mencionado por Sandra Pesavento, podemos dizer que essa operação se assemelha ao trabalho de edição, que, exemplificado no caso dos monumentos, caracteriza-se pela construção de uma narrativa singular dos mitos e heróis representados. Tais obras tem o poder de cristalizar as versões oficiais dos acontecimentos históricos e esse poder é visto como o principal causador do que Chimamanda Ngozi Adichie chama de “o perigo da história única” (ADICHIE, 2009). Nesse sentido, proponho uma leitura alternativa do Monumento às Bandeiras, recorrendo a dados não explícitos de sua materialidade (o monumento em si), relacionando-os à prática de ressignificação simbólica trazendo o debate sobre conflitos urbanos no contexto latino-americano, como abordado por Néstor García Canclini em seu trabalho *Culturas Híbridas*.

¹ Mestranda em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), RS, Brasil com pesquisa relacionada à inserção da pichação no campo das Artes Visuais. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com ênfase em Desenho.
E-mail: adauany@gmail.com

² Trata-se de um mecanismo explícito do esquecimento vigente na Roma Imperial. Com a *damnatio memoriae*, que normalmente acontecia por voto do Senado, ao assassinato de um imperador odiado, apagava-se seu nome de onde quer que estivesse gravado e se proscovia sua menção futura de qualquer ato cerimonial (MENESES, 1992, p. 17).



O Monumento às Bandeiras foi encomendado ao artista Victor Brecheret³ como parte das comemorações do centenário da independência. Entre 1913 e 1919, Brecheret viveu em Roma como aprendiz do escultor Arturo Dazzi. De volta ao Brasil, a primeira proposta para o monumento foi apresentada pelo artista em 1920, elaborada nos moldes do cânone acadêmico, fortemente influenciado pelo estilo de Ivan Mestrovic (1883-1962). Em 1936, outra proposta para o monumento foi entregue, contendo praticamente os traços modernistas definitivos da obra, que foi inaugurada apenas em 1954, juntamente com o Parque do Ibirapuera, para as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo. As causas para o longo intervalo de tempo, desde de sua primeira maquete até a execução final passam principalmente por questões políticas e econômicas. Segundo Marta Rossetti Batista, “durante a concepção e construção – e até hoje – sempre ocorreu sua apropriação ideológica, variável em cada momento histórico.” A autora também salienta que foram em situações de interesse político e necessidade do uso do símbolo que as obras do monumento progrediram⁴. (BATISTA, 1985, p. 131).

Assim como as propriedades físicas e estilísticas do monumento se transformaram, o mito do bandeirante também estava sendo esculpido: “A epopéia das ‘Bandeiras’ é de per si uma idéia esculpida, tal a impressão de façanha lendária que sugere o cyclopico feito dos paulistas”⁵. Com o objetivo de representar as “raças” que deram

³ Victor Brecheret (Farnese, Itália, 15 de dezembro de 1894 - São Paulo, 17 de dezembro de 1955). Inicia sua formação artística, em 1912, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, onde estuda desenho, modelagem e entalhe em madeira. Após dois períodos de vivência no exterior (Roma de 1913 a 1919 e França de 1921 a 1935), Brecheret fixa-se em São Paulo em 1936, onde recebe encomendas de esculturas públicas e também de trabalhos com temas religiosos. Retoma o projeto do Monumento às Bandeiras iniciado em 1920, sendo concluído apenas em 1954. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>.

⁴ As obras de construção do Monumento às Bandeiras tiveram início após aprovação e autorização do governador do estado de São Paulo, Armando de Salles Oliveira, em 1936, dezesseis anos após a elaboração do projeto inicial de Brecheret – orientado por Menotti del Picchia. Não por acaso, del Picchia era assessor do governador na ocasião. Armando de Salles Oliveira justificou sua decisão expondo que as qualidades e valores representados simbolicamente no monumento, como solidariedade, autoridade, hierarquia e disciplina, eram princípios que constituíam os fundamentos da nacionalidade e portanto, adequados à seus ideais e à sua atividade no governo. A argumentação do governador, demonstra que o monumento às Bandeiras é fruto de interesse político desses atores, tanto que o governo posterior não teve interesse em dar continuidade às obras que somente foram retomadas, após a transferência de responsabilidade do estado para prefeitura (MONTEIRO, 2015, p. 53).

⁵ Trecho do memorial descritivo da primeira maquete do Monumento às Bandeiras escrito por Menotti del Picchia, em 1920. (BATISTA, 1985, p.29).

origem a identidade paulista, enaltece-se a figura do bandeirante como herói nacional:

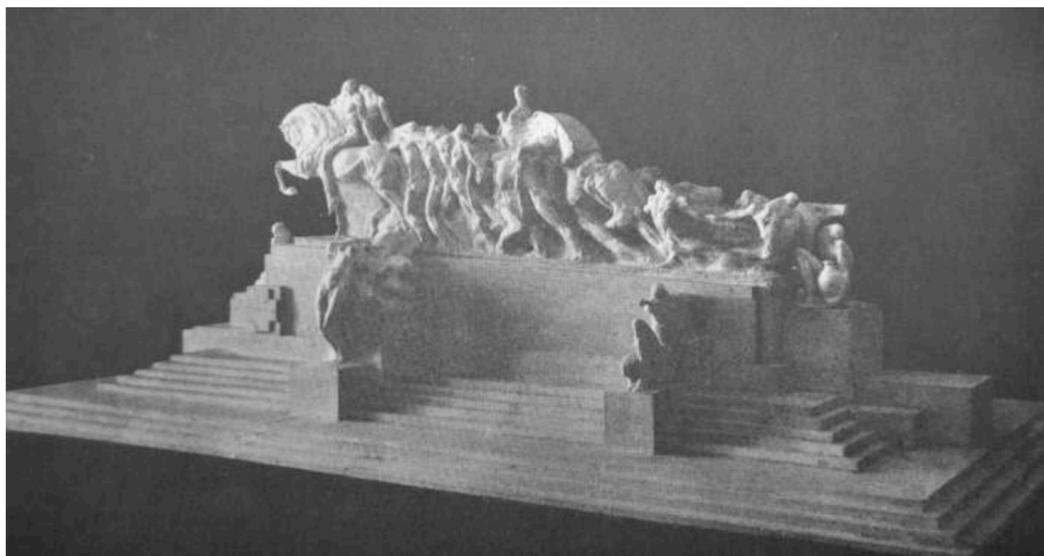
Vetor e produto da ascensão dos paulistas republicanos, a construção mítica do bandeirante emergiu desde fins do século XIX, numa representação heroica que se prestava a legitimar historicamente a pujança das elites paulistas ligadas aos negócios da cafeicultura e ao governo da própria República, e que estivera unida de alguma forma aos momentos-chave da nação como o início da colonização ou a própria aclamação ao grito do Ipiranga. Ligavam-se assim as elites triunfantes da República ao patriciado da São Paulo colonial e, mediante esses laços de sangue, uniam-se as gentes à própria História. Olhar para o passado implicava, entretanto, um complexo jogo de interpretações distorcidas e mutáveis, num jogo elástico que estenderia seu vigor até a década de inauguração dos monumentos do Ibirapuera. (MARINS, 2003, p.11-12).

Todo o percurso conturbado e os esforços investidos na construção da escultura refletem as motivações da elite política e econômica desse período, inclinadas sobretudo, em direção à disputa da hegemonia política, na época, entre São Paulo e Rio de Janeiro. Entendo as “interpretações distorcidas” mencionada por Paulo César Garcez Marins como sendo criação mítica do bandeirante como nobres heróis conquistadores de terras, quando na verdade, as funções dos bandeirantes eram múltiplas, desde a busca por metais preciosos, expansão territorial, contenção de revoltas, captura e comércio de índios e escravos, bem como a destruição de quilombos, como o de Palmares:

A construção do mito do bandeirante como “herói” pela elite paulista passa, sem dúvida, pela destruição do Quilombo dos Palmares. Não à toa, Domingos Jorge Velho, alçoz de Zumbi, foi eternizado numa pintura de Benedito Calixto, uma das muitas obras de arte encomendadas pelo governo de São Paulo no início do século 20 para enaltecer os bandeirantes como símbolo da “superioridade paulista”. Sintomaticamente, Velho, que era mameluco, foi pintado à imagem e semelhança dos barões do café, em pose idêntica à dos quadros que retratavam a monarquia europeia: branco, bem-vestido, bem-cuidado, altivo e robusto (MENEZES, 2014).

A partir da perspectiva que expõe a atividade artística condicionada aos usos políticos

Figura 02 - Primeira maquete do projeto para o Monumento às Bandeiras (1920). Fonte: Bandeiras de Brecheret: história de um monumento (1920-1953). BATISTA, Marta Rossetti, 1985.



constata-se que a narrativa de construção do Monumento às Bandeiras se sobrepõe ao tema que ele pretende representar, direcionando, por sua vez, o sentido de herói ao escultor Victor Brecheret. Se a história completa não sustentaria o pretexto da adoração, resta que se admire o monumento por sua qualidade estética imponente, e consequentemente seu autor como gênio. De acordo com Cristina Freire, “monumentos são criações marcadas social e historicamente; testemunham, porém, melhor a época de sua execução do que o período que pretendem evocar”. Ainda segundo a autora, “a utilização de materiais, os estilos de execução privilegiados são indícios do ‘espírito do tempo’” (FREIRE, 1997, p. 95). O espírito do tempo neste caso é o da modernização urbana e cultural de São Paulo, no qual “o projeto do Monumento às Bandeiras pode ser considerado como um monumento modernista, nascido do sentimento nativista e da sede do moderno dos intelectuais paulistas” (PECCININI, 2013, p. 72). Adotado como símbolo de uma arte ousada e genuinamente brasileira, apesar de ser de origem italiana, Brecheret foi proclamado por Mario de Andrade como “um elemento importante do período heroico do modernismo brasileiro” (PECCININI, 1985, p. 16, grifo meu).

Em outubro de 2013, o Monumento às Bandeiras foi o local escolhido para diversas ações de protesto contra a PEC 215 – Proposta de emenda à Constituição que propõe transferir ao Congresso a decisão final sobre a demarcação de terras indígenas, territórios quilombolas e unidades de conservação no Brasil, atualmente, atribuição exclusiva do Poder Executivo e de seus órgãos técnicos – vista como ameaça aos direitos indígenas, já que uma parte significativa dos deputados é ligada ao agronegócio e tem interesses diretos e estratégicos no mérito da questão⁶.

O grupo Pixo Manifesto Escrito, do qual faz parte o pixador⁷ Cripta Djan, realizou uma

6 APEC 215/00 tramita há quase 16 anos na Câmara e foi aprovada na Comissão Especial da Demarcação de Terras Indígenas em 27/10/2015, depois de muito bate-boca entre os parlamentares. Na ocasião, PT, PCdoB, PV, PsoI e Rede se manifestaram contra a proposta. Houve divisão no PSB, enquanto os demais partidos com representação na comissão aprovaram o texto. Para a aprovação definitiva de uma proposta de emenda à Constituição, são necessários os votos favoráveis de, pelo menos, 308 deputados e 49 senadores em dois turnos de votação nos Plenários da Câmara e do Senado. Alguns deputados já anunciaram que vão pedir a inconstitucionalidade da PEC 215/00 no Supremo Tribunal Federal (STF), em caso de aprovação da proposta no Congresso. Fonte: www.ecodebate.com.br, acesso em 17/03/2017.

7 A grafia da palavra pixação com “x” tem como objetivo identificar a vertente paulistana, que se caracteriza pelo uso de letras criptografadas, e também define um ethos específico, diferente da prática das pichações aleatórias e das pichações ativistas ou partidárias. Em um amplo sentido, todas são manifestações urbanas que utilizam as superfícies das cidades como suporte. A forma dicionarizada, escrita com “ch” se refere ao ato de escrever ou rabiscar dizeres de qualquer espécie em muros, paredes ou fachadas de



Figura 03 - Revista Manchete (sem data). “Ao pé do Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret, estão algumas das figuras que elevam o nome de São Paulo no mapa cultural e científico do país”. Fonte: <http://www.victor.brecheret.nom.br/>

intervenção na escultura de Brecheret com os dizeres “PEC 215 não” e “bandeirantes assassinos”. Um dia depois, manifestantes indígenas atingiram a escultura com tinta vermelha. O Pixo Manifesto Escrito se formou ao longo dos últimos anos, após ataques realizados às instituições culturais da cidade de São Paulo em 2008⁸, sendo o ataque à 28ª Bienal de São Paulo o mais importante deles, pois foi a partir dessa intervenção que a pixação se inseriu no circuito artístico.

Diferentemente dessas ocasiões, observa-se, no caso do Monumento às Bandeiras, a presença de um elemento político-social mais evidente, ou seja, a oposição frente a representação positiva dos bandeirantes junto à falsa ideia de miscigenação pacífica que a escultura produz, em um momento importante da questão territorial contemporânea. As frases pixadas e a tinta acrescentam uma nova camada de significado. Para Sérgio Franco, “o Monumento às Bandeiras não perdeu força com a contribuição de tinta vermelha [...] em vez disso, ele pôde dar uma imagem mais completa do passado colonial.” (FRANCO, 2013, p.03). É interessante notar como essas ações reacendem, mesmo que momentaneamente, a forma como nos relacionamos com nossos símbolos. Certamente muitas pessoas não conhecem a história nefasta dos bandeirantes, mesmo sendo a cidade de São Paulo repleta de logradouros que levam seus nomes (Avenida Bandeirantes, Rodovia Raposo Tavares, Rodovia Fernão Dias, etc). Não é sem alguma perplexidade que se lê o comentário de Victor Brecheret Filho sobre as manifestações ao dizer que “estamos vivendo um período de pré-barbárie”⁹.

Pode ser que se estejamos diante de novas posturas frente a crises de representação como essa. Cada vez menos temos presenciado a construção de monumentos como marcos tradicionais afirmadores de uma identidade/nação e suas memórias. Há pouco espaço na cidade pós-moderna para uma prática tão ligada à ideia de passado, já

qualquer espécie. Já a forma escrita com “x” designa “um tipo de intervenção urbana ilegal nativa de São Paulo cuja principal característica é o desenho de letras retilíneas” (LASSALA, 2014, p.11), mas também se destaca pelo seu modus operandi, onde está implícita uma filiação à grupos específicos que de alguma forma compartilham os mesmos ideais.

8 Os “ataques” de 2008 foram ações estéticas violentas que geraram uma grande repercussão na mídia, tendo como alvo instituições como a galeria Choque Cultural, o Centro Universitário Belas Artes e a Bienal de São Paulo, dilatando o debate e mobilizando diversas instâncias em direção ao tema da pixação. Após este episódio, os curadores da 29ª Bienal de São Paulo fizeram um convite oficial aos pixadores, representados, nesse momento, por Cripta Djan e Rafael Augustaitiz (Pixobomb).

9 Marcelo Rubens Paiva, “Bandeirantes assassinos”, Estadão, Cultura, 04/10/2013. Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/blogs/marcelo-rubens-paiva/bandeirantes-assassinos/>.



que “é o tempo do presente, do aqui e do agora, que preside o tempo das cidades” (PESAVENTO, 2005, p.14). Segundo Néstor García Canclini, o uso massivo da cidade para a teatralização política tem se reduzido (CANCLINI, 2013, p.287), sendo protagonizado atualmente pelas mídias de massa. De acordo com o autor, os novos processos de produção e circulação simbólica estão associados ao crescimento urbano. A cidade funcionaria como palco para a teatralização das relações sociais com as lógicas políticas, econômicas e culturais de uma determinada época, porém com um roteiro pré-definido.

Em seus estudos sobre o hibridismo cultural, Canclini afirma não se tratar mais de nos dedicarmos a ressaltar a rivalidade clássica entre culto e popular, pois tais concepções são insuficientes para “conter as formas dispersas da modernidade”. Ele não vê sentido em estudar os “processos desconsiderados” – os processos simbólicos atípicos de jovens dissidentes – sob o aspecto de culturas populares, preferindo o termo cultura urbana (CANCLINI, 2013, p. 284-285). Ao falarmos de cultura urbana, o conceito de espaço público surge como elemento essencial no cenário onde se dá a disputa da memória. Teixeira Coelho propõe entender o espaço público não como o avesso do espaço privado mas como “o espaço onde se dá a invenção do nós comum” (COELHO, 1999, p.104), o que nos leva ao problema dos relatos totalizantes e universais, a história única.

O presente trabalho não tem como objetivo aprofundar as especificidades dos conceitos de monumento, monumento histórico, patrimônio e memória coletiva, no entanto, evidencia-se a questão patrimonial, visto que tal denominação constitui agravo em um processo jurídico (Dano ao Patrimônio Histórico). Segundo aponta Canclini, “nos estudos e debates sobre a modernidade latino-americana, a questão dos usos sociais do patrimônio continua ausente”. Ainda segundo o autor “o patrimônio é o lugar onde melhor sobrevive hoje a ideologia dos setores oligárquicos”, considerando que “a perenidade desses bens leva a imaginar que seu valor é inquestionável” (CANCLINI, 2013, p. 160).

A partir do embate entre manifestantes e poder público no conflito que expõe a disputa da representação no contexto que articula cultura e poder, podemos introduzir alguns

questionamentos em torno da ideia de monumento, como feitos por Canclini: “Que sentido conservam ou renovam, em meio as transformações da cidade, em competição com fenômenos transitórios como a publicidade, os grafites e as manifestações políticas?”. Ou ainda, “Que pretendem dizer os monumentos dentro da simbologia urbana contemporânea?” (CANCLINI, 2013, p. 291).

Há sempre um dispositivo autoritário na instalação de monumentos que posteriormente se configuram como patrimônio, fazendo confundirem-se os significados de patrimônio público e propriedade privada, um dos principais fatores da formação da opinião pública em relação à intervenções como a pixação. Teixeira Coelho chega a definir a pixação como uma ação “bestial daqueles que sentem necessidade de marcar seu território do mesmo modo como o fazem certos animais domésticos” (COELHO, 1999, p.108). Declarações como esta usam adjetivos – bestial, animais – muito comuns nas narrativas colonizadoras. No entanto, essa perspectiva também pode ser problematizada aqui, pois já ocorrem outros tipos de relatos, principalmente após as ações de 2008:

O pixador é, neste caso, de certo modo um artista, mas não um artista em um sentido inquestionável, aquele que trabalha pelo sistema das artes, cumprindo os protocolos do status quo visual, ou por participar de algum jogo estetizante; antes, um artista no sentido do sujeito que atrapalha, daquele que fez “arte”, fez coisa que não devia, provocou, perturbou; ele é o arte ativista, aquele que luta pela liberdade de expressão enquanto o controle da expressão é controle de território, controle sobre o espaço, controle sobre o corpo (TIBURI, 2015, p. 352).

O imaginário urbano é, portanto, resultado aparente da experiência proporcionada por esses entrecruzamentos, um “dispositivo de poder que produz e mantém o inconsciente espacial a partir de um jogo que inclui visualidade e invisibilidade” (TIBURI, 2015, p. 352). A ideia de uma nação coesa é atravessada por campos de conflitos e diferenças ideológicas, na forma de disputas pelo controle dos espaços simbólicos. Assim, ainda que permeada por inconsistências e contradições, a pixação vista desde a perspectiva aqui analisada representa uma forma de participação, inserindo-se como produção



Figura 06 - Protesto com tinta no Monumento às Bandeiras em outubro de 2013. Foto: Paulo Whitaker/Reuters.

simbólica, diminuindo a distância entre o sujeito (pixador) e as práticas culturais de uma sociedade.

Se os monumentos estão aí para que nunca deixemos de lembrar, pixadores e indígenas são bustos vivos que resistem ao apagamento e compartilham a ilegibilidade das margens. Fazem emergir o que Michael Pollak define como “memórias subterrâneas”, que “como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘memória oficial’” (POLLAK, 1989, p.04). Ao operarem uma apropriação simbólica do monumento que glorifica aqueles grupos de capatazes, remetem ao desejo de uma revisão da memória a partir do presente, não para que sejam colocados lado a lado como objetos de veneração em uma oposição binária do estilo oprimido/opressor, tampouco se trata de uma ação iconoclasta. Abre-se a possibilidade de conhecermos não “a verdadeira história”, mas uma história mais completa, contada a partir de uma perspectiva que examina vestígios propositadamente suprimidos para que se exibisse, no caso dos Bandeirantes, um mito romântico da conquista das américas, destinado “a instaurar uma iconografia representativa do tamanho das utopias” (CANCLINI, 2013, p.291).

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The Danger of a Single Story*. Transcrição de palestra proferida em julho de 2009. Disponível em <http://ssw.unc.edu/files/TheDangerofaSingleStoryTranscript.pdf>.

BATISTA, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret: história de um monumento (1920-1953)*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.

COELHO, Teixeira. *Guerras culturais: arte e política no novecentos tardio*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FRANCO, Sérgio Miguel. *On how politics has been using art (2013)*. Disponível em https://www.academia.edu/8347031/On_how_politics_has_been_using_art. Acesso em 08/08/2016.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2013.

LASSALA, Gustavo. *Em nome do pixo: a experiência social e estética do pichador e artista Djan Ivson*. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

MONTEIRO, Mayara Domingues. *Quando o Monumento às Bandeiras (SP) sangrou: uma análise do conceito de monumento*. Trabalho de Conclusão de Curso, UNB, 2015.

MARINS, Paulo César Garcez. *O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 9-36 (2003).

MENEZES, Cynara. *Como os bandeirantes paulistas destruíram o Quilombo dos Palmares e mataram Zumbi*. Carta Capital, 19/11/2014. Disponível em <http://www.socialistamorena.com.br/>.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. *A história cativa da memória. Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais*. Rev. Inst. Bras. SP, p. 9-24, 1992.

PECCININI, Daisy. *Victor Brecheret – Escultor*. In: BATISTA, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret: história de um monumento (1920-1953)*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.

PECCININI, Daisy. *“Bandeiras” e “Cristo Redentor”, as raízes da formação do país, monumentos ícones diametralmente opostos*. Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecossistemas Estéticos / Afonso Medeiros, Idanise Hamoy, (Orgs.), 1. Ed. Belém: ANPAP; PPGARTES/ICA/UFPA, p. 65-85, 2013.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Cidade, Espaço e Tempo: Reflexões sobre a Memória e o Patrimônio Urbano*. Cadernos do LEPAARQ – Textos de Antropologia, Arqueologia e Patrimônio V. II, nº4. Pelotas, RS: Editora da UFPEL. Ago/Dez 2005.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

TIBURI, Marcia. *Pixação como prática de dissenso visual: uma reflexão sobre corpo e inconsciente espacial*. In: Escola experimental de curadoria. Gaudêncio Fidelis e Márcio Tavares (Orgs.). Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015.

RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Tradução de Ana Pérez López. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

ERRANDO TE LEIO

A experiência do contramapeamento da cidade contemporânea

Celma Paese¹

Resumo

Este texto fala sobre contramapear uma cidade. Caminhando, o errante urbano vive a experiência da percepção do espaço percorrido, enquanto cria a sua representação subjetiva. Errando, ele vai mergulhando e sentindo a cidade como parte inseparável do seu ser, em um ritual de exploração geográfico-afetiva de entrega ao por vir. Durante a grande festa de acolhida dos processos existenciais cotidianos, vai identificando e decodificando as percepções do caminho, em um movimento contínuo de composições de linguagem, enquanto inventa pontes para as diferentes expressões observadas: permeando-as, ele as des-fragmenta. A experiência existencial que acontece pela sucessão de encontros altera a percepção temporal-espacial: os processos de desmontagem, deslocamento e desnudamento dos elementos envolvidos sugerem diferentes valores e possibilidades das conexões entre eles. Simultaneamente, essas influências vão sendo assumidas em forma de representações cartográficas subjetivas pelo cartógrafo errante, que, assim, mostra outras maneiras de acolher e coexistir com o espaço.

Palavras-chave: contramapas, urbanismo contemporâneo, cartografia urbana, cidade e desconstrução.

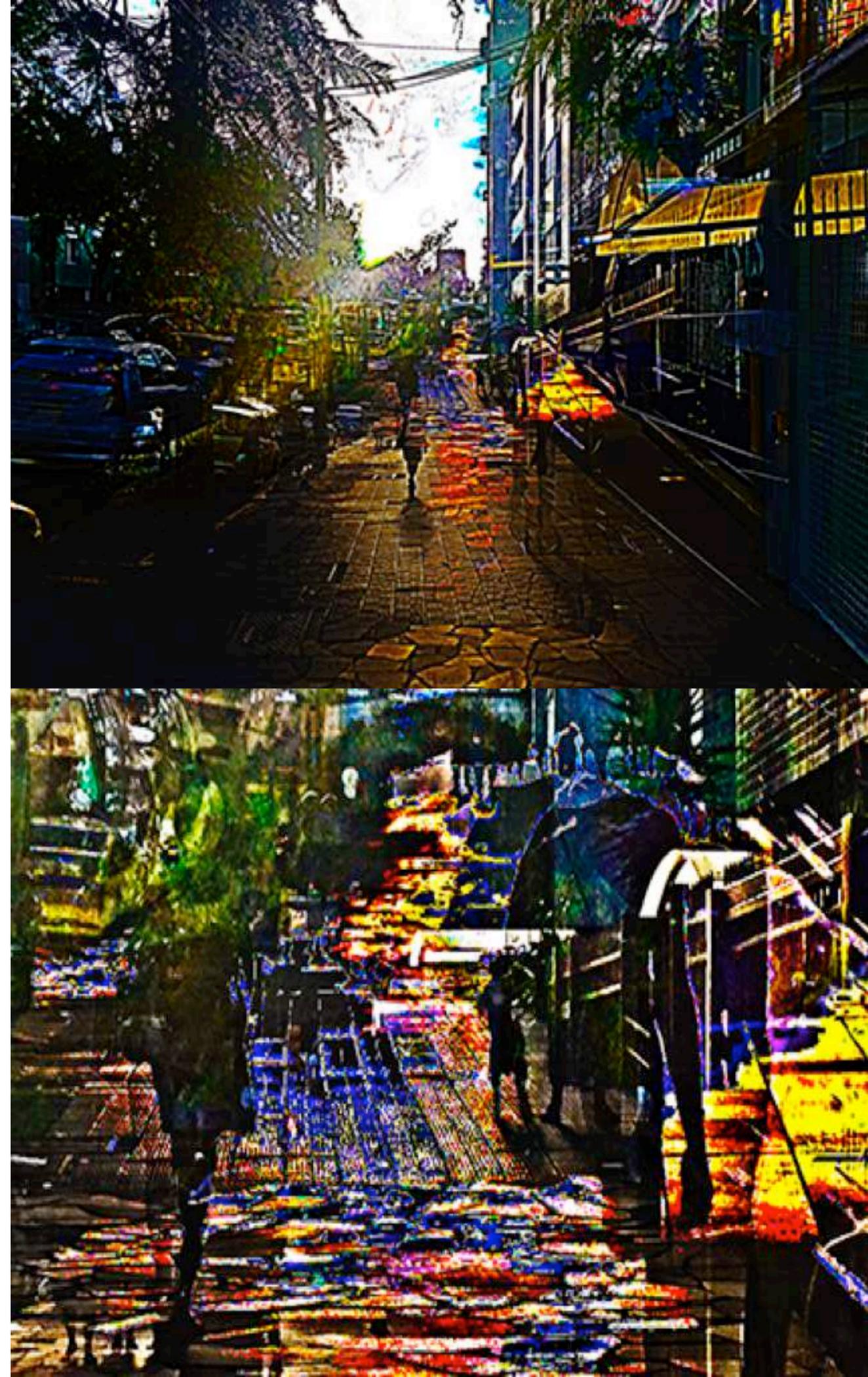
Abstract

This text talks about the experience of countermapping a city. Walking, the urban errant lives the experience of the perception of the space traveled, while creating his subjective representation. Wandering, he plunges and feels the city as an inseparable part of his being, in a ritual of geographical-affective exploration of surrender to come. During the great celebration of everyday existential processes, he identifies and decodes the perceptions of the way, in a continuous movement of language compositions, while inventing bridges to the different expressions observed: permeating them, he unfolds them. The existential experience that happens through the succession of encounters alters the temporal-spatial perception: the processes of disassembly, displacement and denudation of the elements involved suggest different values and possibilities of the connections between them. Simultaneously, these influences are assumed in the form of subjective cartographic representations by the wandering cartographer, who thus shows other ways of welcoming and coexisting with space.

Keywords: countermaps; contemporary urbanism; urban mapping; city and deconstruction.

¹ Doutora pelo Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura (PROPAR) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente é Bolsista PNPd CAPES no Centro Universitário Ritter dos Reis (UNIRITTER).
E-mail: celmapaese@gmail.com

Figuras 01 e 02 - Errando e lendo o Bom Fim: movimentos 1 e 2.
Fonte: Celma Paese, Infogravuras, 2017.



Assim como era no princípio², quando um ser humano caminha em uma cidade, seja ela conhecida ou não, as diferentes percepções e sentimentos que brotam durante o percurso modificam culturalmente o significado do espaço percorrido e, conseqüentemente, o próprio espaço: o caminhar acolhe o movimento do corpo, em espírito e ideia. Quando o processo de se entregar ao movimento chega a ponto de induzir o sujeito a com-fundir-se com a espacialidade, o movimento de percepção espaço-temporal modifica-se, como se fosse uma forma de psicastenía³: novas referências físico-espaciais são criadas pelos encontros e pela contingência dos caminhos, que fazem o sujeito desacelerar, parar o passo. Esses eventos fazem as hierarquias rígidas dos limites serem percebidas como transições fáceis, transcendendo a experiência espaço-temporal para uma condição onde o sujeito desacelera o ritmo a ponto de dar um passo atrás na velocidade da vida, enquanto abre-se ao por vir.

O reconhecimento do espaço pede uma atenção flutuante, concentrada e aberta, como se o errante cartógrafo o estivesse percebendo, à espreita. Assim, evitam-se dois extremos: o relaxamento passivo e a rigidez controlada. Sua função é a de detectar formas e forças circulantes, como se identificando as situações em curso nas paisagens psicossociais da espacialidade. Enquanto processo complexo e individual, a atenção assume diferentes funcionamentos: seletivo ou flutuante, focado ou desfocado, concentrado ou disperso, voluntário ou involuntário, e diversas combinações, como seleção voluntária, flutuação involuntária, concentração desfocada, focalização dispersa, entre outras várias que podem surgir. Embora coexistam, as diferentes organizações e proporções distintas das variedades atencionais refletem as diferentes políticas cognitivas do errante cartógrafo. O “parar o passo” deve ser entendido como uma parada no movimento, e não como uma parada do movimento. O ritmo da alternância entre a caminhada e as paradas é o que confere um ritmo ao pensamento, e a atenção desempenha um papel essencial. Esse ritmo reflete-se no registro cartográfico, comunicando no resultado como foi estabelecido. Ao parar o passo, o errante acolhe a chegada de quem traz consigo a potência da hospitalidade para o agora. As diferentes percepções e sentimentos que brotam durante os encontros “au hasard” constroem a cartografia: o olhar que tudo vê alia-se ao corpo que sente, respira e escuta, criando relações com os elementos dos lugares, em um movimento contínuo de resignificação e nomeação, sem dentro e fora. Neste futuro do pretérito vivem os símbolos cartográficos que brotam, expressando a experiência. Os registros podem acontecer de diversas maneiras: anotados graficamente no mapa cartesiano através de texto ou sinais, filmados, fotografados, gravados ou ainda simplesmente percebidos e registrados na memória. Sabemos que o trabalho do cérebro é conectado ao corpo, que interage com o espaço através dos sentidos e o cartografa.

A consciência em relação ao momento do registro acontece quando se percebe e se constrói um sentimento de acolhimento pela espacialidade: a situação e a forma que

² “É na sucessão de encontros durante a errância urbana que o sujeito acolhe o por vir: desta maneira, vai renovando os significados dos espaços nos caminhos, os transformando em espacialidades. No decorrer da história, o caminhar sempre estabeleceu as bases das relações humanas com o espaço: apesar de não o construir, o resignificou. Os encontros entre os bandos de errantes nos caminhos primitivos agenciaram as primeiras relações entre bandos, enquanto o espaço era resignificado de maneira simbólica pelas primeiras trilhas: a arquitetura de paisagem e as primeiras cartografias são heranças destes tempos.” PAESE, Celma. *Contramapas de Acolhimento*. 330 p. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2016, p. 20. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/151123>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

³ “Voltando à figura da psicastenía, pode-se argumentar que esse estado, em vez de ser a incapacidade de um organismo de distinguir-se de seu meio ambiente, pode ser interpretado como a habilidade do organismo em fundir-se com este meio ambiente. Assim definida, a psicastenía substituiria as hierarquias rígidas por transições fáceis, representando uma condição cultural totalmente nova”. OLALQUIAGA, Celeste. *Megalópolis: sensibilidades culturais contemporâneas*. São Paulo: Ed. Studio Nobel, 1998, p.27.

Figuras 03 e 04 - Errando e lendo o Bom Fim: movimentos 3 e 4.
Fonte: Celma Paese, Infogravuras, 2017.



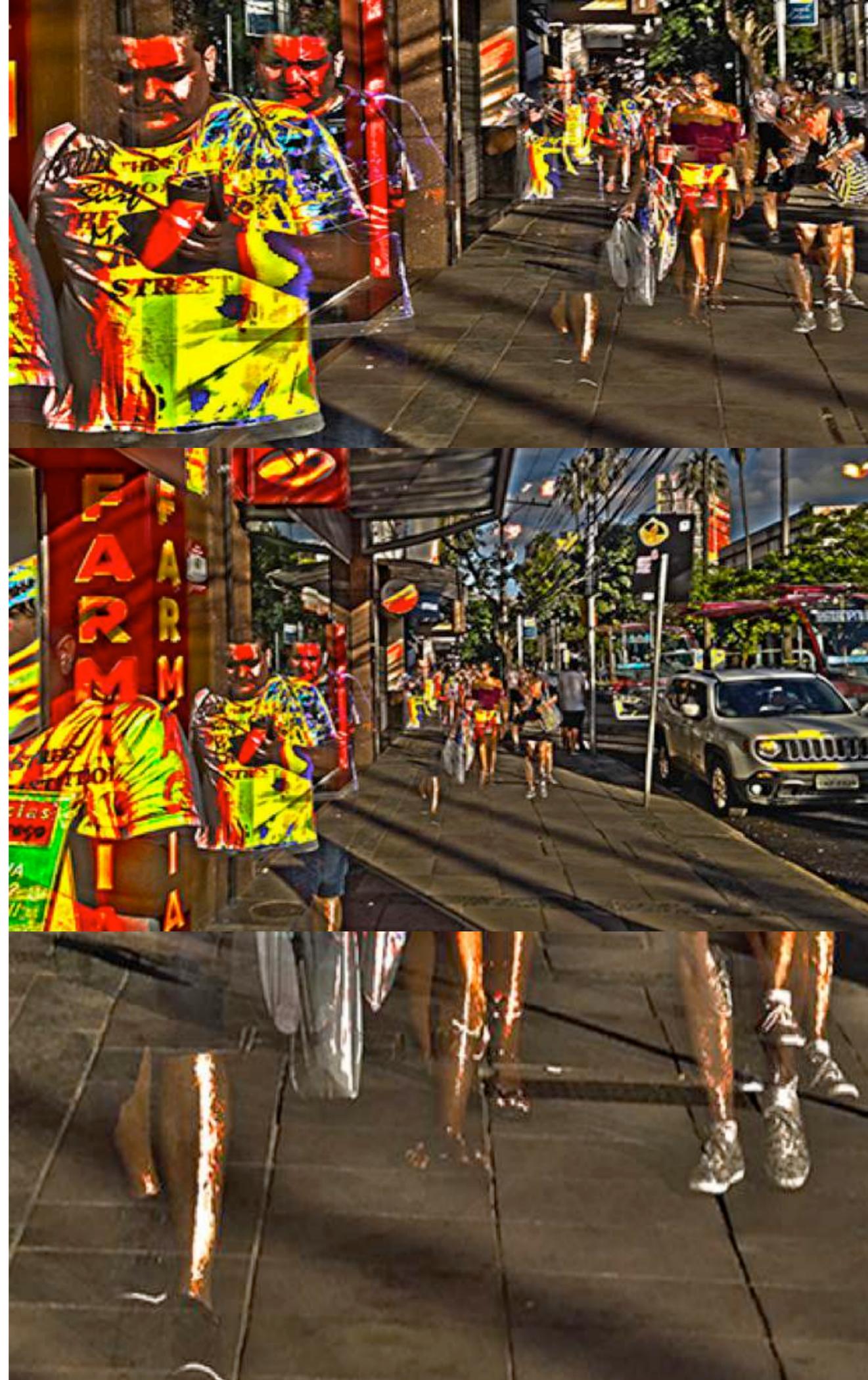
a acolhe. Tal atitude de acolhimento se transforma na imagem que descreve esse sentimento na cartografia. Imaginar, apropriar e nomear é um ato poético. Atentar ao que a imagem quer dizer – significado ou significante – é reconhecer a poética dessa imagem. Qualquer que seja a intenção da imagem simbólica que surja, esta é sempre um agenciamento da percepção estética do coletivo observado. Quando o envolvido no processo se dá conta, a percepção subjetiva da espacialidade já o impeliu para além dos limites impostos pelo desenho cartesiano e, assim, ele passa a nomear qual a forma que expressa a situação de acolhimento do lugar observado. Nesse momento é conveniente questionar como a imagem funciona em nível de representação do acolhimento entre a situação observada e a arquitetura que o abriga, determinando assim a natureza, a intensidade e a qualidade das formas do acolhimento percebido. A qualidade plástica da imagem não importa: o que importa é o modo como a imagem representa as subjetividades e os sentimentos que introduz. Ir além do espaço representado no mapa cartesiano é desafiador. Lançar o olhar para o que não está representado muda o padrão de ver e compreender um espaço: valores preestabelecidos são desconstruídos, abrindo novas possibilidades da descoberta e contextualização das diferentes possibilidades de representação de acolhimentos. A atitude investigativa do cartógrafo errante deve buscar perguntar-se o que está acontecendo, e não investigar um objeto: o que está em jogo na construção da cartografia é o acompanhamento de um processo. Este é o momento do recalibramento do funcionamento da atenção, que nos faz retornar ao gesto de suspensão.

A revisão dos critérios de análise dos espaços da cidade pela ótica do acolhimento chama o olhar para além das aparências encontradas nas representações das cartografias convencionais: enquanto os limites dos mapas vão sendo permeados e perdendo a importância, as suas bordas dançam e convidam a reconhecer os múltiplos sentidos e experiências dos espaços e a traduzi-los em representação. Seres e potências econômicas, culturais e sociais até então ignoradas e seus afetos são iluminados e acolhidos, em um movimento de des-fragmentação. Seus Contramapas⁴ nascem das construções cartográficas que envolvem uma contínua tradução do concreto ao abstrato e novamente ao concreto, buscando um ponto de encontro ou terreno comum entre diferentes linguagens e realidades espaciais, culturais e sociais. A natureza rizomática⁵ dessas cartografias expressa a conexão dessas multiplicidades de natureza

4 Ver: PAESE, Celma. *Contramapas de Acolhimento*. 330 p. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2016, p. 20. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/151123>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

5 “Diferente é o rizoma, mapa e não decalque. Fazer o mapa, não o decalque. A orquídea não reproduz o decalque da vespa, ela compõe um mapa com a vespa no seio de um rizoma. Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas; a toca, neste sentido, é um rizoma animal, e comporta às vezes uma nítida distinção entre linha de fuga como corredor de deslocamento e os estratos de reserva ou de habitação (cf. por exemplo, a lontra). Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre “ao mesmo”. Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida “competência”. Ao contrário da psicanálise, da competência psicanalítica, que achata cada desejo e enunciado sobre um eixo genético ou uma estrutura sobrecodificante e que produz ao infinito monótonos decalques dos estágios sobre este eixo ou dos constituintes nesta estrutura, a esquizoanálise recusa toda idéia de fatalidade decalcada, seja qual for o nome que se lhe dê, divina, anagógica, histórica, econômica, estrutural, hereditária ou sintagmática. (...) As pulsões e objetos parciais não são nem estágios sobre o eixo genético, nem posições numa estrutura profunda, são opções políticas para problemas, entradas e saídas, impasses que a criança vive politicamente, quer dizer, com toda força

Figuras 05, 06 e 07 - Errando e lendo o Bom Fim: movimentos 5, 6 e 7.
Fonte: Celma Paese, Infogravuras, 2017.



efêmeras, que inspiram construções das consciências de percepções, traduzidas nas representações das florescências que brotam nos seus pontos de concreção, de onde nascem as sementes de outras multiplicidades. Construções dessa natureza se originam de influências de contribuições que chegam através das conexões entre diferentes campos em diferentes dimensões de espaço e tempo: suas potências vivem em Aion, natureza de tempo que Deleuze nomeia como o lugar mais profundo do mais pleno presente, que se dobra e desdobra intensamente nos infinitos do passado e do futuro, onde Kairós vive na dobra do instante, morada da força da mudança que rompe o presente. Em Kairós, o ser se abre para a experiência que se anuncia na indefinição do final dos contornos, bordas, desvios, exceções, nas mudanças bruscas dos espaços e nos limites das figuras e da matéria, onde tudo se funde, se confunde e se desnorteia: uma borda de tempo⁶. As conexões dessas influências afloram das situações de acolhimento, que descentram as linguagens dos seus enunciados e os conectam a um agenciamento coletivo onde as diversas dimensões envolvidas crescem nas multiplicidades de natureza mutante, conectando-se em uma rede de dobras e desdobras de variações, expansões, conquistas e capturas de expressões e gestos.

Descontrolar e transpor os limites dos mapas convencionais é um gesto de acolhimento ao por vir. A espacialidade, assim, é redimensionada para a chegada do ignorado e do desconhecido. A descoberta e a com-textualização cartográfica assumem diferentes possibilidades espacial-temporais, enquanto o encontro com os elementos acontece explorando, devorando, expropriando, desovando, questionando e transcendendo valores. As expressões que se acolhem se des-cobrem, des-fragmentam-se. As composições de linguagem surgem favorecendo a passagem das intensidades que percorrem os corpos mergulhados na geografia dos afetos das experiências de acolhimentos, inventando pontes para a travessia de suas expressões⁷. Essas experiências acontecem quando o sujeito depara-se pela primeira vez com um mapa e posteriormente percorre o espaço representado nele, dando-se conta de que as representações dos mapas convencionais não são o suficiente para nomear um lugar: limitados às representações cartesianas ou mesmo aos nomes das ruas, monumentos e alguns locais públicos que interessam ser nomeados e reconhecidos como importantes pelo poder espetacular, os mapas ignoram as relações entre as vidas que se acolhem formando suas espacialidades, estas, sim, sua real representação. Para cartografar percebendo a espacialidade, é necessário estabelecer uma relação entre a vida cotidiana e as diversas expressões sociais e culturais que definem as espacialidades de uma cidade. Os diferentes indivíduos e culturas urbanas possuem formas específicas de ler e escrever a cidade em forma de expressão. Sendo um conjunto cultural híbrido, onde as trocas entre as culturas fazem parte da dimensão cotidiana, as diferentes leituras de tais práticas se proliferam e se diversificam.

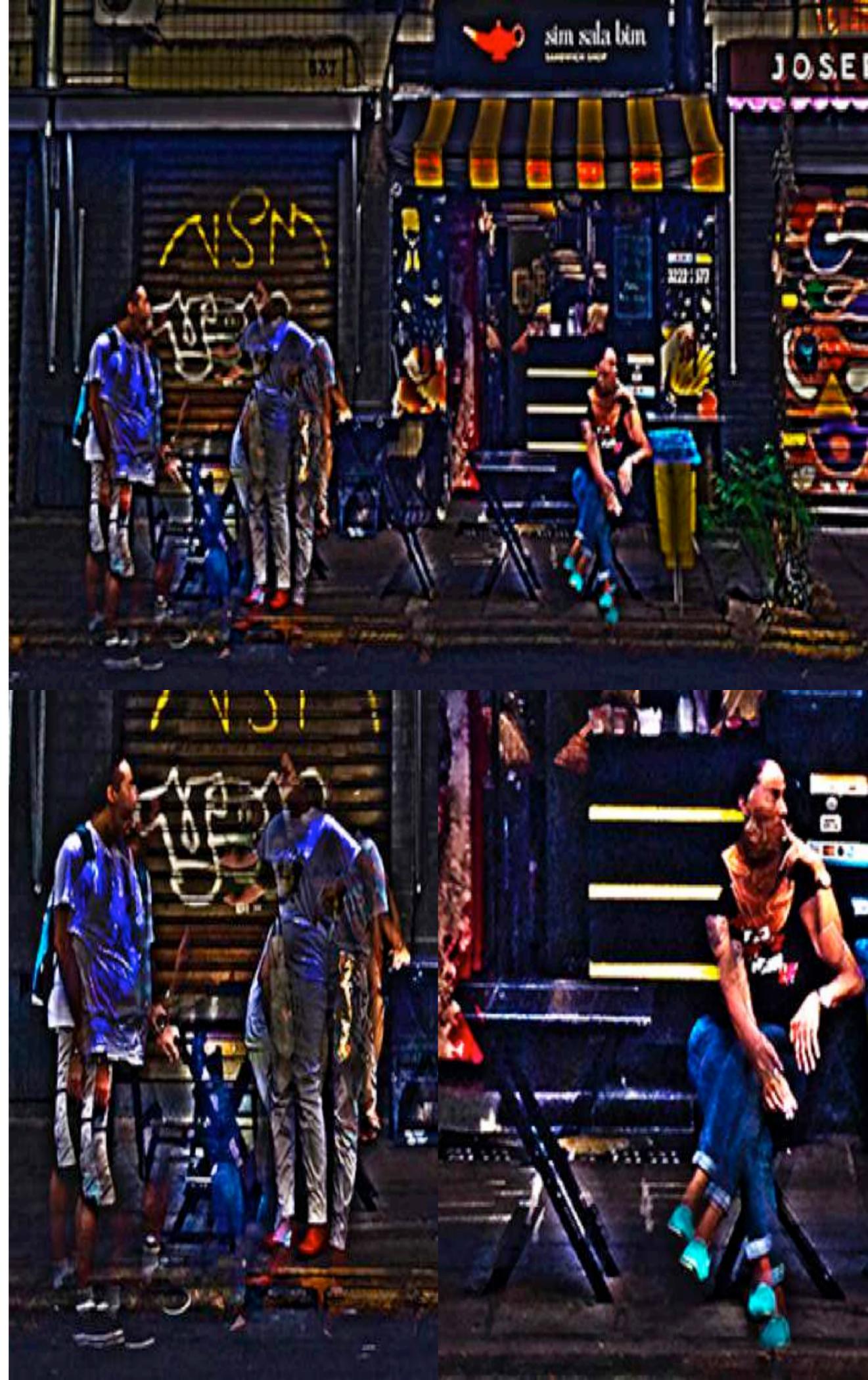
Rocha (2012) considera que o importante em um processo cartográfico subjetivo é identificar e agenciar as relações entre o que é vitalizante-ou-destrutivo e o ativo-ou-reativo⁸. Cartografias urbanas não convencionais, como a proposta, buscam a

de seu desejo." DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia (volume 1). São Paulo: Editora 34, 1997, p. 30-31.

6 FUÃO, Fernando: As Bordas do Tempo: a ideia de collage em Antonio Negri. Disponível em: <<http://fernandofuao.blogspot.com.br/2012/10/as-bordas-do-tempo-ideia-de-collage-em.html>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

7 ROCHA, Eduardo. Cartografias Urbanas: método de exploração das cidades na contemporaneidade. In: TESTAMANTI, Juan Manuel Diez; ESCUDERO, Beatriz (Org.). Cartografia Social: investigaciones e intervención desde las ciencias sociales: métodos y experiencias de aplicación. Comodoro Rivadavia: Universitaria de La Patagonia, 2012, p. 118-119.

8 ROCHA, Eduardo. Cartografias Urbanas: método de exploração das cidades na contemporaneidade. In: TESTAMANTI, Juan Manuel Diez; ESCUDERO, Beatriz (Org.). Cartografia Social: investigaciones e intervención desde las ciencias sociales: métodos y experiencias de aplicación. Comodoro Rivadavia:



Figuras 08, 09 e 10 - Errando e lendo o Bom Fim: movimentos 8, 9 e 10.
Fonte: Celma Paese, Infogravuras, 2017.

expressão dos diferentes cotidianos que não estão ainda pasteurizados pela felicidade vendida nos shoppings. A verdadeira realização dos desejos humanos é encontrada nas vivências e trocas que acontecem nos encontros que se sucedem durante a errância “porentre” esses diferentes “mundos” urbanos. Todas as entradas são válidas, desde que as saídas sejam múltiplas. Nessa construção rizomática, o cartógrafo serve-se de fontes para seus operadores conceituais que vão além do falso-ou-verdadeiro, ou do teórico-ou-empírico: podem surgir tanto de um filme quanto de uma conversa, de um passeio no parque ou da leitura de um tratado de filosofia. Em uma paisagem psicossocial, essas qualidades são percebidas quando o cartógrafo se mimetiza com os processos dos territórios existenciais que constituem essas realidades. Ele não teme movimentos, entregando-se à percepção das vibrações que vivem nas diferentes frequências, inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem ecos, caminhos e canais de passagem para a sua manifestação.

Errando, ele vai lendo e escrevendo a cidade enquanto abre-se à subjetividade de cada segmento de espaço capaz de acolher: vive a experiência do contramapeamento nos territórios atravessados, nos desvios e deformidades das sobreposições de “mundos” de diferentes sociedades, discretas, explícitas, secretas ou não. Coexiste sem pudor com grupos enquadrados na ilusão do espetáculo, com sujeitos pós-modernos e descentrados, com aqueles que portam múltiplas identidades dentro de seu ser e com os impossíveis de serem identificados em plenitude. Vive a mutação constante de identidades, que, quando capturadas nos contramapas, já estão transformadas no mais efêmero objeto de desejo. Durante o movimento, o seu olhar é atento e cuidadoso, em busca do espaço que sacie sua fome de acolhida. Ele não tem pressa: em Aion, o olhar curioso do errante urbano se serve do caminho-tempo da alteridade, que o harmoniza com o lugar do agora: está no mais pleno presente, aquele que compreende em plenitude o infinito do futuro e do passado, espalha-se ilimitadamente na territorialidade. Essa atitude o deixa estar na terra do outro, em busca das territorializações do por vir: esses mundos podem ser duradouros ou efêmeros. As construções das representações que os traduzem nascem do acolhimento de suas naturezas. Os desvios do olhar convidam ao jogo da descoberta da cidade mutante, onde o rizoma da coexistência da diversidade surpreende. Quem mergulha no líquido amniótico desses universos se depara com as surpresas guardadas no acolhimento ignorado, entidade que vive nos espaços ainda inexplorados e descontextualizados dos caminhos da cidade, impossíveis de serem representados em cartografias convencionais. Quando as potências ocultas de acolhimento desses espaços afloram, é possível reconhecer as representações que nascem da força da influência do sistema de contingências acionado durante as errâncias cartográficas. Esses eventos aleatórios não necessários e não previsíveis acontecem na realidade reduzida dos encontros imprevistos nos lugares explorados. Podem ser felizes ou terríveis, bem antes da felicidade, bem antes do infortúnio. A ação do cartógrafo-errante serve como instrumento de percepção, comunicação, reconhecimento e troca entre essas contingências e as redes de processos culturais inseridos nas paisagens psicossociais dos encontros. Elas vivem nas ambiências criadas por eventos e vivências em arquiteturas e espaços aparentemente abandonados, nas periferias de cidades, parques e praças, ruas, becos, avenidas e todo espaço de uso público, re-conhecido ou não, onde convivem seres e entes.

O papel daquele que se propõe a ler essas subjetividades é o de dar língua e escuta para os afetos e desejos que pedem passagem. Espera-se dele que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias para expressar seus acolhimentos. Estes podem estar presentes em

qualquer fenômeno da existência humana que o cartógrafo se proponha a representar. Vivem nos movimentos sociais, formalizados ou não, nas mutações da sensibilidade coletiva, na violência, na delinquência, na transgressão. Sendo assim, são partes vivas das paisagens que os abraçam. Para percebê-los, o cartógrafo precisa estar aberto para acolher e absorver matérias de qualquer procedência: não deve ter o menor preconceito de frequência, linguagem ou estilo. Tudo que der língua para os movimentos do desejo, tudo que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido para ele é bem-vindo. Como já foi dito no início deste texto, a experiência da errância é uma experiência existencial contínua, que faz o corpo ser inseparável do espaço que está sendo percorrido, assim como a percepção daquele espaço não se desvincula da identidade pessoal do observador: enquanto se entrega ao por vir, percebe e participa dos processos existenciais da vida cotidiana, das diversas expressões sociais e culturais e das formas específicas dos indivíduos viverem a cidade no espaço acolhido, suas diferenças e a *différance*, ele identifica e decodifica as percepções que chegam. Nesse tempo, as representações cartográficas começam a nascer através do registro de símbolos que reconhecem e nomeiam os acolhimentos relacionados com esses eventos, registrando as influências da espacialidade na percepção do cartógrafo: esta é a Cartografia Influencial, que vai além da proposta pelos situacionistas, por ir além do espaço já conhecido: propõe reconhecer e acolher as influências do espaço do por vir.

Reconhecer é acolher. Acolhendo outras possibilidades de coexistência urbana, as chances de hospitalidade entre diferentes potencializam-se em força e verdade. Para reconhecer a *différance*, seu lugar no mundo, sobreposições e conexões, é necessário explorar, viver, acolher e registrar em quais espaços e como seu movimento acontece. Se a finalidade da teoria da arquitetura é chamar ao despertar da consciência reflexiva que o arquiteto tem de suas práticas, então é preciso refletir sobre os modos atuais de experiência urbana, onde diariamente as potências do por vir do cotidiano transgridem e ressignificam os usos espaciais propostos. A *différance* envolvida na construção das redes das paisagens psicossociais contemporâneas cria situações de encontros que carregam consigo a potência de desconstruir qualquer ordem espacial imposta: toda tentativa de controle, limite e homogeneização desses mundos não enquadrados nos universos convencionais confronta-se com as profanações de suas intenções. Na conferência *La Différance*⁹, pronunciada na Sociedade Francesa de Filosofia em 27 de janeiro de 1968, Derrida realizou uma análise semântica da *différance*: “Falarei, pois, de uma letra” (DERRIDA, 1968). O autor propõe o uso do termo *différance* escrito com a no lugar de e, formado a partir do participio presente do verbo *différer* (diferir). A diferença entre as escritas é puramente gráfica: se escreve ou se lê, porém não se ouve. Para Derrida, a *différance* não é uma palavra nem um conceito. Pode possuir, entre outros significados, o de não ser idêntico, distinto, ser outro, discernível. Essa diferença, no sentido de diferir, é tratada como questão de alteridade, de dessemelhança, de antipatia e de polêmica. A *différance* produz-se entre os elementos de forma ativa, dinamicamente, como um jogo de sentidos que só existe em uma rede de rastros. Solis (2009) chama atenção para a distinção desse operador da desconstrução em relação ao pensamento da presença e à lógica da identidade, que representa o retorno a uma origem simples, transcendente ou sensorial, que se estabelece pela presença: a *différance* seria, portanto, o rastro concebido em sua pureza de veículo de expressão da diferencialidade¹⁰. Resgatar o sentido de coexistência na urbe é reconhecer essa complexidade. Se a *différance* é a expressão da diferencialidade, cartografar a *différance* é reconhecer as pessoas em suas diferenças enquanto diferenças e em

9 DERRIDA, Jacques. *La Diferencia/ [Différance]* (1968), p. 1. Disponível em: <<http://www.amsafe.org.ar/formacion/images/2013-CursoDirectores/Eje4/Jacques%20Derrida%20-%20La%20Diferencia.pdf>>. Acesso em: 21 set. 2016.

10 SOLIS, Dirce Eleonora Nigro. *Desconstrução e arquitetura: uma abordagem a partir de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: UAPE, 2009, p. 32.

suas formas de viver e compreender o universo da cidade. Identificar o real potencial de acolhimento de determinados espaços é facilitar o acolhimento e a convivência entre essas “diferentes cidades” em todas as dimensões possíveis, em suas rupturas e estruturas.

Ampliando o foco da acolhida da cidade do conhecido para o até então ignorado, a cultura do diferente é reconhecida: o diferente, o outro que surpreende e transgride a ordem convencional é acolhido. Portanto, a viabilização de cartografias que propõem outras visões da cidade abre diferentes caminhos de permeabilidade entre dimensões sociais. Os borrões tornam-se mais nítidos, debilitando bordas e barreiras impostas pelo poder do capital. Contramapear é não pretender controlar e, sim, buscar perceber, reconhecer e comunicar diferenças, transgredir e rever pré-conceitos, quebrar paradigmas de limites espaciais, des-fragmentando. No momento em que um Contramapa é utilizado para qualquer tipo de controle e fragmentação espacial, já é um mapa. Representando as formas de acolhimento em sua verdadeira potência nas tramas urbanas, é possível reconhecer o potencial real das arquiteturas da cidade, como receptáculos de hospitalidade, amizade e acolhimento: a verdadeira realização dos desejos humanos vive na potência contida nos sucessivos encontros dos caminhos que conectam os diferentes seres e seus mundos.

Referências

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia** (volume 1). São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **La Diferencia/ [Différance] (1968)**, Disponível em: <<http://www.amsafe.org.ar/formacion/images/2013-CursoDirectores/Eje4/Jacques%20Derrida%20-%20La%20Diferencia.pdf>>. Acesso em: 21 set. 2016.

FUÃO, Fernando. **As Bordas do Tempo: a ideia de collage em Antonio Negri**. Disponível em: <<http://fernandofuao.blogspot.com.br/2012/10/as-bordas-do-tempo-ideia-de-collage-em.html>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

OLALQUIAGA, Celeste. **Megalópolis: sensibilidades culturais contemporâneas**. São Paulo: Ed. Studio Nobel, 1998.

PAESE, Celma. **Contramapas de Acolhimento**. 330 p. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/151123>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

SOLIS, Dirce Eleonora Nigro. **Desconstrução e arquitetura: uma abordagem a partir de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: UAPE, 2009.



AFETOS E AMORES URBANOS

Camila Benezath¹

Quantas histórias podemos contar a partir das escritas urbanas? Foi pensando nesta pergunta que o texto se desenrolou. Como ponto de partida escolhemos dois personagens encontrados pelos muros de Salvador, Bahia: Henrique e Ju. Ao longo do texto, outras escritas são somadas em um diálogo fictício de amor. De alguma maneira, as escritas selecionadas despertaram nosso corpo vibrátil. Fomos afetados por seus traços em caminhadas pela cidade e a cada novo encontro, nossos olhos e corpos vibráteis iam sendo ainda mais aguçados. O texto é um possível diálogo destes encontros. Muitos outros podem ser construídos e, para tanto, ao final do texto deixamos um link do mapa virtual, usado como ferramenta no processo de escrita.

Juliana perambula pelas ruas e bairros de Salvador, chamando seu amor: HENRIQUE! HENRIQUE! Sua busca começa na Federação: tem esperança de reencontrá-lo em frente à Universidade. Imprime cartazes e os cola com uma mistura de água e farinha nos postes em frente à instituição. Azul é a cor de fundo e letras brancas gritam: HENRIQUE. Na sombra da mangueira, Juliana espreita algum sinal, alguém que possa saber por onde anda Henrique. Fica um dia todo ali, enquanto as pessoas passam atrasadas para aulas ou correm para o ônibus. Nada: ninguém se afeta com o chamado da menina.



¹ Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal de Viçosa, Minas Gerais, Brasil. Especialização em Geoprocessamento pela Pontifícia Universidade Católica, MG, Brasil; mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia, BA, Brasil e doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pela mesma instituição. Atualmente é arquiteta licenciada pela Prefeitura Municipal de Vitória e professora auxiliar da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia. É integrante dos grupos de pesquisa Visões Urbanas e do Laboratório Urbano do PPG-AU/UFBA.
E-mail: camilabenezath@hotmail.com

Nos dias seguintes, Ju resolve ampliar sua busca, mas acha que singelos lambes não são suficientemente grandes para chamar atenção dos corpos apressados. A menina também tem pressa: não sabe como seguir sem Henrique. Pega o mesmo balde que usou para colar os lambes, enche-o de tinta branca e sai novamente pelas ruas: HENRIQUE! HENRIQUE!

Junta-se à Anita no canteiro central de uma movimentada avenida e fica à espera de algum sinal. Os carros passam rápido, seu motoristas não identificam os riscos grafados nas pedras. Os passageiros em pé nos ônibus até conseguem ler seu chamado, mas como sair se não é seu destino?



Figura 2 - Graffiti na Avenida Anita Garibaldi, Ondina, Salvador.
Fonte: Autoria desconhecida. Acervo pessoal.



Figura 3 - Graffiti no viaduto sobre a Avenida Centenário, Canela, Salvador.
Fonte: Autoria desconhecida. Acervo pessoal.

Ju adota nova tática e deixa escorregar as letras brancas dos muros para calçadas: HENRIQUE! Imagina que alguém do alto do prédio ou que olha o celular lerá seu chamado. Porém, isto também não surte efeito. Continua sem saber por onde anda seu amado. Será que ele mudou de cidade?

Na manhã seguinte, a menina pega carona e parte para Lauro de Freitas a cem por hora. As paralelas dos pneus e da avenida deixam marcas no asfalto e na cidade: cortam matas, secam alagadiços, separam crianças... Em uma estrada onde antes havia coqueiros e sítios, ela mistura sua tinta com a terra do terreno abandonado cercado de prédios revestidos de vidros que espelham o céu azul: HENRIQUE.

Figura 4 - Graffiti na Estrada do Coco, Lauro de Freitas.
Fonte: Autoria desconhecida. Acervo pessoal.



Decide voltar para casa margeando a praia, contemplando o azul do mar, do céu e dos muros que tentam se camuflar na paisagem. A cor não a tranquiliza nem ameniza sua dor: HENRIQUE!

Figura 5- Graffiti na Avenida Octávio Mangabeira, Costa Azul, Salvador.
Fonte: Autoria desconhecida. Acervo pessoal.



Chega no rio que já foi vermelho e tudo subitamente parece cinza. Escrito apressadamente na parede, ela encontra a resposta para o que tanto procura: Ju, acabou o amor... Seus olhos enchem de lágrimas e nem os desenhos coloridos de lemanjá são capazes de alegrá-la. Subindo as ladeiras tortuosas, revela o sentimento de traição: quanta indelicadeza, Henrique!



Figura 6 - Graffiti na Rua Guedes Cabral, Rio Vermelho, Salvador.
Fonte: Autoria desconhecida. Acervo pessoal.



Figura 7 - Graffiti na Rua Maracás, Rio Vermelho, Salvador.
Fonte: Autoria desconhecida. Acervo pessoal.

Após escrever, ela limpa o rosto, mas não volta para casa. Refaz cada um dos passos e ouve novamente cada apelo, silenciando-os um por um: a tinta cinza cobre o ainda visível. Rasga catarticamente os lambes e dá fim à esperança de reencontrar Henrique.



Figura 8 - O que restou do lambe na Rua Caetano Moura, Federação, Salvador.
Fonte: Autoria desconhecida. Acervo pessoal.



Figura 9 - Graffiti na Avenida Juracy Magalhães Junior, Rio Vermelho, Salvador.
Fonte: Autoria desconhecida. Acervo pessoal.

O dia amanhece e ela vê as pessoas retomando suas vidas. Ao chegar em casa, abre as cortinas: tinha que deixar o mundo e o sol entrarem. Pelas frestas dos prédios vê um novo chamado: MUITOAMOR! Será que, desta vez, alguém está a sua procura?²

² Acesse a página "Afetos e amores urbanos" <<https://cartografias.wixsite.com/afetoseamoresurbanos>> para construção de outras narrativas.

CIMENTO E CAL

Mariana Corteze¹

Esta série compõe uma narrativa poética, visual e textual a partir de uma apropriação do escrito de Andy Jankovki² e a polêmica relação surgida no começo de 2017 junto a cidade de São Paulo no programa de governo “Cidade Limpa” de João Dória.

E como uma espécie de invasão, no sentido de tornar próprio e urgente um manifesto de imagens cheias de grãos, que evidencio as tantas partículas de vida que brotam em meio a cidade, em meio aos nossos tempos e espaços. Imagens estas que estão embranquecidas, cobertas por uma camada espessa que desbota suas cores, suas diferenças. Em termos fotográficos, é talvez o que se conhece por superexposição ou pelo não controle da quantidade de luz que incide na câmera, desmodelando assim a imagem, arruinando e desorientando o cerne do mundo da fotografia que se ampara no equilíbrio da capturação de luz. Logo, por se mostrar tão pálida, a série Cimento e cal produz um tom desagradável aos olhos curiosos e tão próximos da tela, na incerta tentativa de perceber suas nuances, seus contornos, suas minúcias estouradas e polvilhadas em clarão.

Nesse sentido, este desprezioso agrupamento sensível suscita devaneios possíveis entre a petrificação do cimento e desvanecer do cal. Sugerindo, ao seu modo, manchas, descamadas, descaminhos de expressão, metamorfoses imaginadas, transfigurações experimentadas, nodoas de imagem, festejos de linguagem. É sobretudo, uma produção que grita uma vivacidade que inventa outros espaços, outros percursos fora do estabelecido, criando um ambiente de conversa, de troca de substância rara daquilo que nos faz. Nesses cruzamentos, podemos, quem sabe, extrapolar o território da página, do muro, do corpo urbano, artístico, político e até visceral. Afinal, hoje mais do que antes, é preciso estremecer, confrontar. É indispensável não temer. Em um país que tem cor, tem útero, tem amor, resistir é movimento de enfrentamento, de transformação social.

É gesto que tece processos participativos, experiências práticas e reflexivas que ensinam a libertar.

Ressignifiquemos então o viver e o conviver: por cidades com almas mais coloridas.



¹ É graduada em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra (UC) e em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), onde atualmente é mestranda na linha de Processos criativos e poéticas do cotidiano.

E-mail: maricorteze@hotmail.com, <https://www.behance.net/marianacorteze>

² É mestranda em Multimeios pelo Instituto de Artes da UNICAMP, formada em Cinema e Vídeo na UNESPAR/FAP e colunista da Revista Parágrafo 2. Acesso ao texto referência: <http://paragrafo2.com.br/2017/01/19/a-pixacao-nao-e-arte-e-nao-e-para-ser/>













ESCRITAS E INSCRIÇÕES o deslocar-se enquanto leitura da paisagem urbana

Cristiano Meirelles¹
Fabício Barreto²

A paisagem urbana se constitui de expressões gráficas que são apresentadas de distintas formas. Dentre essa diversidade visual aparecem traços feitos em paredes, muros e fachadas, inscrições produzidas com diferentes motivações e finalidades. Essas inscrições geram observações, discussões, aceitação ou recusa que perpassa, inclusive, categorias jurídicas. Antes de qualquer tentativa de definição ou conceituação pautada pela estética, entendemos essas inscrições como o uso da paisagem urbana para comunicação. Quem produz as inscrições está escrevendo na cidade, de certa maneira utilizando-a como página. Somente se deslocando podemos ler estas páginas. Ao identificar a recorrência de uma dessas inscrições - percebida pela semelhança no traço - buscamos registrar e acompanhar seu desenvolvimento, ou seu desaparecimento. Caminhar, fotografar, escrever, mapear... enfim, transitar é experienciar. Isso implica deslocar-se pela cidade, vivenciar o urbano. Perceber a cidade é realizar uma leitura, interagir com ela. Distinguindo estas inscrições nos percebemos neste ambiente, somos constituídos e constituintes desta paisagem. Munidos de câmera fotográfica e receptor GPS (Sistema de Posicionamento Global) registramos estas inscrições. Nos deslocamos de bicicleta pela cidade, marcamos pontos de GPS e fotografamos paredes onde esta expressão se repetia. A partir de leituras realizadas, procuramos uma tentativa de sistematizar dados com a finalidade de contribuir nas observações, traçando narrativas que remetem à deslocamentos e, conseqüentemente, à própria percepção da paisagem urbana.



¹ Bolsista de iniciação científica na área de Arqueologia. Atua no Laboratório de Ensino e Pesquisa em Antropologia e Arqueologia (LEPAARQ), Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), RS, Brasil.

E-mail: cmeirelles00@gmail.com

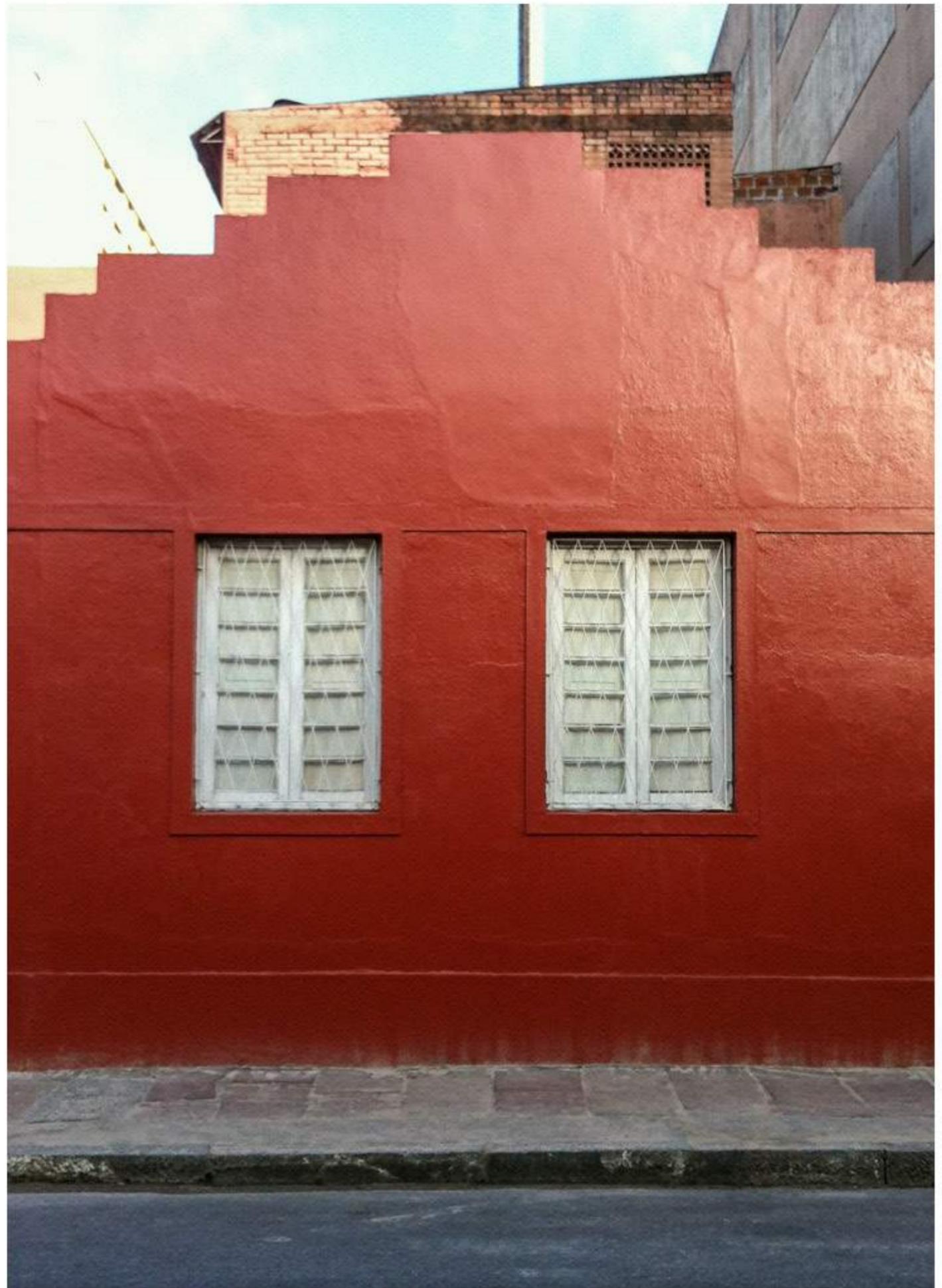
² Fotógrafo e mestrando em Antropologia pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), RS, Brasil. Pesquisa na área de Antropologia Urbana em interface com Antropologia Visual.

E-mail: fabriciobarreto@gmail.com











ISSN 2526-7310

~~Fixo~~
VOZ
DAS RUAS

EN VORDE 9