A photograph of a man with a beard and a white t-shirt sitting on the floor in front of a wall covered in colorful graffiti. He is wearing black shorts and black sneakers. To his right is a yellow plastic crate filled with various paint cans and containers. The background is a dense wall of graffiti in various colors like yellow, blue, red, and purple, with some text visible like 'Fauz' and 'im...'.

Universidade Federal de Pelotas
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo

GRAFFITI E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE

Cartografando diálogos sensíveis através das obras de Gordo Muswieck

Pelotas, 2023.
Gabriele Vargas

GRAFFITI E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE

Cartografando diálogos sensíveis através das obras de Gordo Muswieck

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Linha de pesquisa: Urbanismo Contemporâneo.

Pelotas, 2023.

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

V297g Vargas, Gabriele

Graffiti e produção de subjetividade : cartografando diálogos sensíveis através das obras de Gordo Muswieck / Gabriele Vargas ; Eduardo Rocha, orientador. – Pelotas, 2023.

158 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

1. Ensino de urbanismo. 2. Gordo Muswieck. 3. Graffiti. 4. Caminhografia urbana. 5. Produção de subjetividade. I. Rocha, Eduardo, orient. II. Título.

CDD : 711.4

*Dedico este trabalho ao meu pai (in memoriam),
por ter me apresentado o universo das artes, assim
como o prazer na leitura e na escrita.
Agradeço a todos que, de alguma forma, contribuíram
na minha jornada.
Este trabalho tem algo de cada um de vocês.*

a ARTE
EXISTE
PORQUE

— A —

☆ VIDA ☆

não basta

(Ferreira Gullar)

RESUMO

É perceptível a aridez de diversas cidades, acinzentadas e tomadas por blocos de concreto devido à crescente expansão urbanística demandada pelo mercado imobiliário. A introdução do *graffiti* com seu viés criativo, comunicativo, contestador; através da expressão e sensibilidade de cada envolvido, traz para este contexto um novo panorama: muros, tapumes, edificações e equipamentos urbanos viram pano de fundo à variadas manifestações. Comunicando, transmitindo mensagens por meio e para a sociedade, esta arte de rua considerada livre, mas ainda subjugada, vem sendo reconhecida e valorizada por suas temáticas que vão desde os problemas sociais, política, religião até simples mensagens positivas. A pesquisa desenvolvida, se propôs a análise da produção de subjetividade e experiência nestes ambientes como forma de reconhecer a cidade – para estabelecer as relações entre o *graffiti* e a produção de sentido, reconhecendo uma possível influência do mesmo como referencial simbólico – no caminhar e cartografar as pulsões que irrompem nos trajetos. O processo criativo, as forças e conceitos motivadores que levam ao resultado visível, tornaram-se parte do percurso investigativo na compreensão acerca das interações entre sujeitos, mensagens, percepções e as potências envolvidas: identificar pistas cartográficas sobre as dinâmicas do *graffiti*, através das obras do artista Gordo Muswieck, em busca das forças motrizes que compõem as narrativas e a relação com as pessoas. Ao corporificar a experiência urbana, seja nos passos e sensações da autora, bem como nas ações propostas aos alunos da Faculdade de Arquitetura da Ufpel, engendraram-se deslocamentos no pensamento crítico sobre a cidade; movimento resultante do atravessar sensível e intenso implicado à arte e ao contado com rua – numa desterritorialização do cotidiano. A expressão plástica, que pode gerar inúmeras leituras e significações, como elemento vitalizador na produção de subjetividade e sentido; mobilizando resistências, no ambiente urbano contemporâneo.

Palavras-chave: Ensino de Urbanismo, Gordo Muswieck, Graffiti, Caminhografia Urbana, Produção de subjetividade, Pelotas/RS.

ABSTRACT

It is noticeable the aridity of several cities, gray and taken over by concrete blocks due to the growing urban expansion demanded by the real estate market. The introduction of graffiti with its creative, communicative, contesting bias; through the expression and sensitivity of each person involved, it brings a new panorama to this context: walls, fences, buildings and urban equipment become the backdrop for various manifestations. Communicating, transmitting messages through and to society, this street art considered free, but still subjugated, has been recognized and valued for its themes ranging from social problems, politics, religion to simple positive messages. The research carried out proposed the analysis of the production of subjectivity and experience in these environments as a way of recognizing the city – to establish relations between graffiti and the production of meaning, recognizing its possible influence as a symbolic reference – in walking and mapping the drives that erupt in the paths. The creative process, the forces and motivating concepts that lead to the visible result, became part of the investigative path in understanding the interactions between subjects, messages, perceptions and the powers involved: identifying cartographic clues about the dynamics of graffiti, through the works by the artist Gordo Muswieck, in search of the driving forces that make up the narratives and the relationship with people. By embodying the urban experience, whether in the author's steps and sensations, as well as in the actions proposed to the students of the Faculty of Architecture at Ufpel, shifts in critical thinking about the city were engendered; movement resulting from the sensitive and intense crossing involved in art and contact with the street – in a deterritorialization of everyday life. Plastic expression, which can generate countless readings and meanings, as a vitalizing element in the production of subjectivity and meaning; mobilizing resistance in the contemporary urban environment.

Palavras-chave: Teaching of urbanism, Gordo Muswieck, Graffiti, Urban Pathography, Production of subjectivity, Pelotas/RS.

SUMÁRIO

FLOR(E)SER	6
1. O CAMINHO: delineando um percurso	7
1.1. Justificativa	
1.2. Objetivos	
1.2.1. Gerais	
1.2.2. Específicos	
2. GRAFFITI E METAMORFOSES	12
3. QUEM É GORDO MUSWIECK?	22
4. OS PASSOS: Experienciar uma metodologia	39
4.1. Cartografia Sensível	
4.2. Procedimentos Metodológicos para uma cartografia sensível	
4.2. Procedimentos metodológicos	
4.2.1. Revisão de Referências	
4.2.2. Caderno de Campo	
4.2.3. Caminhografia urbana	
4.2.4. Entrevistas Cartográficas	
4.2.5. Análise Cartográfica	
5. O TERRITÓRIO: Percursos pela cidade contemporânea	54
5.1. Recorte Porto - Centro	
6. EDUCAÇÃO & COLLAGE: Experiência, liberdade e criação	69

7. CORES AO CAMINHAR

7.1. Graffiti de domingo

7.2. Entrevista cartográfica com o artista

7.3. Pesquisa no acervo fotográfico do artista

7.4. O encontro com as ruas

7.4.1. A experiência dos alunos

7.4.2. Minha experiência

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS: As pistas delineadas	123
REFERENCIAIS	128
APÊNDICES	133
LISTA DE FIGURAS	152

FLOR(E)SER

Se tentar precisar quando a arte entrou em minha vida, creio que esta permeia e atravessa-a desde sempre. Cresci em meio às produções publicitárias da agência do meu pai, onde a criatividade, a música, os desenhos e as cores instigavam minha imaginação infantil. Naquele ambiente sentia um ar de liberdade, algo que parecia florir. Muitas pessoas, muitas mentes criativas numa coreografia finalizada com maestria, aos meus pequenos olhos atentos e cheios de encantamento a cada trabalho realizado.

Do meu hábito de reproduzir capas de gibis e livros infantis aos desenhos à mão livre na faculdade de arquitetura, a vida sempre esteve envolta pela arte: seja nas aulas de dança, pintura, escultura, ou mesmo no gosto pelas disciplinas voltadas às artes em geral.

Nesse mundo colorido e inspirador, não tive dúvida quanto à minha profissão. Foi assim, sem jamais esquecer o encantamento de meus olhos infantis que cheguei até aqui. Exercendo minha profissão, unindo arquitetura e arte, em uma mostra de interiores fiz uma parceria com o Gordo – de quem já admirava o trabalho há um tempo – desse modo começou o que, posteriormente, foi um incentivo e motivação ao tema da minha pesquisa.

Compreender para além dos traços, ver, sentir, sentir o que vemos ou ir além. O que move o artista, como os movimentos e as forças fazem a dança, criam música? Convergem ou divergem? Florescem ou gritam as vozes oprimidas? Talvez um pouco de tudo, do vazio do muro, da rua, das inúmeras possibilidades; para quem vê, sente, ou apenas faz parte deste universo cheio de nuances e muitas reflexões – algumas das quais foram pontos de partida para o trabalho que desenvolvi.

1. O CAMINHO: DELINEAR UM PERCURSO

Sabedoria das plantas: inclusive quando elas são de raízes, há sempre um fora onde elas fazem rizoma com algo — com o vento, com um animal, com o homem.

– Deleuze & Guattari, Mil Platôs I

O capitalismo e a especulação imobiliária vêm ditando os moldes para a urbanização em muitas cidades, tornando-as cada vez mais áridas e acinzentadas. A expressão do *graffiti*, com seu viés criativo, comunicativo, contestador, traz um novo panorama para este contexto. Muros, tapumes, edificações e equipamentos urbanos viram pano de fundo à variadas manifestações; comunicando e transmitindo mensagens por meio e para a sociedade, esta arte de rua – considerada livre, mas ainda subjugada – vem sendo reconhecida e valorizada através de suas temáticas, que vão desde problemas sociais, política e religião até simples mensagens positivas. Suas narrativas são falas impressas na cidade pelos corpos que resistem às mordidas impostas pelo sistema, interferências produzidas para manifestar experiências ativas no meio urbano – escapando da passividade pelas frestas abertas nos modelos enrijecidos. Assim, o *graffiti* expressa diferentes realidades, como nos pictogramas e inscrições encontradas em edificações da antiguidade, que manifestam hábitos e pensamentos de diferentes épocas; sendo um dos modos mais genuínos de expressão urbana, por meio do qual a cidade descreve e escreve, coletivamente, sua própria história (SILVA, 2014).

Na contemporaneidade, o *graffiti* vem se expandindo mundo afora como arte urbana, modificando a estética e interagindo com a memória coletiva ao transitar pelo imaginário dos cidadãos que habitam as cidades e vivem seu cotidiano. Pode-se vislumbrar a subjetividade social e a repercussão do ambiente urbano na experiência individual como forma de reconhecer a cidade (RINK, 2013). A complexidade dos processos de criação e as abstrações na compreensão particular, carregada de significados próprios relacionados às bagagens pessoais, geram a possibilidade de se olhar para os fenômenos de uma perspectiva dinâmica, através da qual as narrativas comunicam-se de modo comunitário e corporificam-se referencialmente para as sociedades (SALLES, 2006).

Como no rizoma de Deleuze e Guattari (2011a), as linhas de força, as conexões, em uma estrutura livre de formas preestabelecidas que compõem os processos em suas multiplicidades dimensionais são objetos deste estudo. Possibilitando uma mobilidade direcional e um pensamento não linear, pulsante e abrangente, aberto às construções e desconstruções contidas no caminho: na perspectiva de percursos comunicativos e não no fim em si. O rizoma é então, composto por linhas sinuosas, que se ligam de modo não cartesiano, possibilitando novos sentidos em micro conexões que se diluem ao mesmo tempo que disseminam com intensidade e potência outras subjetividades. *A questão é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo* (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 27).

Nas dinâmicas urbanas e sociais em que se desenvolve a arte de rua do *graffiti*, estão os caminhos rizomáticos e subjetivos das relações entre as pessoas, as narrativas e as *afecções*. Caminhos sem um fim determinado ou passíveis de uma única compreensão; um percurso

enigmático sempre aberto às possibilidades para sociedades em busca de referências e alguma forma de produção de sentido.

Corporificar a experiência, levando os alunos às ruas, às narrativas da arte contemporânea; sensibilizando o corpo na sua relação urbana e social, estimulando uma releitura do cotidiano e assim sua capacidade questionadora e senso crítico acerca da realidade em que se insere e constrói; fomentando a arte em sala de aula como forma de expressar suas vivências, desterritorializações, transformações; mobilizando questionamentos que conduzem a construção de novos sentidos e reterritorializações.



Figura 1.1: *Graffiti* em empena de edifício | NYC (E). Painel *graffiti* mural | Vila Olímpia | SP (D). **Fonte:** Instagram @kobrastreetart (E); Instagram @tito Ferrara (D)

Neste cenário, a pesquisa se propôs ao estudo do processo de criação do *graffiti*, na arte de rua, através das obras do artista Gordo Muswieck (Figura 1.2), buscando compreender as interações desta arte com as dinâmicas urbanas contemporâneas; assim como a possibilidade produzir subjetividades e mobilizar *afectos*¹ na experiência dos alunos da Faculdade de Arquitetura da Ufpel e da própria autora, em seus trajetos pela cidade.



Figura 1.2: Processo de criação do artista | Centro de Pelotas - RS (E). Painel *graffiti* mural | Porto de Pelotas - RS (D). **Fonte:** Instagram @gordomusvieck (E) e (D)

¹ Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213).



Figura 1.3: Interações com o *graffiti* | Centro de Pelotas - RS (E). Fachada do evento Garagem da Arte | Pelotas - RS (D). **Fonte:** Instagram @gordomusvieck (E) e (D)

Que potências e atravessamentos são mobilizados na imersão corpo-cidade? Quais as leituras decorrentes destes movimentos em relação à arte? Como emergem *perceptos* e *afectos* nos corpos em contato com as subjetividades da rua e da arte? Existe uma produção de sentido? Uma pedagogia liberta, baseada na autonomia e na criatividade pode modificar a percepção dos alunos acerca do urbanismo?

1.1. Justificativa

Ao traçar um paralelo entre o rizoma de Deleuze e Guattari (2011a) – no contexto de um processo múltiplo, não cartesiano, aberto aos movimentos e a diversidade de significações – e o pensamento de Barros (2018) sobre o “devir-árvore”, é possível interseccionar as leituras diante do devir libertário. Assim como as árvores não estão presas a amarras em seu crescimento, precisamos deixar as amarras contemporâneas e sermos mais rizomáticos: no sentido mais amplo de não estagnação das raízes, que permeiam solo em livre e constante desenvolvimento, nas inúmeras possibilidades advindas das pluralidades e incertezas do livre proliferar – num “devir-árvore”. Compreender esse devir como o desprendimento, força permissiva à produção do que ainda não sabemos; sem limitações, na imanência humana, subjetiva e incerta, um “devir-rizomático”, onde as repostas podem ser muitas – na relevância desse percurso aberto, no processo de produção e significação artística em questão esteve o impulso mobilizador das nossas ações.

Deste modo, identificando pistas cartográficas sobre a criação do *graffiti* e suas narrativas, por meio das obras do artista, o estudo foi ao encontro das relações com a produção de subjetividade² e construções de sentido para as pessoas, dentro das dinâmicas urbanas contemporâneas.

² Guattari (1992) entende a subjetividade como algo produzido por instâncias individuais, coletivas e institucionais. No momento em que a subjetividade é considerada como produção ela pode ser entendida de maneira plural. Ao falar sobre a produção da subjetividade, o autor faz uma crítica ao modelo clássico que separa o sujeito individual da sociedade.

Ao colocar os alunos em contato com a força imanente urbana, as pulsões geradas em seus corpos, assim como as transformações e deslocamentos em seus pensamentos eram prováveis pistas às nossas demandas. Quer dizer, caminhar em busca de movimentos e rizomas de um horizonte processual, em andamento, cartográfico e não em direção a um fim determinado. O devir-árvore, implica deixar que as partículas da árvore entrem em ressonância com as nossas para assim, produzir o que ainda não sabemos – quebrar com nossa casca e devir alguma coisa. Uma dança sem imitação, um improviso, sem uma partitura. Deixar-se invadir pela arte e pelos rizomas das ruas.

Para isso, o processo criativo da arte urbana contemporânea, a energia e essência motivadora que levam ao resultado visível, tornaram-se parte do procedimento investigativo. No devir como ponto de partida sem um destino, necessariamente, concreto onde se queira chegar está a potência de um caminho expansivo, uma fenda à novas relações corporais e novas subjetivações, onde os encontros marcam acontecimentos e transições. Do estado de repouso ou movimento no qual devemos e estamos em vias de devir, observar ou caminhar – perceber trilhas que podem ser sinuosas, incertas ou carregadas de muitas e diferentes certezas em suas sinuosidades (DELEUZE; GUATTARI, 2011b). A expressão plástica, que pode gerar inúmeras leituras e significações, como elemento vitalizador de sentido é o fio condutor de intersecções entre conceitos, práticas, suportes e corpos em que se desenvolve a arte urbana – conferindo relevância à compreensão do tema proposto.

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo Geral

Identificar pistas cartográficas sobre as dinâmicas do *graffiti*, no urbanismo contemporâneo, através das obras do artista Gordo Muswieck, em busca das relações com o sensível e a produção de subjetividade na cidade.

1.2.2. Objetivos Específicos

- Investigar o processo criativo do artista Gordo Muswieck, as forças e conceitos que levam ao resultado visível, para a compreensão dos diálogos estabelecidos nas interações entre os estudantes de arquitetura da Ufpel e a arte do *graffiti*;
- Reforçar sentido ao *graffiti* como referencial sensível na cidade, buscando os disparadores da subjetivação nos estudantes de arquitetura da Ufpel, com base na filosofia abordada;
- Observar a produção de subjetividade na experiência da caminhografia urbana por meio da arte, percebendo quais as *afecções* possíveis e como são *afectados* os corpos no contato com a cidade de Pelotas e suas narrativas.



2. GRAFFITI E METAMORFOSES

O vocábulo vem da expressão italiana *graffiti*, do grego *graphis*, carvão natural que é matéria prima para fabricação de lápis e foi amplamente utilizado para escrita na sua forma in natura. A origem pode ser entendida como a grafia que designa o ato ou ação de escrever (SILVA, 2014). Ainda que o termo *graffiti* tenha sua versão em português, grafite, optou-se pela designação original por dois motivos: diferenciar a atividade *graffiti* do grafite, variedade alotrópica do carbono, que compõem o lápis; e preservar a forma escrita habitualmente utilizada pelos grafiteiros para designar a atividade que realizam. Assim como a pichação, oriunda da utilização do piche que, no Brasil, faz referência às escritas urbanas, será diferenciada do *pixo*, grafado com “x”: [...] o termo irá se referir àquelas inscrições propositalmente codificadas, voltadas apenas àqueles que tem contato com a atividade, mas se mostram ilegíveis aos demais cidadãos, como enigmas (CUNHA, 2019, p. 16).

Segundo Maurício Villaça³: *“Desde a pré-história o homem come, fala, dança e graffita”*.

Para Celso Gitahy, a produção artística vem sendo o vestígio mais fascinante deixado pelo homem através dos tempos, tendo na arte rupestre sua manifestação ancestral. Pinturas com representações de animais, caçadores e símbolos, muitos dos quais, ainda hoje, são enigmas para os arqueólogos. Uma linguagem simbólica própria do homem das cavernas, exemplares das primeiras pinturas em paredes que se tem registro na história da arte.

Naquela época eram utilizados os materiais disponíveis na natureza: terras de diferentes tonalidades, sucos de plantas, ossos fossilizados ou calcinados, misturados com água ou gordura animal. Hoje, após o advento da indústria automobilística, há disponibilidade da tinta *spray*, o que propiciou agilidade ao processo. Também o repertório garante a repercussão às ideias, ganha novos signos, que passam a compor o visual urbano.

O autor salienta a relevância do pensamento de Maurício Villaça: [...] *o graffitar que se difunde de forma intensa nos centros urbanos significa riscar, documentar, de forma consciente ou não, fatos e situações ao longo do tempo. Diz respeito a uma necessidade humana* [...] (GITAHY, 1999, p. 12).

Se o *graffiti* reverbera e seus símbolos podem ser lidos por todos, bem como todos os segmentos sociais lidos pelos artistas, este veio para democratizar a arte, na medida em que se desprende de limitações espaciais e acontece de forma arbitrária e descomprometida. É impossível dissociar as necessidades humanas primordiais a que se refere Villaça, da liberdade de expressão.

Desde a pré-história tivemos um longo percurso até aqui, passando pela arte egípcia, onde não mais o gestual dos povos primitivos era representado, mas a narração de fatos em um misto de imagens e textos. A função decorativa predominava, com aplicação de técnicas mais rebuscadas e traços elaborados.

³ Maurício Villaça, um dos precursores da arte do *graffiti* no Brasil [...] (GITAHY, 1999).

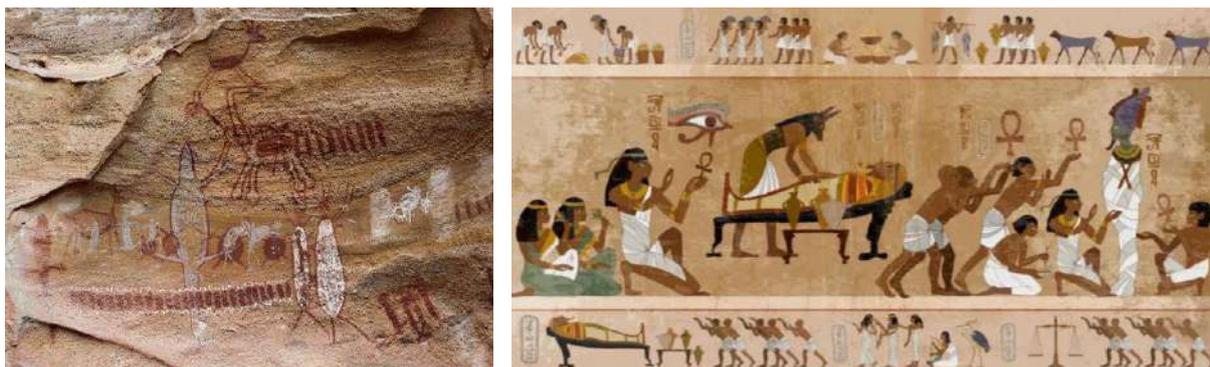


Figura 2.1: Conjunto de Pinturas Rupestres, PN Serra Capivara, PI (D); Mural com pintura representando a mumificação de um faraó, aspecto da religiosidade presente na arte egípcia. (E) **Fonte:**

<https://altamontanha.com/serra-da-capivara/> (D); <https://www.historiadomundo.com.br/egipcia/arte-e-arquitetura-do-egito.htm> (E)

Gitahy (1999) diz que: *Essa função de expressão artística foi utilizada desde o Extremo Oriente, Índia, China e por todos os povos do Mediterrâneo* (GITAHY, 1999, pág.14).

Nas catacumbas de Roma e em outros sítios arqueológicos, como as ruínas da cidade descoberta de Pompeia, as paredes registram sobre a vida cotidiana. Sabe-se que, nesse período, o uso da têmpera (pintura sobre o gesso úmido) já era constante.

Diferentes formas de pinturas e desenhos foram encontradas decorando as paredes de templos e tumbas desde a cultura egípcia, bizantina, grega e romana. Isto significa que, [...] *muito antes dos tempos atuais, o imaginário e o cotidiano de cada época já eram expressos nas paredes das cidades* (CIVITA, 1972).

Após um período de poucos registros, na Idade Média, a arte de pintar sobre paredes ressurgiu fortemente na Renascença, com os afrescos, confeccionados junto à massa da parede e com grande apelo estético (RINK, 2013).

Já o século XX, é marcado pelo movimento muralista mexicano, com enormes murais executados em edifícios públicos, por Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. Também chamado de arte revolucionária, este movimento pretendia redimir a identidade mexicana e promover uma arte capaz de falar às multidões.

No Brasil dos anos 1950, as fachadas dos edifícios recebiam murais de Di Cavalcanti, narrando temas da história da arte brasileira, como o da fachada do Teatro de Cultura Artística de São Paulo (GITAHY, 1999).



Figura 2.2: Diego Rivera - História do México desde a Conquista até 1930, detalhe de um mural no ciclo Épico do Povo Mexicano, 1929-31(D); Di Cavalcanti – Painel para o Teatro da Cultura Artística de São Paulo, 1950 (E)
Fonte: <https://pixabay.com/pt/illustrations/mural-diego-rivera-mexicano-famoso-3535498/> (D);
<https://mosaicodobrasil.tripod.com/id88.html> (E)

O que conhecemos como graffiti no século XXI é muito diferente das pinturas em muros do passado, pelo simples fato de que cada ação humana se insere em certo contexto histórico e cultural (RINK, 2013, p. 30).

As diferentes intervenções urbanas em paredes mundo afora, se distinguem pelo momento histórico e a cultura vigente na época. Carregam em comum, nas suas expressões gráficas, a necessidade humana de comunicação: dividir publicamente pensamentos e emoções que, ao longo do tempo, tem se traduzido em diversas formas de produções estéticas com manifestações de ideias e posições ideológicas próprias.

Com o intuito de melhor compreender o *graffiti* na atualidade, é importante observar as transições que o mundo vem sofrendo desde o modernismo, principalmente no final do século XIX e até a Pós-Modernidade, esta com início na década de 1960, quando iniciam os movimentos juvenis e contraculturais.

Apesar da intenção modernista nas artes, na arquitetura e na literatura ter sido quebrar as premissas iluministas de universalização da verdade, criando trabalhos movidos pela mudança - acaba por se tornar referência de uma elite de vanguarda, positivista, excêntrica e racionalista, tornando-se parte da cultura dominante. Por isso, Harvey (2005) o assinala como um movimento de fortalecimento das características antes combatidas.

O Modernismo fortaleceu o positivismo e as hierarquias, assim como a produção massificada e a valorização mecânica dos saberes – influências diretas ao capitalismo. Sendo este, influência direta às mudanças que se seguiram no Pós-Modernismo.

Como mencionado, o movimento Pós-Moderno [...] *acontece juntamente com grandes movimentos populares, principalmente de jovens, que utilizavam o graffiti e a pichação como forma de protestar e tornar visíveis as insatisfações populares com relação às elites culturais* (RINK, 2013, p.32).

Com a propulsão da indústria automobilística e o surgimento da tinta látex, sua utilização em *spray* se difundiu, inclusive para a produção dos *graffitis*. Porém, muito antes já existiam intervenções em muros com uso do piche. Um material de difícil manuseio, responsável pelo termo pichadores e a expressão pichação. Associada a atos de vandalismo, traz a cena o piche como material de expressão urbana.

Hoje, apesar de inicialmente o *graffiti* ter herdado este estigma, já é bem mais aceito. Inclusive, na Lei de Crimes Ambientais – 9.605/1998, a prática não é considerada crime – desde que realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística. A mesma lei traz a ressalva da necessidade de autorização do proprietário ou órgão competente, em se tratando de bens privados ou públicos, além da observância das normas de preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.

Então, como definir o que é ou não uma manifestação artística dada a subjetividade inerente a sua natureza? Ao tentarmos defini-la não estaríamos podendo-a, justamente, em sua essência, a liberdade? Como definir, encaixar, algo que é feito para o sentir e não para a razão?

A mesma lei, refere-se à pichação como crime, com pena prevista de detenção e multa.

Nos anos 1960, surgiram todas as explosões políticas juvenis das mais altas instituições culturais [...] delineando o que hoje podemos reconhecer na perspectiva de uma nova estratégia *underground*, amplamente difundida em diversos setores, primeiro tidos como marginais, depois alternativos (SILVA, 2014, p. 25).

Em sua revolução, o *graffiti* traz implícito um questionamento de todas as estruturas de poder, e se constitui, se não num movimento de unidade internacional, mas nas várias explosões regionais e pessoais que chegam a usar e idealizar procedimentos similares. Por meio do *graffiti*, começam a ser expressas realidades que ficam fora da mídia tradicional: jornais, TV e rádio (SILVA, 2014, p. 25).

É no final de 1960 que surge a expressão “contracultura”, um movimento de protesto dos jovens da época, contra a cultura dominante e hegemônica. Embate direto para derrubar o status quo. Por toda a Europa aparecem pichações contra as tendências conservadoras da sociedade da época.

O ponto alto foram os protestos de maio de 1968, em Paris, quando uma multidão de jovens, em sua maioria universitários, reivindicavam melhores condições nas universidades, bem como transformações sociais e políticas. Muros pichados foram fonte de inspiração e a forma de manifestarem coletivamente suas ideias – as ruas francesas se tornaram palco da história.

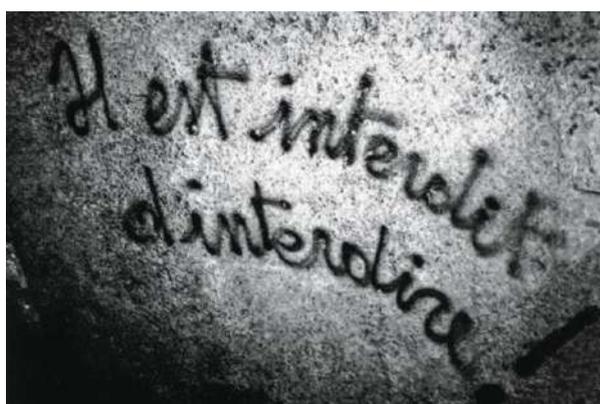


Figura 2.3: Movimento contracultural na França - "É proibido proibir" foi um dos lemas do grupo grafitado a exaustão, Paris 1968 (D); Movimento contracultural na França - "Sob os paralelepípedos, a praia", Paris 1968 (E)
Fonte: <https://www.culturagenial.com/grafite/> (D); <https://www.culturagenial.com/grafite/> (E)

Nova York foi fortemente influenciada pelo que ocorreu na França, no final da década de 60 e início dos anos 1970, assinaturas aparecem pelas paredes da cidade, principalmente nos bairros periféricos do Harlem e Bronx. São as denominadas *tags*, cultura reforçada pela

disputa entre gangues, este fato contribuiu para a evolução das letras que passaram a receber contornos, sombras e cores – surgem as *bombs* e *throw-ups*.

Quando o *graffiti* é incorporado à cultura hip-hop, o foco passa a ser o aprimoramento das técnicas empregadas – letras e personagens ganham visibilidade e se espalham pela cidade. Neste momento, os *graffitis* tomam conta dos vagões dos trens de Nova York. Artistas como: Dondi (The king), Lady Pink, Blade, Dust, entre vários outros. Muitos deles fotografados por Martha Cooper, que nasceu em Baltimore e trabalhou como fotógrafa na redação do *New York Post* de 1977 a 1980. Ela começou fotografando crianças que brincavam junto aos entulhos de bairros degradados como o Bronx, onde artistas uniam forças em uma explosão de cores e criatividade para competir por influência, visibilidade e aceitação. Foi então que conheceu HE3, jovem grafiteiro daquele bairro, que a introduziu na comunidade criativa das artes de rua através de Dondi. Desde então Martha acompanhou a cena do *graffiti* nova-iorquino por suas lentes.



Figura 2.4: Graffiti nos vagões do metrô de Nova York, 1982. Foto: Matha Cooper (D); Dondi pintando na New Lots Train Yard, 1980. Foto: Matha Cooper (C); Pintura Dondi em jardas, 1980. Foto: Matha Cooper (E) **Fonte:** <https://www.stevenkasher.com/artists/martha-cooper> (D); (C); (E)

Naquela época havia uma perseguição ferrenha aos artistas de rua, em particular aos grafiteiros, sempre marginalizados.

Basquiat foi um dos expoentes dos movimentos nova-iorquinos. Irreverente, rebelde, tanto no lado pessoal quanto no artístico, criou um estilo próprio, sendo considerado precursor e influenciador do estilo de *graffiti* contemporâneo na arte urbana. Sua expressividade singular abriu caminho para o que foi denominado de “estética da garfitagem” e também para o grafiteiro como o artista capaz de criar conceitos de grande potência social (RINK, 2013).

Promoveu a expressão da rua e do submundo de Nova York intensamente, fazendo com que o *graffiti* ganhasse legitimidade no circuito oficial das artes – tornando-o conhecido internacionalmente. Porém, isto não seria possível sem sua ligação com Keith Haring, também grafiteiro, que se tornou dos artistas mais conhecidos dos anos 1980 por levar o *graffiti* para as galerias, museus e bienais. Ambos foram discípulos de Andy Warhol - considerado um dos papas da *pop art* (GITAHY, 2017).

Na Europa, quem despontava era Banksy, pseudônimo adotado pelo artista que não revela sua identidade nem aparece para o público – gerando uma atmosfera de suspense característica.

Sua arte de rua, satírica e subversiva, combina humor e *graffiti*, feito com a técnica de estêncil aliado ao spray. Em suas obras, o artista, além de pintar figuras irônicas e frases de efeito, deixa mensagens carregadas de conteúdo social e político. Questionando os valores da

sociedade, os trabalhos podem ser encontrados em ruas, muros e pontes em diversas cidades pelo mundo.



Figura 2.5: Jean-Michel Basquiat – Philistines, 1982 (D); Banksy - obra de arte foi criada em Lowestoft, na costa leste da Inglaterra (E) **Fonte:** <https://www.wikiart.org/pt/jean-michel-basquiat/philistines> (D); <https://www.thisiscoolossal.com/2021/08/banksy-great-british-spraycation/> (E)

Em um clima bastante hostil, no período ditatorial, quando jovens militantes lutavam por liberdade de expressão e contra o regime militar, as pichações ganharam força nas ruas do Brasil. Frases de impacto que registravam a insatisfação e as ideias de aversão, desprezo e indignação ao regime surgiram nos muros e paredes das cidades.

O *graffiti* com imagens figurativas ou poéticas tomou corpo na década de 1970 em São Paulo, antes disso, foram as pichações com frases de fortes ou poéticas e a *stencil art* as primeiras formas artísticas a receber destaque, visibilidade e adeptos pelo país (RINK, 2013).

Nesta época, Alex Vallauri⁴, já encabeçava o cenário da arte urbana paulistana, mas foi com a vinda de Keith Haring ao Brasil que o *graffiti* ganha múltiplas possibilidades expressivas.



Figura 2.6: Pichação como forma de resistência, final da década de 1960 no Brasil (D); Alex Vallauri – A Rainha do Frango Assado em Pic-nic no Glicério (detalhe) 1985 (E) **Fonte:** <https://resistenciaemarquivo.wordpress.com/2014/04/17/pelos-muros-da-ditadura-acoes-de-resistencia-a-ditadura/> (D); <http://www.bienal.org.br/post/335> (E)

Em 1983, Haring foi convidado a participar da Bienal de Arte de São Paulo, junto com outros grafiteiros estadunidenses suas obras lúdicas, leves e multicoloridas abrem espaço a novas formas de *graffiti*.

⁴ [...] artista etíope, radicado no Brasil, [...] foi pelo seu pioneirismo e sua influência que o dia de sua morte, 27 de março, tornou-se a data comemorativa ao Dia do Grafite no Brasil. <<https://brasilecola.uol.com.br/>>

Em companhia de Rui Amaral⁵, Alex Vallauri e Maurício Villaça, Haring realiza diversos trabalhos nas ruas de São Paulo, disseminando esse olhar inovador.

Com a difusão da cultura *hip-hop*, o Rio de Janeiro e outras cidades do país tiveram influência direta e, conseqüentemente, surgiram muitos seguidores. Artistas que se destacaram e perpetuaram a arte de rua. A cidade de São Paulo se tornou cenário de ascensão do *graffiti* em meio à urgência de produzir diferentes expressões que falavam sobre opressões e mazelas sociais.

Nos anos de 1990, novas vozes ecoam no circuito da arte urbana nacional, alguns deles, posteriormente, realizando trabalhos no exterior. Nomes como os grafiteiros: Eduardo Kobra, Os Gêmeos, Cranio, Nina Pandolfo, Nunca, Tito Ferrara, entre outros.

Entre muros, fachadas, galeria de arte e até mesmo o interior de residências, os artistas expõem seus trabalhos que vão do caos ao lúdico, da natureza à crítica social e política – uma arte ora figurativa, ora abstrata passando adiante suas mensagens que atravessam fronteiras e quebram barreiras.

Seguindo seus próprios estilos, os grafiteiros desenvolvem um papel importante no cenário político e social, revelando suas insatisfações e anseios por meio da arte, de forma lúdica são capazes de nos distanciar dos problemas cotidianos. Cidades ganham cores, personagens e histórias.



Figura 2.7: Os Gêmeos – Painel inspirado na cultura hip hop em Nova York. Foto: Martha Cooper (D); Cranio – Graffiti que representa o índio Galdino, morto queimado em 1997 enquanto dormia. Bairro do Tucuruvi, São Paulo (E) **Fonte:** <http://www.osgemeos.com.br/pt/novo-mural-em-nova-york/> (D); <https://arteforadomuseu.com.br/obra-sem-titulo-201/> (E)

O ato de grafitar marcou as décadas de 60, 70 e 80, ainda com grande influência nos dias atuais, estando continuamente em movimento, produzindo novas imagens e símbolos coletivos – grafitar é um ato do desejo individual de expressão e comunicação, mas também uma produção carregada de historicidade (RINK, 2013).

Das centralizadas cidades medievais às metrópoles capitalistas contemporâneas, os sistemas de organização estrutural e social adaptaram-se e foram sendo moldados pela necessidade crescente de mercantilização – sendo tomada, nos dias de hoje, pela imagem dos centros de consumo que dominam a cena urbana.

Desde lá, com a impulsão gerada pela revolução industrial, que trouxe a produção em série, o trabalho fabril e uma enxurrada de novos habitantes para as grandes metrópoles, a conformação espacial e social sofreu alterações significativas – dos grandes vazios urbanos gerados pela implantação do urbanismo moderno às aglomerações populacionais ao redor

⁵ [...] grafiteiro paulistano, monitor da Bienal de São Paulo no ano de 1983 (GITAHY, 1999).

dos centros urbanos pelos menos abastados (em grande parte trabalhadores responsáveis pela construção dos mesmos).

Dos Estados Unidos e Europa ao Brasil - Nova York à Brasília, Brooklin à arredores da Asa Norte - São Paulo, Rio de Janeiro, surgem guetos e zonas de conflitos econômicos e sociais. Locais estes onde estão presentes os conflitos e também as manifestações populares, onde as reivindicações ganham voz e corpo, das mais diferentes formas.

Na diversidade desta cidade dividida e contraditória, em seus muros, empenas - onde puder explodir a expressão e gritar a voz de seus habitantes que não querem calar, lá está a arte – a arte da rua, arte nua, potente, expressão viva desse caráter contraditório da cidade industrial (ROLNIK, 2018).

Chegando ao Rio Grande do Sul, na capital Porto Alegre, existe um grande movimento em torno da arte urbana do *graffiti*. Além de coletivos, crews, artistas individuais já reconhecidos - anualmente, vem acontecendo um evento chamado: Festival Arte Salva. Ele reúne diversos artistas de todo o país. Na sua segunda edição até o momento, este evento disponibiliza empenas de prédios do Centro Histórico e bairro Cidade Baixa para os artistas realizarem seus murais. A ideia é criar uma “galeria de arte a céu aberto”, com base no que chamaram de quatro pilares de transformação: transformar vidas e cidades; ressocializar a paisagem urbana; resgatar o espírito de comunidade e impactar positivamente.



Figura 2.8: Mural do artista Tito Ferrara para o Festival Arte Salva, Porto Alegre, 2021(D); Mural do Artista Kelvin Koubik para o Festival Arte Salva, Porto Alegre, 2021(E) **Fonte:** <https://www.festivalartosalva.com.br/> (D); (E)

No manifesto encontrado na página oficial do evento, as frases:

[...] *Enquanto as cores levarem alegria às vidas das pessoas, a Arte Salva;*

Enquanto a beleza for respiro e nos ensinar a parar, a Arte Salva; [...]

Marc Augé em seu livro: *Por uma Antropologia da Mobilidade*, diz não ser possível falar em cidade sem considerar a expansão do capitalismo ou a globalização, por sua interferência direta na sociedade, refletindo na subjetividade, na produção cultural e no pensamento das pessoas. Enquanto Rink (2013), considera o fato da globalização como algo capaz de produzir formas heterogêneas por meio do capitalismo, favorecendo e reforçando identidades locais - o que significa grafiteiros buscarem novos modelos de configurações sociais que não as antigas tendências de contracultura - como sistemas de coletivismo. É *o graffiti em sua expressão contemporânea e espacialmente localizada, que nasce de movimentos subversivos e de protesto dos anos 1960, e continua nas grandes metrópoles do mundo,*

porém com novos contornos (RINK, 2013, p. 20). São as novas formas de arte, capazes de influenciar a renovação cultural.

Deleuze (2006), considera o ato de criar uma forma de produzir subjetividades. As inúmeras experiências criativas movimentadas são modos de cultivo e produção de uma nova subjetividade urbana – nas pinturas espalhadas pelos centros urbanos, pode-se observar um tipo de imaginação livre, lúdica e criativa dos grafiteiros. Segundo Rink (2013), esta pluralidade imaginativa representa uma abertura à diversidade de comunicação, um mosaico de possibilidades, além de um modo extraoficial de gerar opiniões, democraticamente.

Os grafiteiros foram e são influenciados pelas ideias de cada momento histórico, assim como contribuem para dar corpo aos movimentos da sociedade, transformando em expressões no meio urbano os projetos gestados coletivamente que potencializam a abrangência da arte e a força desta coletividade.

Também em Pelotas os eventos em torno da arte urbana são recorrentes. Criado em 2016 por Bero Moraes, grafiteiro local, o Festival de *Graffiti Spray'sons* é uma iniciativa genuinamente pelotense que possui diversas edições realizadas – divulgando e dando espaço a diversos artistas, não apenas locais, tem como motivação a revitalização urbana através da arte.

Os festivais agregam pessoas da comunidade e também outras formas de arte como: música, artesanato e gastronomia. Além de grupos como o *Graffiti Down* – uma iniciativa que inclui, no universo da arte urbana, portadores da síndrome de down.



Figura 2.9: Festival *Spray'sons* – Terceira edição, Pelotas, 2016 (D); Projeto *Graffiti Down* no Festival *Spray'sons* – 7ª ed., Pelotas, 2022 (C); (E) **Fonte:** <https://www.facebook.com/spraysonsgraffiti/photos> (D); <https://www.instagram.com/graffitidown/> (C); (E)

Pelotas foi palco da quinta edição do *Meeting of Styles*, em 2019 – considerado o maior evento de graffiti e *street art* do mundo, passando por diversos países, reúne artistas das mais diferentes nacionalidades. Na ocasião, foram quarenta grafiteiros que produziram um mural no bairro do Porto.

Neste contexto e imbuídos de levar a arte do *graffiti* pelotense para o mundo, estão grafiteiros de destaque regional e nacional. Entre eles: Bero Moraes, GuiNR, Gordo Muswieck, Théo Gomes, Guilherme Ges, RNem, Asnoum, Veyz, Mariana Pouey, Lea, Joy e muitos outros.



Figura 2.10: Mural realizado pelo artista Gordo Muswieck e outros no Centro de Pelotas (D); Mural realizado pela artista Joyce de Souza (Joy) no bairro Porto em Pelotas (E) **Fonte:** acervo do artista (D); <https://www.instagram.com/joysmorrison/> (E)

A artista plástica e muralista Joyce de Souza (Joy), percorre o Brasil com o objetivo de fortalecer a presença feminina na arte de rua. Para tanto, ela não apenas participou da última edição do Festival *Spray'sons*, como permaneceu na cidade para desenvolver projetos voluntários com mulheres no *graffiti*.

O *graffiti* é uma arte democrática, a rua é o espaço de expressão das pessoas que não possuem outro meio para isto. É no espaço público que se reconhece o outro, para então reconhecer as diferenças. Para Bakhtin (2003), é na relação com a alteridade que os indivíduos se constituem. E este processo é algo que se consolida socialmente através da influência mútua, das palavras e dos signos. O processo de construção da identidade do sujeito é elaborado a partir de relações dialógicas e valorativas com outros sujeitos, opiniões, dizeres.

É uma nova fala: as narrativas da arte urbana procuram romper a hostilidade da rua. Instigando o diálogo e a busca por novas vozes. A interação com o urbano possibilita conexões e aumenta a probabilidade dos indivíduos cuidarem destes locais.

O *graffiti* contribui para aproximar a arte das pessoas, tornando a cidade mais afetiva. A escuta da rua é uma forma inata de comunicação para o ser humano, propondo diálogos a vozes, por vezes, oprimidas.

Porque o graffiti está para um texto assim como o grito está para a voz. O graffiti é um berro (LEMINSKI).

3. QUEM É GORDO MUSWIECK?

Fernando Villar Muswieck, formado em Artes pela Universidade Federal de Pelotas, no ano de 2017; começou sua carreira profissional em 2014, impulsionado pela participação em um brechó onde expôs seus quadros pela primeira vez. Segundo o artista, foi naquela oportunidade que as pessoas souberam sobre sua produção de quadros e, a partir de então, o chamaram para outras exposições e trabalhos – começando efetivamente a carreira em nível profissional. *Começou... eu digo que a carreira mesmo, [...] quando eu botei os quadros pra rua. Eu fazia muita coisa, eu pintava muito quadro, mas nunca botava pra rua esperando uma exposição.*

Gordo já pintava, grafitava, desde 2001. Realizava pequenos trabalhos, apenas para fazer o dinheiro das tintas destinado ao *graffiti* no final de semana com a “galera”, na rua. Seu primeiro *graffiti* foi em Pelotas, num terreno abandonado ao lado da casa onde morava; mas o primeiro contato foi através de um novo colega, na época do colégio, que o apresentou à técnica. [...] *eu pinte pela primeira vez numa casa abandonada lá do lado da minha, onde eu morava; eu pulava o muro e pintava lá dentro. Antes disso, já havia tido contato com o spray, através da pixação.*

O artista vem “se espalhando”, como ele mesmo diz – trabalhando por aí. Apesar de já ter pintado fora da cidade por hobby, foi após a primeira exposição individual em Pelotas, no ano de 2014 que tudo começou. Primeiro Porto Alegre, chamado para criar sua arte em um bar – onde fez contato com o dono de uma galeria, nascendo sua primeira exposição individual naquela cidade, em 2016. E assim, começaram a viagens e mais trabalhos – sem jamais deixar a rua e seus momentos com a galera.

Da mesma forma que entrou para o circuito das artes, Gordo passou a entrar na casa das pessoas com suas criações. Dos bares, projetos comerciais, galerias, para os interiores; foi para o artista o que faltava para sair da rua e “entrar”, definitivamente. A ideia era atingir um público que abrisse as portas para esta arte, apreciando-a e entendendo seu contexto positivo também dentro dos ambientes. O contato com arquitetos, em sua exposição realizada no ano de 2015, proporcionou esta abertura. Os arquitetos conseguem oportunizar o entendimento [...] *de que isso é legal, de que isso dá, de que isso fica bem em casa; uma parede pintada, quadro com parede pintada.*

Porém, existe diferença entre o *graffiti*, na rua, e as criações feitas nos interiores das casas. Para o artista, o que ele leva para os interiores é uma pintura que utiliza a técnica do *graffiti*, com características semelhantes, contudo não é o mesmo da rua – a técnica não muda, mas o contexto o torna muito diferente.

[...] eu digo que o *graffiti* não é o que eu levo pra dentro da casa das pessoas, o *graffiti* é aquele que a gente faz na rua, sem cliente e não faz pra uma pessoa específica; não tem uma aprovação, daquele projeto, daquele desenho, daquela arte. O *graffiti* mesmo é aquele que a gente faz o que quer, junto com a galera ou sozinho, mas doando esse pedaço nosso, assim... pra rua, para as pessoas (MUSWIECK, 2023).

Ele diz admirar a arte de rua por ser para todos, por atingir e permitir que qualquer pessoa veja, independente de classe social; o que dentro de uma galeria ou de uma casa já não acontece, [...] *só aquelas pessoas que vão até lá e que podem ir, vão ter acesso a essa arte,*

vão poder enxergar, vão poder sentir [...] Na rua não existem regras, depois de feita [...] a arte já não é nossa, depois que a gente faz ela vira da cidade, vira da rua, vira de todas as pessoas que vão passar ali. [...] a gente diz que: temos que agradecer à rua pelo que nos proporcionou, então nós damos isso de volta.

Perguntei a ele como se sente com sua arte tendo cada vez mais visibilidade e seu trabalho reconhecimento tão positivo? Sua resposta fundamental e direta foi: realizado. Gordo mencionou o fato da positividade alcançada ser um empurrão à continuidade; diz que isso lhe faz bem pois não saberia como fazer outra coisa. É possível perceber a paixão com que desenvolve suas criações. [...] *eu fico feliz, fico realizado, vendo que o que eu faço traz alguma coisa positiva, não só pra mim, como para as pessoas. Isso é muito bom! Me enche mais de energia pra continuar fazendo.*



Figura 3.1: *Graffiti* | Zona Norte de Pelotas – RS (E); Processo de criação | Pelotas –RS (C); *Graffiti* | Centro de Pelotas – RS (D) **Fonte:** Acervo do artista.



Figura 3.2: Quadros (E); Interiores (C) e (D) **Fonte:** Acervo do artista.

Muito se tem discutido sobre o objeto estético nos últimos tempos. Foi a partir dos movimentos de vanguarda europeus que, no Brasil, a antropofagia de Oswald de Andrade veio a ser assimilada; ampliando o objeto estético da abstração ao concretismo, chegando à arte contemporânea, passando pela conceitual, para então chegar às camadas excluídas do

academicismo formal – tomando um vulto nunca antes imaginado ao desprender-se da tríade academicista consagrada: Renascimento, Maneirismo, Barroco.

A arte passou de objeto estático ao dinâmico, num *in-put* e *out-put* controverso que extrapola qualquer conceito cíclico em torno de si – o que reduziria a educação a um modelo mecânico de aprendizagem, ultrapassado e repellido pelo prisma atual da ciência pedagógica. A busca é por novas conexões que ampliem o objeto estético a ligações abertas e processuais, que vão e vem, aceitam-se e rejeitam-se, sempre em movimento – desprendendo-se do academicismo secular. Do engessamento em taxonomias ou classificações que rotulavam o objeto estético, onde tudo o que estivesse fora era marginal (à margem), à consagração como tendência ou estilo – justamente, desta arte marginal, que não segue características periodológicas ou escolas (QUEIROZ, 2012).

Deste modo surge o *graffiti*, inicialmente implicado à uma forte ligação com o pixo, foi se estabelecendo como arte autônoma, acima de rótulos e periodizações acadêmicas das grandes escolas – que o consideravam uma arte menor, assim como a padronagem de tecidos ou a arte gráfica, reproduzidas em série. Porém, diferente destas no *graffiti* não há repetição, nivelando-o, neste aspecto, às demais obras únicas – valoradas desta forma sob pena de perder sua importância intrínseca e venal. Queiroz (2012) destaca o paradigma criado pelos grafiteiros ao priorizar obras únicas em que deixam suas marcas – numa linguagem peculiar, com algo em comum entre os diversos artistas. Um núcleo onde, além do objeto em si, do estético, existe uma expressão de um grupo por muito tempo marginalizado aos olhos da arte elitista tradicional; fechada em um círculo onde tudo o que estava fora soava como experimento rudimentar.

Para além dos ditames da tríade supracitada, sempre houve uma forte presença do fator sócio-histórico que delineava o fazer artístico, antes de qualquer estilo pessoal do artista – uma estreita relação com o tempo e espaço determinados nos diferentes períodos. Somente após um longo processo no fazer artístico, os movimentos de vanguarda romperam com esse passado consagrado, que se perdia em tentativas de inovações e retrocessos; ampliando o horizonte à novas concepções de arte. Mantendo o caráter social onde apoia-se sua verdade e razão de ser: a dialética ou o processo da própria realidade; fruindo um objeto estético dinâmico que dialoga com esta realidade, reagindo ou compactuando com ela. Toda arte brota do social. O *graffiti* nasceu longe dos holofotes, em um universo ignorado pelos setores dominantes, na luta de classes – onde instaura-se a arte, numa cronotopia (tempo e espaço) que acompanham essa nova concepção de mundo e de sociedade.

Na fala de Gordo Muswieck é perceptível a estreita relação do *graffiti* com o social; sua preocupação em criar algo capaz de mobilizar afetos e *afecctos* nas pessoas. Outro ponto de potência em suas obras é o uso da escrita: as palavras estão nas frases para o artista, assim como os traços em seus personagens; elementos de comunicação e conexão da sua arte com os demais.

[...] quase sempre, tem uma frase, uma coisa no meu trabalho. [...] Quando eu boto a frase, eu acredito que consigo trabalhar com uma pessoa que vai olhar e vai viajar aqui... nessa arte aqui, e com a que não – aquela que vai olhar e simplesmente vai ler. Tá explícito pra todo mundo. Então eu pego cem por cento do público, vamos dizer assim (MUSWIECK, 2023).



Figura 3.3: Personagens (Stevies) | Frases | Pelotas – RS (E); (C) e (D) **Fonte:** Acervo do artista.



Figura 3.4: Personagens (Stevies) | Frases | Bairro Porto – Pelotas – RS (E); (C); Personagens (Stevies) | Frases | Centro – Pelotas – RS (D) **Fonte:** Acervo do artista.

Todos os dias somos interpelados por imagens, textos, afirmações, enfim, narrativas de todos os tipos. E, na maioria das vezes, tomamos como verdades absolutas. Talvez por hábito, ou negligência, costumamos não questionar – aceitando como a representação verossímil da realidade; por vezes, tida como a própria realidade. É através da negação de uma realidade representada, que Michel Foucault (2014) desestabiliza o que parecia inquestionável e nos faz refletir a realidade como algo mediado por representações, que não podem ser tomadas como substitutivas dos objetos representados – colocando em xeque a ideia de que as representações (sejam plásticas ou gráficas) de fato, revelam a realidade.

Em seu livro: *Isto não é um cachimbo*, o autor revisa “As Palavras e as Coisas”⁶ buscando, sobretudo [...] o lugar ocupado por Magritte no questionamento – desmoronamento – da relação hierárquica entre o texto e a imagem que dominara a pintura ocidental desde o século XV no contexto da arte do século XX [...] (FOUCAULT, 2014, p. 8). Sua investigação consiste no que o autor denominou: a comparação das diversas versões dessa diabrura (armadilha) –

⁶ Livro de Michel Foucault: **As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas**. Estuda a mudança interior de nossa cultura, do século XVIII ao século XIX, através da gramática geral, que se tornou filologia, da análise das riquezas, que se tornou economia política, e da história natural, que se tornou biologia.

contida na relação entre o cachimbo e a inscrição que o acompanha (fazendo menção à obra: *A Traição das imagens*, 1929).

Assim sendo, começa por provocar um pensamento crítico sobre a representação e o significado das imagens; para então, trazer à luz a reflexão intrínseca aos laços entre “as palavras e as coisas”, as imagens e seus enunciados.

Uma grande pesquisa inicia em 1926, realizada por René Magritte, resultando na obra: *A Traição das Imagens*, e segue na de 1966: *Os dois mistérios*. Para Foucault (2014): *A primeira versão só desconcerta por sua simplicidade. A segunda multiplica visivelmente as incertezas voluntárias* (FOUCAULT, 2014, p. 16). Ele traça relações entre as mesmas salientando a complexidade da segunda em comparação à primeira: na dúvida sobre o espaço em que se encontram os cachimbos, a veracidade dos mesmos, sua conexão ou desconexão como elementos representativos de algo, a legenda – ainda que enquadrada junto a um dos cachimbos – mantendo as incertezas da relação figura e texto. Este espaço impreciso no qual não se pode definir planos ou dimensões exatas é comparado, por oposição, à obra intitulada: *Túmulo dos lutadores* de 1960, onde é possível definir exatamente o ambiente que envolve a flor, foco central da obra. Já em: *A Batalha de Argonne* de 1959, o pintor apresenta semelhanças por hipóteses: na representação entre o vaporoso e o sólido relacionada à possibilidade do segundo cachimbo (maior e superior ao primeiro) ser apenas a fumaça que emana do primeiro. Tais conjecturas, reafirmam a dissociação entre representação e sintaxe existentes nas obras de Magritte, tal como reafirmam a reflexão sobre os limites da representação – a fronteira da arte e do real.

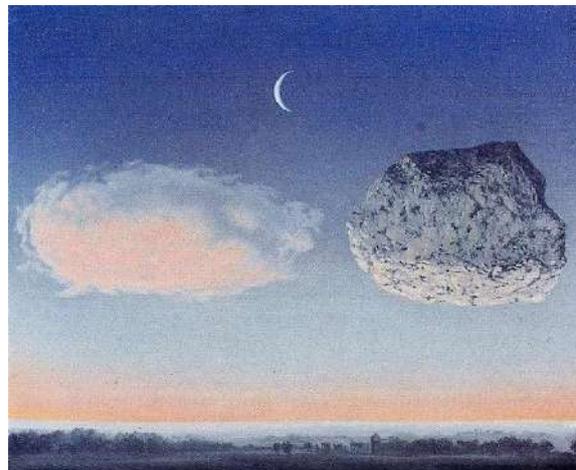


Figura 3.5: A Traição das Imagens, 1926, René Magritte (E/S); Os dois Mistérios, 1966, René Magritte (D/S); Túmulo dos Lutadores, 1960, René Magritte (E/I); A Batalha de Argonne, 1959, René Magritte (D/I) **Fontes:** (E/S) <https://arteeartistas.com.br/biografia-de-rene-magritte-e-suas-principais-obras/>; (D/S) <https://pt.wahooart.com/@/8EWR8J-Rene-Magritte-les-deux-myst%C3%A9res>; (E/I) <http://linulixo.blogspot.com/2012/08/periodo-tardio.html>; (D/I) <https://br.pinterest.com/pin/805651820816084345/>

Em o *caligrama*⁷ desfeito, Foucault (2014) nos coloca a pensar sobre a repetição sistemática dos hábitos e a falta que faz pensarmos em nossas ações, assim como nas imagens e textos que engolimos, mecanicamente, todos os dias – repetindo enunciados e frases, meramente por hábito. O autor expõe a dificuldade de compreensão que o ser humano possui para as coisas simples, e diz:

Meu Deus, como tudo isso é bobo e simples; este enunciado é perfeitamente verdadeiro, pois é bem evidente que o desenho representando um cachimbo não é, ele próprio, um cachimbo? Entretanto, existe um hábito de linguagem: o que é este desenho? É um bezerro, é um quadrado, é uma flor (FOUCAULT, 2014, p. 22).

Afirmativas comuns que, verdadeiramente, não o são pois deixamos de mencionar o fato de serem apenas representações de algo.

⁷ O termo caligrama, que vem da palavra francesa “*calligramme*”, refere-se a um texto que, graças à organização das letras, também é formado como um desenho. Os caligramas combinam, desta forma, frequentemente poesia com a representação gráfica de figuras ligadas ao tema dos versos. <<https://conceito.de/caligrama>>

O autor defende que o primeiro quadro é resultado de um caligrama desfeito pelo pintor – aparentemente, Magritte retoma a função clássica tanto da representação plástica baseada na equivalência entre similitude e representação, desenhando um cachimbo com detalhes de realidade; quanto da representação linguística, que em sua associação às imagens cumpre o papel de legenda explicativa. Porém, neste caso, contrariando a representação plástica ao negá-la.

A segunda representação também é entendida como uma tentativa de retorno a um “lugar-comum”, para a imagem e para a representação linguística; porém, logo contestada em uma superfície onde o cachimbo, tão cuidadosamente aproximado do texto, encerrado no retângulo institucional do quadro, foge e flutua sem referência – deixando um vazio entre a figura e o texto que deveria ligar-se e convergir. Cria-se uma oscilação na duplicidade dos cachimbos, a busca por alguma referência que ratifique a ligação entre as figuras e o texto; ou mesmo entre elas.

É visível o empenho de Foucault (2014) em salientar a importância do caligrama nas obras de Magritte, reforçando a profundidade necessária à compreensão e percepção das múltiplas camadas existentes no mesmo. Para ele, o caligrama [...] *pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições da nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler* (FOUCAULT, 2014, p. 24).

O autor afirma haver dois princípios que nortearam a pintura ocidental do século XV ao XX e traça um paralelo entre as obras de Paul Klee, Wassily Kandinsky e o próprio Magritte, à procura por aproximações e divergências entre as mesmas.

Numa mesma obra, costuma haver a separação clara entre representação plástica e referência linguística, dada pela subordinação entre os signos. Paul Klee (1879 - 1940) rompe com este princípio na justaposição de figuras e a sintaxe dos signos [...] *Barcos, casas, gente, são ao mesmo tempo formas reconhecíveis e elementos de escrita* (FOUCAULT, 2014, p. 40).



Figura 3.6: - Paul Klee: Villa R, 1919 (E); Museu de Belas Artes, Basileia (D). **Fonte:** (E) e (D) <https://houseofswitzerland.org/pt-br/swissstories/geschichte/paul-klees-bild-universum-und-die-berner-materie>

Ao tratar da ruptura na equivalência entre a semelhança e a afirmação de um laço representativo; quando não mais se pode definir figurativamente a arte – o autor está referindo-se a arte abstrata. A exemplo desta cisão, Wassily Kandinsky (1866 – 1944) traz a multiplicidade perceptiva, onde cada indivíduo compreende suas obras de forma distinta. O próprio pintor as define com novos termos: composições, improvisações – nomes vindos da música – reflexo da busca de liberdade criativa.



Figura 3.7: - Improvisação XXVI – Wassily Kandinsky – 1912 (E); Composição X - Wassily Kandinsky, 1939 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf (D). **Fonte:** (E) e (D) <https://arteeartistas.com.br/wassily-kandinsky-biografia-e-principais-obras/>

Voltando à Magritte, direciona a atenção ao estudo da palavra, tanto nos títulos, quanto nas obras propriamente ditas – a complexa e aleatória relação entre o quadro e seu título – numa exterioridade do grafismo e da plástica que é característica marcante em suas obras. Segundo ele, o artista nomeia seus quadros de modo a impor respeito à denominação. Em um comparativo entre Klee e Magritte – o primeiro constrói um espaço fluido, de elementos sobrepostos; enquanto o outro, entre frases e figuras, a imagem e a sintaxe – cria destes extremos um jogo das palavras e das imagens. [...] *Klee constrói um espaço sem nome nem geometria, entrecruzando a cadeia dos signos e a trama das figuras. Magritte, quanto a ele, mina em segredo um espaço que parece manter na disposição tradicional.* Esta ambiguidade e a possibilidade de diversas interpretações, que transcendem a escrita e até mesmo a fisicalidade da tela, produzem uma complexidade controversa: [...] *é gravitação autônoma das coisas que formam suas próprias palavras na indiferença dos homens, impondo-a a ele, sem mesmo que eles o saibam, em sua tagarelice cotidiana* (FOUCAULT, 2014, p. 49).

Desta forma, o autor faz um mapeamento das fissuras decisivas ocorridas na história da cultura daquela época. Contrapondo a pintura de Magritte à de Paul Klee e Wassily Kandinsky, responsáveis pela ruptura dos princípios que regiam essa relação hierárquica; verifica seu empenho em separar o elemento gráfico do plástico, em discordar legenda e imagem, em distanciar o título da figura representada na tela: a versão mais conhecida de “Isto não é um cachimbo” intitula-se, justamente ‘A traição das imagens’ (1928-1929) – minando a cada vez o princípio da [...] *equivalência entre o fato da semelhança e a afirmação de um laço representativo* (FOUCAULT, 2014, p. 41).

Este escrito é como uma reflexão sobre a ideia de Magritte de que “as coisas” não possuem entre si semelhança, apenas similitudes – só ao pensamento é dada a competência de ser semelhante. Inspirado nessa ideia, Foucault (2014) analisa as duas obras: *A traição das imagens* e *Os dois mistérios*, além de vários outros quadros do artista – a relação de seu

procedimento pictórico com os de Klee e Kandinsky, para mostrar como, no século XX, a pintura tem proximidade com suas pesquisas teóricas sobre as ciências do homem e da literatura. Seu principal objetivo, nessa época em que refletia sobre o seu próprio procedimento metodológico para a "*Arqueologia do saber*" (1969), era explicitar como Magritte rompeu com o postulado da representação, inaugurando uma pintura que põe em questão o espaço comum, o "lugar comum" entre a imagem e a linguagem.

Podemos aqui, traçar um paralelo entre as obras de Magritte e Gordo Muswieck, percebe-se que ambos utilizam a escrita concomitante às imagens em suas criações. Hora de forma similar, outra ambígua. Quando Foucault (2014) refere-se a um caligrama desfeito, onde Magritte se utiliza das palavras desfazendo-se da ideia de criar imagens ou signos, em uma afirmação que provoca o observador; existe uma diferença entre eles – visto que em Muswieck, as frases são utilizadas buscando o observador de forma não provocativa, mas trazendo-o a outra possibilidade de explorar seu graffiti. Assim como, apesar da importância inquestionável das frases, há uma subordinação entre as figuras (seus personagens) e os textos, na maioria dos casos; estando a escrita como coadjuvante às imagens.

No entanto, ambos possuem em suas obras a potência criada pelo movimento das imagens e textos; o que, de alguma forma, capta o olhar do observador mais disperso, seja pela leitura das frases ou pelo caminhar dos olhos na trama das figuras e palavras.

Muswieck possui entre suas criações, paredes inteiras de palavras escritas continuamente; em caligrafia própria do artista, tecendo uma espécie de hieróglifo contemporâneo ou uma união de caracteres, onde somente com muita proximidade e atenção é possível decifrar os escritos – algo como um jogo entre palavras e a imagem criada pela junção destas – formando uma obra única. Por vezes, mesclados com desenhos de seus personagens, no mesmo tramado que engendra movimentos inquietantes e curiosos.

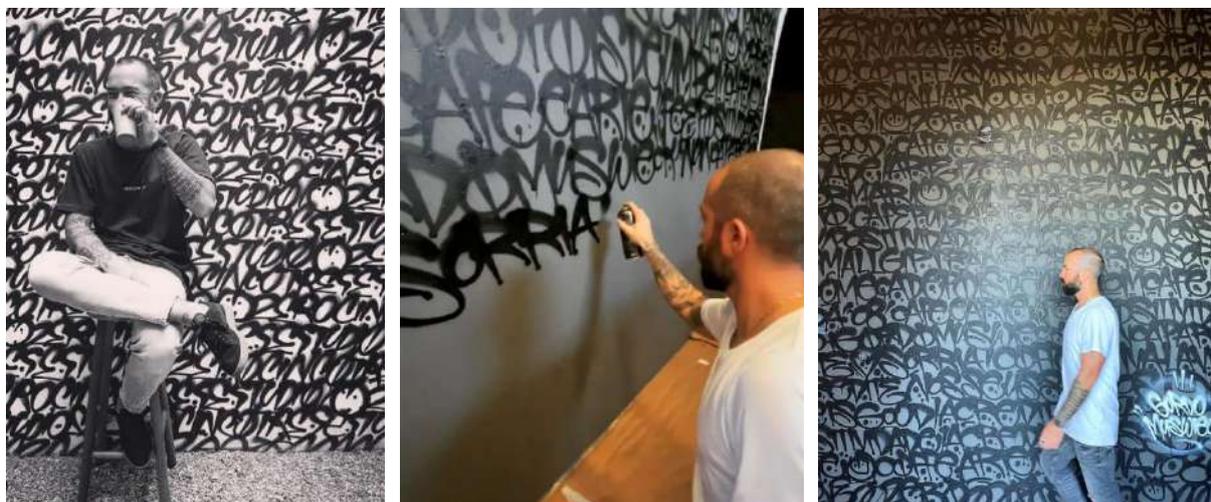


Figura 3.8: Escrita (E) e (D); Processo da escrita (C) **Fonte:** Acervo do artista.

Aí então, podemos encontrar uma estreita relação com o caligrama; na pretensão sugerida por Foucault (2014) do mesmo impulsionar o apagamento, de forma lúdica, *das mais antigas oposições contidas em nossa civilização alfabética* – reinventando as ligações e concepções destas dicotomias.

Desde os antigos a Apollinaire⁸, o jogo entre as palavras, as letras e as figuras, as imagens nascidas a partir deste, são bem mais que desenhos – contém camadas sobrepostas de sutis liames, ao mesmo tempo incertos e instáveis, como também insistentes em seu paradoxo de um [...] *“não dizer ainda”* e um *“não mais representar”* (FOUCAULT, 2014, p. 29). É assim, que estas outras criações de Gordo Muswieck rumam em direção ao exposto, com aproximações bastante relevantes às subjetividades que buscamos. De maneira distinta, criam uma atmosfera onde a ludicidade quebra qualquer léxico ou regra ortográfica; possibilitando livre fluir aos *perceptos* e sentidos vertentes. *Afecções* passíveis de diferentes atravessamentos a cada palavra encontrada; cada pequeno desenho que aponta, nos encontros ou desencontros, na trama que brinca com os olhos, no olhar que como em um caleidoscópio – a cada nova volta apresenta uma novidade (FOUCAULT, 2014).

Em *“Francis Bacon: A lógica da sensação”*, Gilles Deleuze (2011) se debruça à análise das obras desde pintor irlandês, sua arte complexa, potente, contraditória – movida por muitos sentimentos e sentidos, fatores pessoais e intensa influência surrealista.

Traços fortes, figuras que parecem se deformar em busca de gritos, para de alguma forma ecoar suas mensagens. Uma fascinação pelas bocas que gritam, pelo vermelho do sangue – ambiguidade entre o nascer e o morrer – além das proporções que parecem calculadas em suas obras, extravasam angustias, denotam uma necessidade por exteriorizar sentimentos.

A *“lógica da sensação”* está relacionada ao conceito de *percepto* e *afecto*, assim como mencionado em *O que é Filosofia?*⁹, na afirmação feita por Deleuze e Guattari: *A arte conserva, e é a única coisa no mundo que conserva*. Sendo esta “coisa”, independente do seu criador ou de qualquer modelo do espectador, pois o se conserva em si – esta coisa ou a obra de arte [...] *é um bloco de sensações, ou seja, um composto de perceptos e de afectos* (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193).

A concepção de afeto é bastante extensa e encontra-se diluída na filosofia, história da arte, educação e em outras áreas do conhecimento. Este tema transita pelos diversos campos do saber, desde a Grécia Antiga até os dias atuais; mas sem se esgotar, pois os afetos estão presentes em qualquer relação humana de todos os tempos e culturas.

Na filosofia de Deleuze, o afeto faz parte de uma ordem sensível, que se opõe a interpretação do mesmo em códigos, sob os quais a realidade é remetida a uma narrativa lógica.

Para o autor, o conceito de afeto não pretende apenas reproduzir um conhecimento filosófico, pois fazer filosofia, para Deleuze, é situar-se no pensamento visando responder a um novo problema – o pensamento não representativo. Com este intuito, buscou os componentes conceituais dos termos *afecto* (*affectus*); investigando em *Ética*, principal obra de Espinosa, onde encontrou dois termos distintos com diferentes significados: o *“affectus”* (afeto) e *“affectio”* (*afecções*).

⁸ **Guillaume Apollinaire** (1880 – 1918): Sua obra literária e crítica anunciava os princípios de uma nova estética que tinha como fundamento a ruptura com os valores do passado. [...] Em 1918, publica os famosos *Calligrammes*, poemas gráficos sobre a paz e a guerra de notável lirismo visual, que [...] refletem a influência do simbolismo, com importantes inovações formais. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Guillaume_Apollinaire>

⁹ A partir da questão - *O que é a filosofia?* - Deleuze e Guattari esclarecem em seu livro, as condições, as incógnitas e os requisitos subjacentes à sua elaboração. Assim como, estabelecem as diferenças entre a atividade filosófica e a atividade científica ou artística. "A filosofia faz surgir os acontecimentos com seus conceitos, a arte ergue os monumentos com as sensações e a ciência constrói os estados de coisas com suas funções."

Afecção remete a um estado do corpo afetado e implica a presença do corpo afetante, ao passo que o afeto remete à transição de um estado a outro, tendo em conta variação correlativa dos corpos afetantes (DELEUZE, 2002, p. 56).

Portanto, é preciso destacar que o afeto e a *afecção* estão sempre interligados. A *afecção* representa um estado momentâneo do corpo, ao passo que o afeto é a passagem de um estado a outro, é uma transição (*transitio*).

O tema do afeto e das *afecções* torna-se plenamente justificado como campo de estudo, por sua relevante contribuição e pertinência. Para posicionarmos a questão do afeto no âmbito da discussão entre filosofia e arte, é necessário buscar as principais obras de Deleuze e Guattari que auxiliaram a compreender como foi construído o conceito de afeto e de *afecção*.

Segundo Deleuze e Guattari (2010), todo conceito tem uma história, embora se desdobre, ziguezagueando e cruzando-se a outros problemas ou planos diferentes. Sob este ponto de vista, o conceito apresenta-se, na maioria das vezes, [...] *com pedaços ou componentes vindos de outros conceitos, que respondiam a outros problemas e supunham outros planos* DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 26). Por outro lado, do ponto de vista de seu devir um conceito mantém a relação com outros conceitos, mas situados no mesmo plano. Desta maneira, os autores afirmam que estes se acomodam uns aos outros, respondendo aos problemas em uma co-criação.

Essencialmente, tanto o pensamento de Deleuze e Guattari (2010) quanto o de Spinoza, estiveram em torno da concepção do conceito: afeto e *afecção*. Deleuze (2002) foi além de repensar, fez o pensar em Spinoza, instaurar-se no interior do elemento teórico, no meio vivo onde se constrói toda sua obra, sem reduzi-la a um sistema, tão pouco restringi-la a uma perspectiva estática; mas dinamicamente, produziu uma narrativa a altura da intelectualidade que a fez tornar-se o que é. A filosofia de Spinoza é permeada pelo olhar atento e cuidadoso direcionado ao campo da experiência enquanto manifestação das relações humanas.

Durante sua trajetória intelectual, Deleuze sempre atribuiu à arte um tema de destaque: em suas entrevistas, aulas e obras que foram dedicadas a pensar a experiência estética como um modo de viver a diferença em suas múltiplas faces. Ao tratar o conceito de arte, não se limita em avaliar apenas as relações entre a vida e a obra do artista em questão, mas da arte em sua amplitude e sentido, enquanto criadora de sensações e experiências.

Em todas as artes, o artista apresenta, inventa e cria os afetos em relação às perspectivas de suas histórias pessoais, contexto social, pulsões que mobilizam suas narrativas. Somos afetados e nos transformamos através da produção de suas obras. A obra de arte forma um [...] *bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos*. Assim, os *perceptos* não são percepções, os afetos não são sentimentos ou *afecções*, mas sim devires não humanos. [...] *A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda matéria se torna expressiva* DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 217). Para Deleuze e Guattari (2010), todo e qualquer gênero artístico tem sua expressividade ligada às sensações. No entanto, as sensações, assim como os *perceptos*, não são percepções que remetem a um objeto ou referente, nem mesmo se identificam ao material, mantendo com este outro tipo de relação.

Os *perceptos* não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os *afectos* não são mais sentimentos ou *afecções*, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, *perceptos* e *afectos*, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 213).

O livro que Deleuze dedica à pintura de Francis Bacon é perpassado por um antigo debate na história da filosofia: pensar a sensação – uma análise sensível e inteligível, ao mesmo tempo de limitação recíproca; ao passo que há uma relação de contraposição e subordinação do primeiro em relação ao segundo. Talvez se possa resolver o empasse, filosoficamente por conceitos e artisticamente por imagens ou figuras. Mas seria possível tomá-las como acontecimento deflagrador de modos de pensar não representativos? Como escapar da representação da pintura?

Aproximando sua obra à de Cézanne¹⁰, o autor aponta um fio condutor: pintar a sensação – esta como [...] *o que passa de uma ordem a outra, de um nível a outro, de um domínio a outro* [...] (DELEUZE, 2011, p. 43), agenciando deformações no corpo. Em oposição àquelas artes figurativas e abstratas que agem diretamente no cérebro, sem acesso à sensação – as obras de Bacon atuam diretamente nas diferentes “ordens de sensação”.

De certo modo, ao romper com os limites da representação, da narração e da figuração clássica, o pintor reconstrói a forma, a figura e a cor, aproximando-se do conceito de corpo sem órgãos preconizado por Antonin Artaud¹¹ e Gilles Deleuze – pondo em xeque o modelo tradicional e servindo, indiretamente, como crítica ao modo esquemático de organização da lógica representativa – traduzindo o esforço pictórico de um artista em sua tentativa de superar os limites e regras da pintura. Mais ainda, traçar um agenciamento estético através daquilo que o filósofo francês concebeu como “*lógica do sentido*”¹².

É como se Bacon quisesse evitar uma armadilha típica da pintura de representar um objeto ou uma figura humana por meio da semelhança e da cópia ao modelo. Através de deformações, o artista testemunha a ação de forças invisíveis sobre o corpo, em espasmos, como podemos encontrar no tríptico de 1979 (figura 3.9) – onde impõe movimento à sensação visual, promovendo intensidades que atingem o corpo sem órgãos, descrito por Artaud, através da vibração alcançada pela dramaticidade, estimulando os sentidos por amplitudes [...] *quando a sensação atinge o corpo através do organismo, adquire um caráter excessivo e espasmódico, rompendo os limites da atividade*

¹⁰ **Paul Cézanne (1839-1906)** foi um pintor pós-impressionista francês, cujo trabalho forneceu as bases da transição das concepções do fazer artístico do século XIX para a arte radicalmente inovadora do século XX. Cézanne pode ser considerado como a ponte entre o impressionismo do final do século XIX e o cubismo do início do século XX. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Paul_Cézanne>

¹¹ **Antonin Artaud (1896 -1948)** foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas, ligado fortemente ao surrealismo. Artaud conclui em sua obra-vida um novo plano antissistema. Ele anuncia a importância da noção do *corpo sem órgãos*. Uma dilatação ilimitada da existência do ser. Uma forma de vida infinita num plano sem dentro nem fora. Um plano de realidade onde qualquer linguagem e todo signo é nu, deve ser vivido, presentificado e correspondente ao mundo como tal. <<http://www.questaodecritica.com.br/>>

¹² A partir de Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll, Deleuze procura estabelecer uma *teoria do sentido* utilizando como termo de comparação o pensamento estóico. Ao retomar estes dois precursores e levá-los à frente, em sua indagação, o autor cria uma perspectiva que estabelece as bases de um novo espaço do pensamento em seu livro.

orgânica. Em plena carne, ela age diretamente sobre a onda nervosa ou a emoção vital (DELEUZE, 2011, p. 52). Uma intensidade que reverbera por todo o corpo, este corpo sem órgãos, atingido em sua totalidade e movimento, sendo afetado em sua vibração, sentidos, chegando ao sistema nervoso e provocando a *afecção* da sensação.

Assim sendo, Deleuze vê em Bacon a invenção de um campo estético/conceitual que extrapola os limites da mera representação – uma espécie de lógica sub-representativa singular, com um dispositivo crítico de imensa radicalidade. O artista vai de encontro aos mecanismos de produção do real, assinalando um modo singular de pintura: borrando os contornos, distorcendo as figuras, provocando um emergir de fluxos intensivos – um corpo livre de suas coordenadas fixas e predeterminadas, como uma espécie de corpo-coador. Tal dimensão corporal se transfigura, deforma, desprende-se da função figurativa. Contudo, apesar do esforço para despojar-se de procedimentos figurativos clichês, fórmulas e imagens viciadas, Bacon permanece sob algum domínio do construtivismo abstrato, em seu jogo de cores e formas – ainda que seu procedimento radicalize.

Mesmo que não haja uma figuração primária nos quadros, temos a impressão paradoxal da existência de uma figuração secundária quando vemos uma forma desfigurada. Como por exemplo, na obra: *Três estudos para figuras na base de uma crucificação* (figura 3.10); onde o artista traça manchas irracionais altamente sugestivas, conjugando-as com manchas visivelmente ilustrativas, buscando romper com o caráter ilustrativo, narrativo e figurativo preponderante na representação pictórica (DELEUZE, 2011).

Desde “*Diferença e Repetição*”¹³ o projeto deleuziano vem sendo unir os dois sentidos tradicionais de estética: estética como teoria do belo e do sublime na arte e estética como estudo das condições de possibilidade da sensação e da percepção. Jacques Rancière (2000), acredita que a estética não se constitui numa disciplina ou parte da filosofia como a teoria do belo, do gosto ou da arte, mas num modo de pensar acerca das obras de arte. Algo como transformá-las em testemunhos do sensível, da potência que o habita antes do pensamento. Tornando acessível a compreensão da estética sob o ponto de vista da filosofia deleuziana – sua contextualização e formas de descrição.

Partindo deste pressuposto, Rancière (2000), ratifica o pensamento de Deleuze e Guattari: *A obra de arte é um ser de sensação e nada mais: ela existe em si [...] O artista cria blocos de perceptos e afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho* (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 194). Da ideia de um ser autônomo e composto por sensações, ele faz uma relação com Francis Bacon, onde Deleuze trata com profundidade o conceito da sensação – o devir, aparece implicado na passagem de problemas psíquicos à arte. *Com a pintura, a histeria se torna arte. Ou melhor: com o pintor, a histeria se torna pintura* (DELEUZE, 2011, p. 37). Referindo-se às características marcantes das obras do pintor.

Na primeira descrição, a obra de arte uma vez criada se mantém sozinha, embora pronta à apreciação, conserva sua potência com independência do artista e do público. Na segunda, há relação com o supracitado da arte conservar um “bloco de sensações”, as quais são determinadas através da composição criada com materiais e forças que variam a cada obra

¹³ Livro concebido como tese de doutorado e publicado originalmente em 1968, *Diferença e repetição* mostra como o projeto filosófico de Gilles Deleuze elabora uma “geografia” que distingue o espaço de um pensamento da representação (ortodoxo, metafísico, moral, racional) do espaço de um pensamento da diferença (pluralista, ontológico, ético, trágico).

de arte. Havendo a necessidade de se sustentar-se em si mesmo para legitimar-se como arte. Porém, tornam-se imprescindíveis procedimentos que criem *perceptos* e *affectos* capazes de compor uma ligação e consciência que ultrapassem o percebido e o sentido, através de novas maneiras de perceber e sentir estas subjetividades. Portanto, na concepção deleuziana, a criação é um aspecto definidor da arte, mas não prerrogativa ao fazer artístico. Pensar é criar, seja na arte, na ciência, na filosofia – no domínio que for (RANCIÈRE, 2000).

Nas obras de Francis Bacon, podemos dizer que algo nos tira da inércia; a inquietude, inevitavelmente, provocada produz uma mudança de estado: um devir. A única certeza é que algo nos atinge e chacoalha, estremece, de alguma forma; momento em que *perceptos* e *affectos* rodopiam como que à espera por cruzar nossos corpos em busca de sentido e significados nas subjetividades que se apresentam. Entre a potência das cores, a força dos traços e a expressividade aguda do artista; encontramos este paradoxo: entre a tentativa de compreensão e a imersão carregada de sensações, pura e simplesmente.



Figura 3.9: Três estudos para um auto-retrato - Francis Bacon (1979) **Fonte:**
<https://makingarthappen.com/2013/01/12/francis-bacon-5-decadas/>

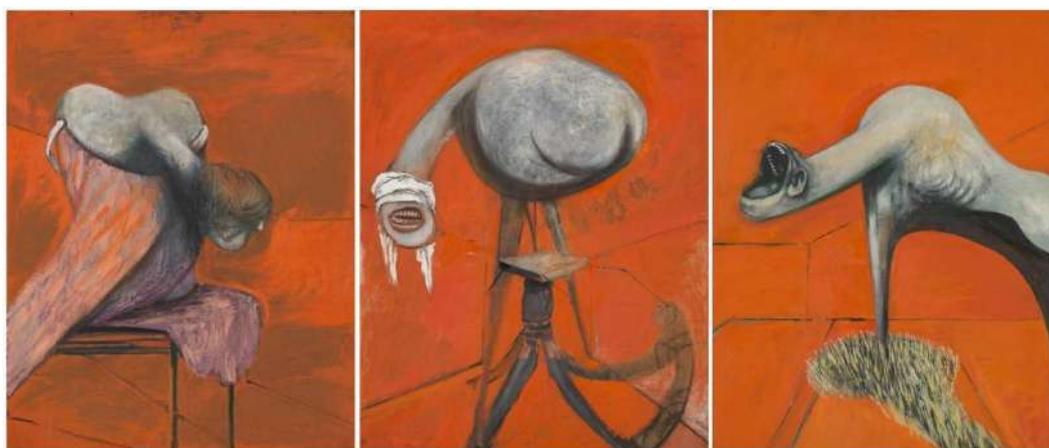


Figura 3.10: Estudos para figuras na base de uma crucificação, 1944- Francis Bacon (1944) **Fonte:**
<https://www.mandarte.nl/mzmk/528-francis-bacon-three-studies>

Segundo Bacon, sua forma de trabalhar era como [...] *caminhar continuamente à beira do abismo*. Expressa plasticamente como resultado de contínuos desafios, para imprimir em suas obras o reflexo da sua vida pessoal e do meio em que vivia – uma luta criativa que encontrava nas telas seu espaço. A atração exercida pelas obras do pintor pode ser atribuída a unidade total entre sua vida e sua pintura. Com uma personalidade conflituosa e uma vida intensa e arriscada, o artista consegue transmitir ao espectador tais incongruências. Em várias entrevistas, Bacon expressou que sua intenção era [...] *atacar o sistema nervoso do espectador e trazê-lo de volta à vida com grande violência*. [...] *as figuras são apresentadas como sistemas nervosos expostos e atacados*. Portanto, a contemplação das obras pode ser uma experiência reveladora, mas também repulsiva e dolorosa (CRUZ, 2009).

Es él quien ha vivido el sueño de los colmillos irredentos, él quien los soñó arrancados de cuajo y vio caer grave la sangre desde los boquetes al suelo, desparramarse y encabalgarse sobre su propia piel de glóbulo débil, revolverse sus planos de estrela y convertirse sus filtros en cúmulo amorfo del dolor que enfrentó a la masa con la masa, que segó desigualmente los campos donde se cultiva ira con ira y de tal desigualdad tales arias nacen y se multiplican en réplica, y multiplican con ellas el germen de un raza innombrable de cuyos hijos es el estropicio de la carne, de la que nada puede saberse excepto el rastro de sonido que él ha entibado en la mirada, que de su mirada se ha instalado en él y desde él se reproduce, se dobla redobla la crudeza que lo constituye, que lo incubó y a la vez incuba en aras de su pervivencia, que saltó del vacío de un siglo horrorizado al límite gaseoso e irreducible del mismo siglo, y dio allí con el color arterial que lo haría transparente y mostraría su verdadero cuerpo, troceado, amontonado, invulnerable a cualquier conato de redención, transmisor y mensajero del infierno que llevamos, al que no se puede acceder. Es así como ha llegado hasta nuestros días la historia de la desidia (GALÁN, 2014).



Figura 3.11: Expressão, cores e traço do artista (E); (C) e (D) **Fonte:** Acervo do artista.

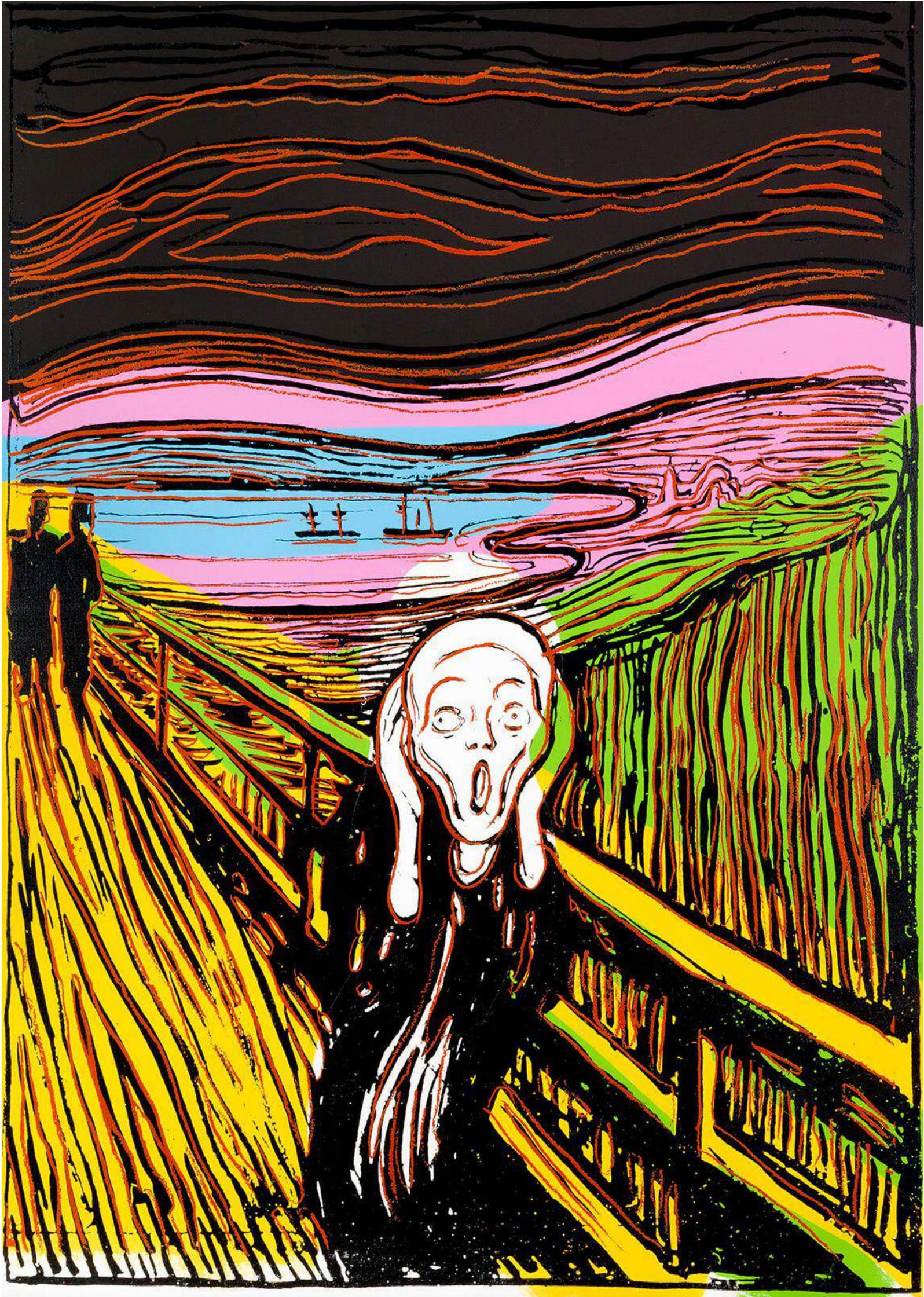
Embora com significativas diferenças em seus aspectos plásticos e representativos, tanto as obras de Bacon quanto as de Muswieck mobilizam *perceptos* e *afectos*, geram percepções e afetos; assim como a *e-moção*, mencionada por Didi-Huberman (2016) – este sentimento

movente, interior-exterior, baseado na emotividade contida nas artes, energia ativa e reafirmada pela conexão entre ação e paixão. A intensidade diante do espanto experienciado, a transformação sensível que acarreta.

Se em um artista o despertar se dá através da dramaticidade, da exposição nua de seus sentimentos como em um ferimento exposto; no outro é através da ludicidade, do jogo de cores, da interação entre seus personagens e escrita, da positividade que o artista, mesmo quando protesta, leva às criações. Uma oposição que os leva a caminhos distintos, podendo convergir nas curvas e sinuosidades ao adentrar no universo das subjetividades que movem as sensações – então, torna-se possível alguma similaridade entre eles.

Nas experiências pessoais, nos movimentos, devires, nas sensações carregadas por *affectos* que transitam e atravessam nossos corpos, *perceptos* com a intensidade de inquietar nossas mentes; aí está a potência da arte – em suas múltiplas formas, expressividades, sempre causando deslocamentos, alimentando nossa sensibilidade e senso crítico.

A arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 232).



4. OS PASSOS: EXPERIENCIAR UMA METODOLOGIA

[...] a função da consciência é não só a de reconhecer e assumir o mundo exterior através da porta dos sentidos, mas traduzir criativamente o mundo interior para a realidade visível.

– Carl Jung¹⁴

4.1. Cartografia Urbana Sensível

Em síntese, para o Atlas Geográfico Escolar na Internet, [...] a palavra *cartografia* tem origem na língua portuguesa, tendo sido registrada pela primeira vez em 1939 numa correspondência, indicando a ideia de um traçado de mapas e cartas (IBGE, 2022). A partir do século XX, novas técnicas surgiram para a produção destes registros; porém, ainda voltadas à geografia.

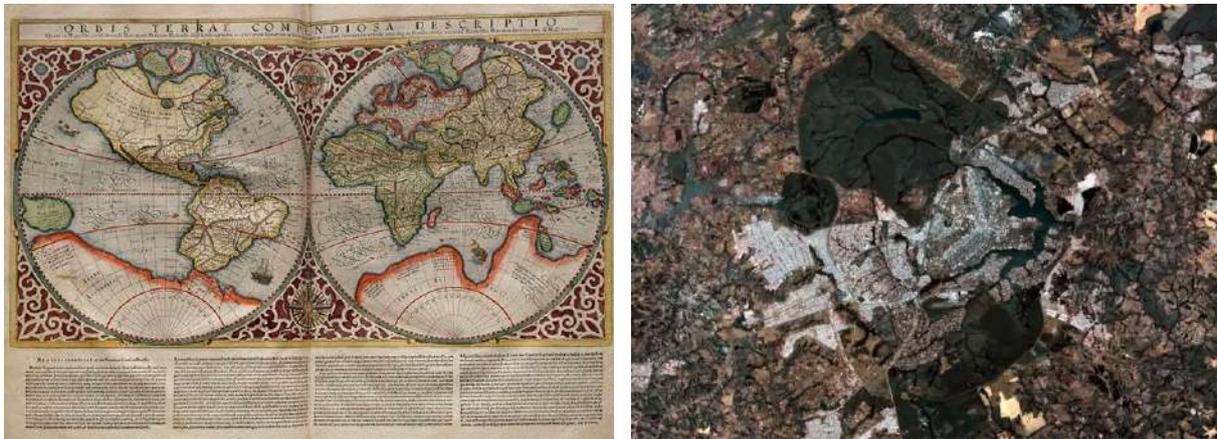


Figura 4.1: Mapa de Mercator, 1587 - Wikimedia Commons (E); Imagem aérea da cidade de Brasília produzida pelo satélite Landsat¹⁵ (D). **Fonte:** (E) <https://atlasescolar.ibge.gov.br/conceitos-gerais/o-que-e-cartografia>; (D) <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/cartografia.htm>

A cartografia a que nos propomos pode se utilizar destes recursos, mas vai muito além em busca do sensível e das forças latentes que movem as experiências no âmbito urbano.

Pensar a cartografia como caminho para uma pesquisa nas diversas áreas humanas, implica buscar novas formas de compreensão do próprio sentido do pensamento, como instância que não permite delimitações definitivas. Proposições como pistas, não limitantes, sem regras pré-determinadas; uma dinâmica que converte estas pistas em pontos ou vetores, no engendramento de percursos abertos a quem mergulhe nas vivências como atos criadores.

A cartografia urbana sensível, cunho qualitativo, pode ser entendida como o modo de acompanhar os processos e não o de quem busca respostas ou motivos pré-estabelecidos. Os mapas resultantes dessa

¹⁴ Carl Gustav Jung foi um psiquiatra e psicoterapeuta suíço, fundador da psicologia analítica. Com um legado influente nos campos da psiquiatria, psicologia, ciência da religião, literatura, criou alguns dos mais conhecidos conceitos psicológicos. https://pt.wikipedia.org/wiki/Carl_Gustav_Jung

¹⁵ Essa tecnologia é uma das principais aliadas da cartografia contemporânea.

cartografia buscam a expressão dos diversos cotidianos, das vivências e trocas que acontecem durante a errância (REZENDE; ROCHA, 2017).

Partimos então, do conceito de Rizoma¹⁶ de Gilles Deleuze e Felix Guattari: um mapa aberto, conectável e desmontável. Dentre outros movimentos de entradas e saídas, os diálogos com Suely Rolnik sobre a Cartografia sentimental e os *peceptos* e *afectos* de Spinoza, fundamentam o entendimento acerca do ato de criar arte urbana e sua potência na cidade; como uma construção de redes e conexões, de referências em fluxo e não lineares. Para isso, recolhemos conceitos e teorias, deslocando-os e adaptando-os, e assim articulando a investigação aos encontros que foram pedindo passagem.



Figura 4.2: Rizoma:1996-Representacao-do-rizoma-e-seus-corpos-fixadores (E); Cartografia sensível (D).

Fonte: (E) https://www.researchgate.net/figure/Figura-02-Fonte-Raven-1996-Representacao-do-rizoma-e-seus-corpos-fixadores-de_fig2_312889650; (D) <https://br.pinterest.com/pin/384213411967235043/>

Uma cartografia sensível permite pensar no cartógrafo como um investigador, um pesquisador capaz de compreender a diversidade dos fenômenos a partir da sensibilidade do seu olhar, trabalhando com o objetivo de captar as forças que operam para além do visível – ao que Rolnik (2016) identifica como “corpo vibrátil”. Onde reverberam os movimentos do desejo e por onde atravessam uma mistura de afetos decorrentes dos encontros.

Para Rezende e Rocha (2017), uma cartografia sensível também contempla uma corpografia¹⁷, ao passo que o cartógrafo quando vai a campo, torna-se parte do processo, como um [...] *corpo-cartógrafo em um território a ser desbravado*.

¹⁶ O termo rizoma aparece pela primeira vez no texto “Rhizome”, sendo posteriormente publicado como capítulo inicial de Mil Platôs (1980), a partir do qual se tornou mais conhecido. Refere-se a uma forma de compreensão da vida – no sentido mais amplo – como um sistema de conexões, sem início e nem fim, permeado por linhas, estratos, intensidades e segmentaridades. A ideia imagem de rizoma é oriunda da botânica e consiste em uma haste subterrânea com ramificações em todos os sentidos, como os bulbos e os tubérculos. De forma antitética tem-se a árvore, com o caule e ramificações que se desdobram desse eixo central (DELEUZE e GUATTARI, 1995).

¹⁷ Uma corpografia urbana é um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que fica inscrita mas também configura o corpo de quem a experimenta (JAQUES, 2008).

Cartografar, portanto, não é criar mapas ou desenhar o visível, mas acompanhar a latitude e a longitude das intensidades desses afetos; marcar e remarcar a multiplicidade rizomática dos movimentos. Corroborar Kastrup (2009), ao afirmar que o experienciar e o pensar não são simples complementaridades, mas partes de um mesmo sistema que converte dados em um mergulho na dinâmica real – assumindo pensar e agir como atos impregnados de vestígios das vivências e afetos, também afetados quando acontecem.

Ao hibridizar o material de pesquisa entre o acervo do artista, referenciais teóricos e as experiências urbanas, o método conecta-se a essa fluidez: ora material, ora imaterial, construindo-se através do modelo de rede-rizoma. Uma estrutura indefinida e mutável que se adapta aos novos agenciamentos.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. [...] Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37).

Singularidades e multiplicidades intrínsecas aos percursos rizomáticos, que para Rolnik (2016) poderiam representar o caos, cheio de potenciais que impulsionam as descobertas deste movimento exploratório; sendo a forma de relacionar as singularidades díspares – em meio ao fogo as fagulhas de conexões.

Os filósofos Deleuze e Guattari (1995) argumentam que [...] *as multiplicidades ultrapassam a distinção entre a consciência e o inconsciente, entre a natureza e a história, o corpo e a alma. As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade* (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 8).

Para os autores, o modelo de realização das multiplicidades é o rizoma sendo os vetores que as atravessam os territórios e graus de des-re-territorialização. Assim, os territórios mudam necessariamente à medida que aumentam as conexões estabelecidas. Não devemos buscar a unidade e sim as variedades de medidas, novas combinações definidas pelas desterritorializações que mudam de natureza ao se conectarem a outras. É necessário entender o território não como um lugar estático com uma delimitação espacial, mas flexível e itinerante pois, o próprio agenciamento territorial se abre a outros tipos de agenciamentos que o arrastam.

A desterritorialização, por sua vez, é inseparável de reterritorializações. É que a desterritorialização nunca é simples, mas sempre múltipla e composta: não apenas porque participa a um só tempo de formas diversas, mas porque faz convergirem velocidades e movimentos distintos [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 225).

Construir o pensamento criador é desterritorializar-se. Isto quer dizer que o pensamento só é possível na criação e, para que algo seja criado, é necessário romper com o território existente, criando outros. Novos agenciamentos são necessários. No entanto, a desterritorialização do pensamento é sempre acompanhada da reterritorialização, que é a produção criada, o novo, da “parede branca” ¹⁸ao resultado final. Na arte urbana, esses

¹⁸ Segundo Armando Silva, “sujar as paredes brancas” teve um significado social e político bastante significativo, em especial no Brasil da década de 70, quando surgem as pichações e o *graffiti* – em pleno período de ditadura militar – trazendo consigo um cunho revolucionário e transgressor (SILVA, 2014).

movimentos tomam proporções ainda maiores se levarmos em conta a efemeridade inerente ao processo, portanto estamos sempre nos des-re-territorializando.

O método da cartografia nos exige um novo entendimento sobre o que consideramos como aspectos relevantes da atenção que dispensamos ao objeto ou campo de pesquisa. Sendo assim, é necessária uma postura de “rastreo” diante da realidade, considerando os vários fragmentos desta como passíveis de atenção e descobertas. As metas a serem alcançadas na pesquisa não se produzem antes da experiência, mas ao adentrar no campo – ainda que se trate de uma imersão na dada realidade – as pistas vão sendo construídas numa relação direta com atos e a atenção implicada às constantes variações. Os ritmos experienciais oscilam, requerendo do pesquisador abertura e flexibilidade para acompanhar estes movimentos; uma sintonia fina com o problema de pesquisa proposto. Torna-se fundamental estar receptivo à experiência real, de modo a permitir-se tocar por uma das tantas “partículas de sentido” que a realidade carrega; numa nova perspectiva de ritmo, onde a atenção pausa em um fato, ou um ato, invadido por percepções sensíveis e cognitivas do que se está buscando no campo cartográfico.

O que fazemos quando somos atraídos por algo que obriga o pouso da atenção e exige a reconfiguração do território da observação? Se perguntamos "o que é isto?" Saímos da suspensão e retornamos ao regime da reconhecimento. A atitude investigativa do cartógrafo seria mais adequadamente formulada como um "vamos ver o que está acontecendo", pois o que está em jogo é acompanhar um processo, e não representar um objeto (KASTRUP, 2009, p. 44).

Não se trata mais do campo do conhecido, mas da produção de conhecimento durante o caminho, a atenção é a vela que conduz à criação deste imenso território; conduz e é conduzida como na experiência da partilha, onde não mais reside soberania de ações ou propósitos. Nos terrenos acidentados da realidade a cartografia vai explorando e desdobrando significados, nesta constante desterritorialização que os sistemas de pensamento são potencializados, desafiando seus limites de reconfigurações e aproximações com o real.

Uma das entradas da pesquisa localiza a criação como um percurso não linear, em rede e, portanto, exige outro olhar do pesquisador ao lidar com o olhar, a sensibilidade, referências e anseios do artista. Ao mesmo tempo, ao entrarmos em contato com o universo particular e compartilhado do grafiteiro, suas linhas condutoras são complexas e dinâmicas. Como observar um caminho criativo tomado pela multiplicidade? Precisamos de novos mapas, conectando fragmentos, sem uma preocupação pela totalidade e sim pela pluralidade. A prática da cartografia diz respeito a captar os agenciamentos que o corpo faz, inerentes à sua relação com o mundo. Para isso, o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. Tudo o que der voz para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido. *Todas as entradas são boas desde que as saídas sejam múltiplas* (ROLNIK, 2016, pág. 65). O cartógrafo serve-se das mais variadas fontes, incluindo registros orais; além dos textuais, arqueológicos e representativos – fontes materiais e imateriais. Os agenciamentos que envolvem a relação do artista com seu tempo e seu espaço estabelecem o seu diálogo com o urbanismo contemporâneo.

A prática do cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias de formação do desejo no campo social, seja no âmbito que for – o importante é a atenção despendida a qualquer fenômeno da existência humana ao qual se propõe explorar. Sejam movimentos sociais,

sensíveis, a coletividade, a violência, as exclusões, as narrativas. A cartografia se faz no processo, acompanhada da teoria, surgem em meio às paisagens, ao que está sendo criado no percurso; vão se desenhando ao mesmo tempo que os territórios tomam corpo: a produção do desejo e da realidade é ao mesmo tempo semiótica e material – *afectos* e sociedade. O desejo consiste então, no movimento de afetos gerado no encontro dos corpos; do mesmo modo, consiste no movimento contínuo de desencantamento, ao surgirem novos afetos a partir de novos encontros. Da necessidade de dizer algo irrompem as narrativas; um impulso que gera uma ação entre processos emotivos e racionais [...] *mundos se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornam-se obsoletos* (ROLNIK, 2016 p. 23). O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e transvalorar; buscando elementos, alimentos para compor e nutrir suas cartografias.

A atitude do pesquisador-cartógrafo ao reconhecer que a pesquisa se propõe a acompanhar processos, bem como relações de outros corpos com a cidade, é compreender as mudanças de rumo como algo natural ao fluxo. Assumir a cartografia como direção metodológica exige que o cartógrafo [...] *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* (ROLNIK, 2016, pág. 23). O artista, é também um difusor e um sujeito-receptor, que olha pelo prazer de olhar, vagando por ruas, textos, imagens, sons, cheiros, procurando algo que desperte seus sentidos e sua percepção. Em busca de uma perturbação, um desacomodar, um desejo que gere o movimento criador. Da mesma forma, o corpo-cartógrafo ao participar do processo, imerge nas mesmas inquietações para despertar de sentidos.

Os movimentos urbanos, as pessoas e os caminhos – bem como o que se apresenta neles – são mais do que produtores de trajetos de ir e vir dentro da cidade; provocam emoções tão moventes quanto os veículos ou os dias e as noites que alteram os cenários das mesmas. Em meio a esses ciclos, a arte urbana do *graffiti* transforma a paisagem, possibilitando outras emoções, sensações, sentimentos e interpretações dos territórios. Georges Didi-Huberman (2016) relata que, ao contrário de Darwin e Kant, Hegel contrapõe os dogmas filosóficos de verdades absolutas ao atribuir às emoções o privilégio em sua existência; enquanto Nietzsche, ultrapassa os impasses ao valorizar a emotividade contida nas artes. Já o autor descreve essa energia baseada em gestos ativos, reafirmados pela conexão entre ação e paixão; representada por algo que nos atravessa (em movimento interior-exterior): *e-moção* (DIDI-HUBERMAN, 2016).

O caminhar que perpassa as dinâmicas do graffiti, no urbanismo contemporâneo, torna-se um espectro mobilizador de sentimentos que representam as narrativas sociais e caracterizam parte do patrimônio cultural da atualidade. Andanças carregadas de *e-moção*, corpos-cartógrafos atravessados por *perceptos* e *afectos*, afetos e novas percepções; a corpografia que transforma a cidade de cada um. Cartógrafos ou não, as emoções descritas por Didi-Huberman (2016), em maior ou menor grau, envolvem todos os corpos circundados por este universo citadino.

Utilizando o método da cartografia a fim de delinear o processo criativo nas dinâmicas urbanas temporais do antes, durante e depois, houve a participação observativa ao processo; os demais procedimentos metodológicos foram baseados na caminhografia através das obras urbanas do artista, entrevistas, registros fotográficos e audiovisuais, revisão teórico bibliográfica, todos em busca das aproximações de pertencimento, assim como os

atravessamentos mobilizados nas experiências dos alunos e da autora. Foi realizado o mapeamento das obras do artista afim de delimitar o recorte às caminhografias propostas. Os demais dados coletados são parte do rastreamento por diálogos sensíveis que compõem as interações entre o processo criativo, o resultado na paisagem urbana e seus usuários, delineando *afecções* e significantes ao objetivo proposto.

Os parâmetros adotados para o mapeamento cartográfico têm como referência Escóssia & Tedesco (2015) que definem [...] *a cartografia como prática de construção de um plano coletivo de forças. [...] Ao lado dos contornos estáveis do que denominamos formas, objetos, ou sujeitos, coexiste o plano das forças que os produzem* (ESCÓSSIA; TEDESCO 2015, p. 15). Assim como Aguiar (2010), ao mencionar a cartografia por Deleuze e Guattari, como um método de pesquisa processual, de dispositivos multilineares, moventes e heterogêneos num rizoma baseado na multiplicidade de pensamentos – pensando geograficamente o método de pesquisa como uma paisagem que se modifica de forma não estática. Nessa busca pela potência da processualidade, somaram-se outros recursos no decorrer da pesquisa, como as ações realizadas com os estudantes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Ufpel, além da investigação teórico-referencial concomitante ao desenvolvimento.

No estudo desenvolvido foi possível perceber o quanto a produção do artista/objeto de estudo, permeia este universo; onde vibram *afectos*, que fluem, emanam potências, transbordam intensidades das mais diferentes formas. Portanto, neste contexto de sentidos e sentimentos entremeados, justifica-se o método da cartografia urbana sensível; rizomática, no devir que anseia, não por respostas, mas pela experiência no percorrer.

4.2. Procedimentos Metodológicos para uma cartografia sensível

Os procedimentos metodológicos escolhidos para a pesquisa proposta foram: revisão de referências, caminhografia urbana, caderno de campo, entrevistas de manejo cartográfico, observação participativa ao processo de graffiti do artista, prospecção no acervo do mesmo, análise cartográfica e agenciamento dos referenciais e experiências.

objetivos específicos	procedimentos metodológicos
Investigar o processo criativo do artista Gordo Muswieck, as forças e conceitos que levam ao resultado visível, para a compreensão dos diálogos estabelecidos nas interações entre os estudantes de arquitetura da Ufpel e a arte do <i>graffiti</i> ;	referências, caderno de campo, entrevista.
Reforçar sentido ao <i>graffiti</i> como referencial sensível na cidade, buscando os disparadores da subjetivação nos estudantes de arquitetura da Ufpel, com base na filosofia abordada;	caminhografias, caderno de campo.
Observar a produção de subjetividade na experiência da caminhografia urbana por meio da arte, percebendo quais as <i>afecções</i> possíveis e como são <i>afectados</i> os corpos no contato com a cidade de Pelotas e suas narrativas.	caminhografias, entrevistas, referências, coleta de dados.

4.2.1. Revisão de Referências

A revisão de referências configura-se numa fase importante no processo de pesquisa, sobretudo, por estar nela a base aos demais procedimentos. A abordagem é de caráter teórico-reflexivo, orientando-se pela literatura voltada às questões de fundamentação filosófica, prática e demais leituras afinadas à proposta da mesma.

Desde o princípio, e durante todo o processo, houve a análise de referenciais – sejam eles bibliográficos, fotográficos, vídeos ou outros materiais que entendemos pertinentes.

Nesta pesquisa, o acesso ao acervo do artista, aliado à coleta de dados, as ações experienciadas e o embasamento teórico, permitiram corporificar a mesma de forma coesa e potente; agregando relevância ao proposto.

4.2.2. Caderno de campo

Na cartografia, o trabalho da pesquisa se deve não apenas pelo registro do que é pesquisado, mas também do que acontece durante o processo, no pesquisar em si. Por conta disso, o caderno ou diário de campo é uma prática fundamental ao método cartográfico. É nele que o pesquisador compõe uma memória material do que foi lido, pensado, dialogado, visualizado ou escutado.

Os relatos, os escritos no caderno de campo, costumam ser regulares, durante ou após as visitas e atividades. Reúnem, tanto informações objetivas, quanto impressões e percepções subjetivas reveladas durante a experiência no campo – [...] *não se baseiam em opiniões, interpretações ou análises concretas, mas buscam, sobretudo, captar e descrever aquilo que se dá no plano intensivo das forças e dos afetos* (BARROS; KASTRUP, 2009, p. 70).

Para além dos diálogos literais, [...] *os escritos devem guardar as totalidades não homogêneas* (BARROS; KASTRUP, 2009, p. 71), ou seja, transmitir a completude do que foi observado; as vivências individuais, assim como as coletivas. São apontamentos de ideias, sensações e pensamentos desviantes provocados nas experiências: leituras, conversas, caminhadas e outras atividades próprias do trabalho de campo. Da mesma forma que contradições, conflitos, incógnitas e problemas não resolvidos.

Este diário, enquanto ferramenta, permite capturar as lembranças do pesquisador-cartógrafo em seus encontros, desencontros e acontecimentos vividos no processo da pesquisa. Ampliando o alcance à sensibilidade e movimentos, que são conservados pelos registros das pequenas narrativas diárias. Atua como um dispositivo, um instrumento, não apenas para apresentar resultados, mas como [...] *disparador de desdobramentos da pesquisa* (BARROS; KASTRUP, 2009, pág. 173). O diário é ouvido e rastreado, é um propulsor da experiência, ao passo que a mantém viva não apenas na memória.

É uma forma de registro que permite extravasar a escrita do texto científico formal e regrado, abrindo espaço para relatos, narrativas e percepções mais afetivas. O caderno de campo pode contar não apenas com informações em texto, mas também com mapas, diagramas e desenhos; enriquecendo a produção de material sensível ao cartógrafo que busca encontrar as intensidades destas experiências.

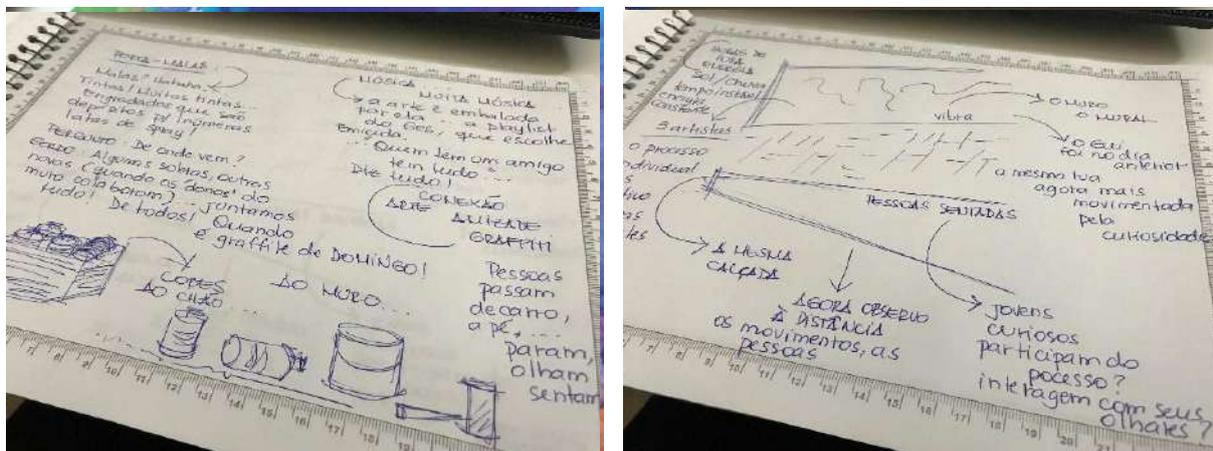


Figura 4.3: Fotos diário de campo - Domingo de Graffiti. Fonte: acervo da autora.

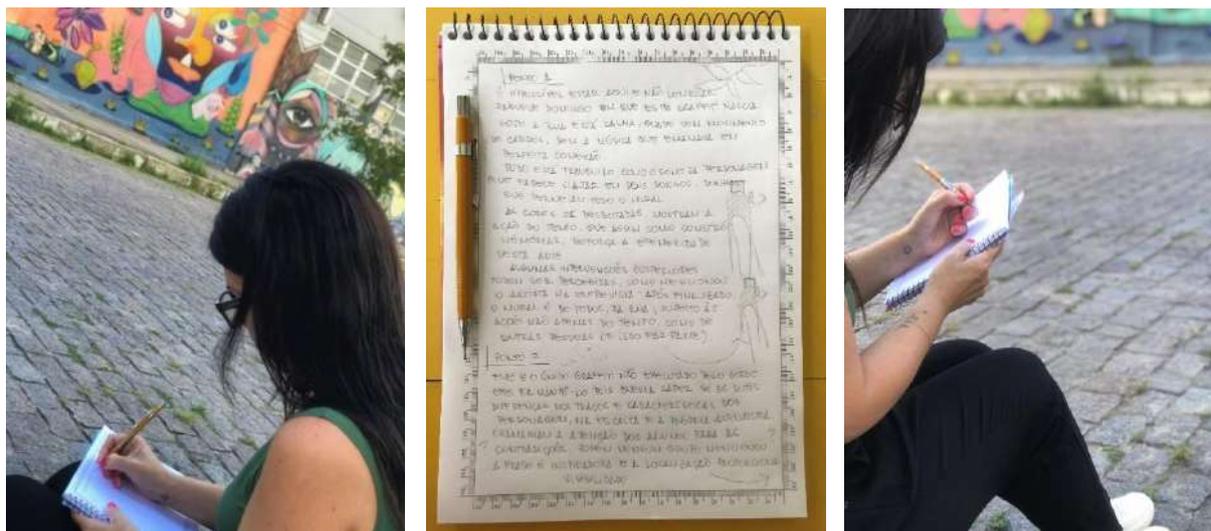


Figura 4.4: Fotos escrita e diário de campo – Percurso do Graffiti. Fonte: Acervo da autora.



Figura 4.5: Fotos diário de campo – Disciplina de Caminhografia Urbana. **Fonte:** Acervo da autora.

4.2.3. Caminhografia urbana

A caminhografia¹⁹ urbana propõe a união das práticas de caminhar + cartografar. A caminhografia como uma experiência do inscrever-se na cidade, do caminhar sem rumo, do errar e perambular de forma artística, sensível e rizomática aliada à produção de mapas cartográficos.

Para Careri (2013), o caminhar é um instrumento estético capaz de descrever e modificar os espaços urbanos, muitas vezes manifestando uma natureza que ainda deve ser compreendida e preenchida de significados, antes de projetada ou tomada por coisas.

O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado - e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo - é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. O caminhar produz lugares. Antes do neolítico e, assim, antes dos menires, a única arquitetura simbólica capaz de modificar o ambiente era o caminhar, uma ação que, simultaneamente, é ato perceptivo e ato criativo, que ao mesmo tempo é leitura e escrita do território. (CARERI, 2013, p. 51)

O grupo Stalker, conduzido por Careri, baseia sua leitura da cidade atual, do ponto de vista da errância, através das transurbâncias realizadas em algumas cidades europeias a partir de 1995. *Entendendo a transurbância como o percurso errático capaz de uma construção simbólica do território* (CARERI, 2013, p. 30-31).

¹⁹ A palavra caminhografia (caminhar+cartografar) foi inicialmente cunhada pelo pesquisador Eduardo Rocha durante seu pós-doutorado na Università degli studi Roma Tre, supervisionado por Francesco Careri. Atualmente, Eduardo coordena o projeto de pesquisa “Caminhografia urbana” que tem como objetivo dar consistência à esta prática a fim de dar pistas aos pesquisadores para uso do método em suas pesquisas. Veja mais em: < <https://wp.ufpel.edu.br/caminhografar/>>.

O ser humano possui a necessidade natural de se mover, de caminhar, de habitar espaços. A partir dessa necessidade o homem habitou o mundo, inventou a arquitetura, assentou seus espaços e construiu sua relação com os territórios; o caminhar como forma de ver e de criar paisagens. Em todas as épocas, o ato de andar tem produzido arquitetura e paisagem, uma prática quase esquecida pelos arquitetos que tem sido reativada por artistas, poetas e filósofos, pois se mostram capazes de enxergar o que não é visto, o que ainda não existe, suscitando outras possibilidades. São formas efetivas de observar a paisagem urbana, enxergando outro cenário; no abandono, no degradado, nos muros e cisões que tornam-se potência. O espaço urbano, lugar do movimento, da comunicação, da mobilidade, das interações, da diversidade, tem na ação do andar uma possibilidade de transformar a paisagem (CARERI, 2013).

O autor pensa a prática do andar como uma emergência na arte e na arquitetura, onde o corpo individual e socialmente observa os conflitos e movimentos urbanos que o tira da inércia, o coloca à prova, mobilizando-o sensivelmente em relação às transformações e a realidade contemporânea. Careri (2013) entende a prática do andar como uma ferramenta crítica à observação das paisagens; ir às ruas, caminhar pelas cidades é o meio para a compreensão do espaço urbano. Ações experimentais que aplicam diferentes ferramentas às experiências, com base em conceitos filosóficos, ambientais, sociais, políticos e artísticos para fundamentar o pensamento, assim como os elos com a atualidade.

Pensar a experiência urbana, a arte de rua, o *graffiti*, como estes deslocamentos transformadores que ao modificar a paisagem, contestam o *status quo*, manifestam resistência, dialoga com o pensamento do andar como anti-arte e sua prática; este, por sua vez, dialoga com o movimento dadaísta, que no início do século XX vagueava pela cidade, visitando os “lugares banais” com o intuito de inscrever o espaço real através das ações; trazendo à tona zonas inconscientes, partes obscuras da cidade – “a cidade banal”. Deste modo, o andar é descoberto como prática onírica e surreal, passando à visão surrealista onde a ideia de cidade transforma-se na “cidade inconsciente e onírica”. Ao passo que [...] a *Internacional Letrista começa a construir a Teoria da Deriva, da “cidade lúdica e nômade”* (CARERI, 2013, p.28). A deriva urbana se propõe a criar contextos conforme experimentos lúdico-criativos no espaço urbano, apostando no nomadismo, no andar errático, como uma prática daqueles que habitam os vazios, as derivas – construindo uma cidade em movimento, implicada na experiência de espaços flexíveis e lúdicos.

O caminhar transforma os espaços em lugares (CARERI, 2013, p.51). Se o nômade produz seu espaço através do movimento, segundo Deleuze (1997); sua contínua variação torna-se uma relação desterritorialização com o espaço e suas intensidades, onde a ausência de referências métricas faz com que seus mapas sejam produzidos empiricamente, referenciado pelas distâncias. Mapas mutáveis que se alteram conforme o território; tornando o ato de andar uma transformação do lugar, mesmo que não constitua uma construção física. É o andar perceptivo, criativo e simbólico, capaz de modificar os espaços em sua leitura, seus signos, como uma escritura do território percorrido.

Deste modo, perceber a cidade com um olhar mais receptivo, além do instituído, o que Careri (2013) define como vaguear, um perder-se, permitir-se: às cores, às surpresas, às narrativas, à experiência; afetiva, sensível, sensorial que o corpo faz no meio urbano.

Assim o *flâneur* de Walter Benjamin, vagueava; personagem efêmero que se rebela contra a modernidade perdendo tempo no deleite de andar pela cidade. Na mesma Paris que abrigou o movimento dadá, perdia seu tempo com o insólito e com o absurdo. Encantando-se pelas sutilezas e movimentações urbanas.

A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. A esta realidade, sem sabê-lo, está dedicado o *flâneur* [...] Paisagem, é nisto que se torna a cidade para o *flâneur*. Ou mais exatamente: a cidade para ele cinde-se nos seus polos dialéticos. Abre-se-lhe como uma paisagem e o abarca como um aposento (BENJAMIN, 2006, apud CARERI, 2013 p. 70).

Uma cidade onde as fisiologias são traçadas como caminhografias da modernidade de Baudelaire, das grandes avenidas parisienses de Haussmann aos pequenos detalhes das *boulangeries* e galerias (*passages*²⁰) com suas coberturas envidraçadas. Relatos do *flâneur*, esse deambular pela cidade com olhos e coração abertos – sem pretensões, porém livres e receptivos a tudo, das materialidades às sensações.

Registros que iniciam com a passividade de uma descrição da vida cotidiana e aspectos da cidade na década de 1840, passando ao que o autor refere-se como “*uma tapeçaria fantasmagórica da vida parisiense*” – quando, numa época de grandes mudanças geradas pela Revolução Industrial, onde a maior parte da população não mais vivia a plenitude da vida burguesa de outrora mas os choques de uma vida dura; cheirando a fumaça e empilhada em cortiços – tais relatos passariam a ocupar o papel de observador, segundo Baudelaire. Enquanto a burguesia ocupa-se com a vida privada, o *flâneur* é esse desconhecido, essa figura da rua, que perambula em meio à multidão, como narrador em silêncio. ‘Baseado na descrição de Benjamin do conto de Poe: *O homem da multidão*’ (BENJAMIN, 2020, p. 43-50).

A rua se transforma na casa do *flâneur*, que se sente em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês entre as suas quatro paredes. Para ele, as tabuletas esmaltadas e brilhantes das firmas são adornos murais tão bons ou melhores que os quadros a óleo no salão burguês [...] A vida em toda a sua diversidade, na inesgotável riqueza de variações, só se desenvolve entre as pedras cinzentas das calçadas e contra o pano de fundo cinzento do despotismo: esse é o pensamento político secreto da forma de escrita a que pertenciam as fisiologias (BENJAMIN, 2020, p. 39-40).

Como caminhar e cartografar, o *flâneur* em seu vaguear buscava as impressões, sensações, sentidos, descritos nas fisiologias. Um caminhografar, a cidade, a vida. Os movimentos envolvidos em todas as ações humanas são passíveis ao cartografar; sejam os que tangem os afetos, as relações sociais, até os passos e os caminhos propriamente ditos – do visível ao invisível, do material ao imaterial.

²⁰ “As passagens, uma nova invenção do luxo industrial”, diz guia ilustrado de Paris, 1852, “são galerias com cobertura de vidro e revestimentos de mármore que atravessam blocos de casas, e cujos proprietários se juntaram para poder entregar-se a tais especulações. De ambos os lados dessas galerias, que recebem luz de cima, estendem-se os mais elegantes estabelecimentos comerciais, de modo que tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura (BENJAMIN, 2020, p. 39).

Os passos tecem lugares, moldam espaços, esboçam discursos sobre a cidade (CERTEAU, 1994, p. 176) em seu texto: *Caminhando pela Cidade*, onde o autor define o caminhar como um “ato de enunciação”. Em suas afirmações, o autor compara a ação do pedestre, de andar pela cidade, ao falar. Deste modo, o caminhar é uma enunciação, pois o pedestre se apropria do sistema topográfico como nos apropriamos da língua e se relaciona com a cidade através de seus movimentos, assim como nos relacionamos pela linguagem. Podemos afirmar que uma das formas de perceber a cidade é caminhar por ela.

De tal modo, interessa-nos uma apreensão metafórica da cidade por meios de discursos criados através de experiências poéticas do espaço. Experiências que pluralizam o urbano e aditem significados outros; estes distintos, porém conectados nas práticas do espaço. O que Certeau (1994) descreveu como a possibilidade de apropriações no discurso crível e as práticas repetidas, resíduos de uma memória silenciosa como discurso memorável. Ambos são funcionamentos simbólicos das narrativas acerca da cidade, podendo alterar a sistematicidade urbana. Tornam possível o lugar que nomeiam como uma roupagem através da palavra, assim como evocam as memórias que perambulam escondidas nos corpos que caminham pelas ruas.

Ao falar sobre a tessitura que molda e inscreve a cidade, o autor descreve a intensidade do caminhar urbano, a potência dos passos que:

[...] espacializam a cidade, transformam-se em mapas urbanos, trajetórias, rotas, desviam os sentidos literais dos percursos, alteram rotas previstas pelo sistema urbanístico, deslocam sentidos para equívocos: instauram uma retórica, a fala dos passos perdidos, já que fazem a cidade desaparecer em certas regiões, exageram-na em outras, distorcem-na, fragmentam e alteram sua ordem no entanto instável (CERTEAU, 1994, p. 176).

A relação dos sentidos com o caminhar é também mencionada por Nietzsche, para ele os pés escutam assim como se lê; trata-se da música irradiando a melodia, como um convite à dança ou mesmo à leitura, do vibrar o corpo ao despertar dos sentidos. Sentidos aguçados também pelos pés caminhantes, estes que levam ao pensamento, à fluidez – um corpo que caminha pensando, pensa caminhando e descansa na contemplação. O filósofo acreditava que só se escreve bem com o pé (NIETZSCHE, 2012, p. 52). A caminhada era condição às suas obras, um elemento em si. No exterior há luz, há vida, o ar circula, as cores da paisagem são refletidas em seus escritos; ao contrário das bibliotecas que são escuras, frias, acinzentadas, cheiram a mofo. O corpo em movimento era impulso à criação.

Complementando, Gros (2021), faz uma analogia do livro com o corpo dos escribas, como expressão de uma fisiologia. Pode-se sentir o corpo, a caminhada aberta aos grandes espaços, numa composição quase musical. Inversamente aos livros de autores prisioneiros em suas paredes, geridos da compilação de outros, sobrecarregados por suas mazelas. Uma comparação feita pelo autor para enfatizar a condição daquele que compõe caminhando, livre de amarras, seu pensamento não carrega o peso de outros volumes, nem há preocupação em validações ou comprovações; [...] *somente, pensar, julgar, decidir. É um pensamento que nasce de um movimento, de um elã* (GROS, 2021, p. 28).

A escrita para eles está como a cartografia para nós, visto que nos permite expressar as multiplicidades das caminhadas. O corpo que se coloca à rua, que se joga em uma

corpografia, este realiza o processo da caminhografia. Assim como o caminhar que leva à escrita, o caminhar que leva à cartografia. E, ao inserirmos os corpos, levamos os sentidos às experiências afetivas com os lugares por onde passamos. A necessidade genuína de Nietzsche em estar ao ar livre, as sensações descritas levando à condição elementar para suas produções; são lampejos do que emana no caminhar. Nosso contexto, não apenas pela cronologia, mas também pela urbanidade abarca outras sensações, contradições, tensões, o que apenas difere e, possivelmente potencializa a intensidade das vivências.

O trabalho de campo desta pesquisa abrange então, a caminhografia urbana. Caminhar e cartografar simultaneamente como uma ação-intervenção na cidade. Numa proposta consistiu em uma primeira caminhada da autora, percorrendo locais onde estão as obras do artista, determinados dentro do recorte geográfico e previamente marcados no mapa; e outra realizada pelos alunos da universidade, docentes na disciplina de Teoria e História da Arquitetura I, ministrada pelo professor/orientador Eduardo Rocha. Foram realizadas outras caminhografias anteriores pelos alunos, visando uma crescente ambientação à experiência urbana. Assim como a autora que também participou de várias outras durante disciplina da grade curricular. Ao fim, todos agenciaram sensações, sentidos, visualidades e materialidade através da *collage*.

Ambos preceitos mencionados anteriormente foram acolhidos, sem a busca por respostas exatas, mas na experiência do percurso, na potência dos encontros, dos acasos, caminhar com um olhar sensível, liberto, em devir; corpos-cidade, corpos invadidos pela força destes movimentos, a cidade que envolve, orienta e desorienta, figura e transfigura, abraça e desprotege – movimentos sinuosos que convergem e divergem, desacomodam; levando à novos olhares, outras visões, outros sentidos a partir do experienciado.

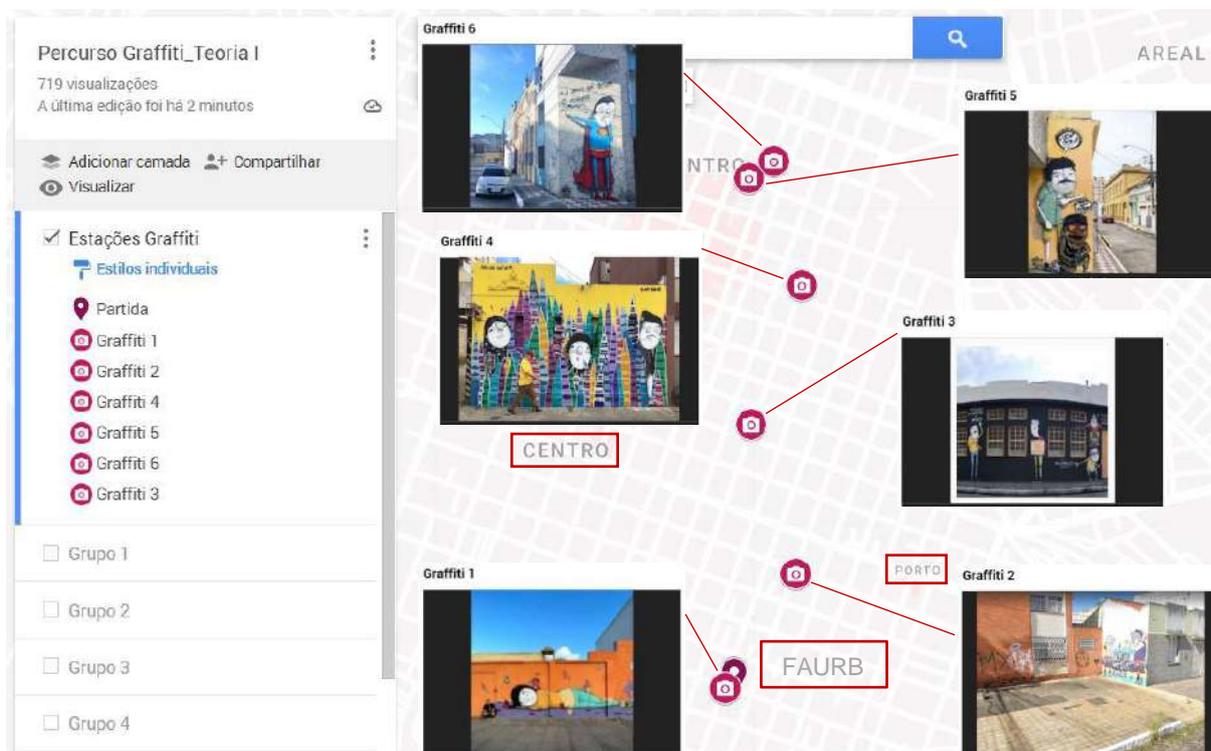


Figura 4.6: Percurso do Graffiti | Recorte Porto – Centro | Pontos de análise - Pelotas – RS. **Fonte:** Arcervo da autora.

2.2.4. Entrevistas Cartográficas

A cartografia urbana propõe um método de pesquisa-intervenção que utiliza o plano da experiência e acontece por processos rizomáticos (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Esta requer que a escuta e o olhar se ampliem.

Como explica Tedesco (2014), a entrevista de manejo cartográfico visa não a fala sobre a experiência e sim a experiência na fala. Muitas vezes, ocorre do entrevistado descrever sua experiência através de uma perspectiva distanciada, automática, desencarnada. Sendo assim, o papel do entrevistador-cartógrafo é intervir, a partir do manejo, para fazer com que *os dizeres possam emergir encarnados, carregados da intensidade dos conteúdos, dos eventos, dos afetos ali circulantes* (TEDESCO, 2016, p. 304).

O manejo cartográfico não tem a intenção de representar a informação proveniente da fala das entrevistas, mas sim descrever a experiência compartilhada de entrevistador e entrevistado somado às forças coletivas atuantes. Existem dois tipos de experiência na entrevista, a “experiência vivida” – na qual o entrevistado expressa suas emoções contando suas histórias de vida; e a experiência “pré-refletida” ou “ontológica” – que postula o que já é conhecido, referente à processualidade e ao coletivo de forças representacionais. Quanto à linguagem, pode ser definida em conteúdo: realidade exterior, experiência e expressão; sintaxe e signos linguísticos utilizados (TEDESCO, SADE, CALIMAN, 2016, p. 105).

Nesta pesquisa, o método dedicou-se mais à forma, aos gestos, às emoções implicadas no ato da fala, ainda que se ampliem em outras questões. De modo que, a intenção da cartografia foi unir esses planos: tanto das experiências, quanto conteúdo e expressão; atentando em capturar as forças coletivas contidas entre eles.

Para o proposto, foram realizadas entrevistas com o artista, durante a observação-participativa e após; nas bases de Tedesco, Sade e Caliman (2016), de uma entrevista que não visa a objetos fixos ou a coleta de informações preexistentes. Foi uma fala livre, como uma conversa entre amigos, porém com alguns questionamentos pertinentes às necessidades da pesquisa. As conversas foram gravadas e depois transcritas, para melhor aproveitamento no desenrolar do trabalho.

Sendo a pesquisa cartográfica o acompanhamento de processos e a entrevista na cartografia a trocas de informação ou acesso à experiência vivida, ela *requer que a escuta e o olhar se ampliem, sigam para além do puro conteúdo da experiência vivida, do vivido da experiência relatada na entrevista, e inclua seu aspecto genético, a dimensão processual da experiência, apreendida em suas variações* (TEDESCO, SADE, CALIMAN, 2016, p. 95).

Tanto as entrevistas quanto as conversas casuais que houveram durante o desenvolvimento da pesquisa, foram extremamente relevantes, contribuindo de forma crucial à fundamentação sobre o processo criativo e as vivências do artista.

4.2.5. Análise Cartográfica

A cartografia não anula os métodos tradicionais de estudo, mas sim, apropria-se destes para engrandecer seu processo de pesquisa-intervenção. Nesta, para Deleuze e Guattari (1995), a realidade é abordada por imanência e exterioridade, e o “meio” emerge como a dimensão que sustenta os devires, onde os agenciamentos fazem surgir o novo. Atravessamentos que

transformam o modo como o observador se coloca no campo de pesquisa, modificando e sendo modificado pelo objeto, transformando as formas subjetivas e objetivas, através das conexões e forças envolvidas no processo.

A análise, em cartografia, é também processual, inerente a todos os procedimentos de pesquisa. Para a cartografia, a abertura à multiplicidade em sentidos, não pode ser temporalmente localizada na pesquisa, ela se dá ao longo de todo o processo – sustentar a atitude de abertura é essencial.

Ao considerar a cartografia um método de pesquisa-intervenção, as temporalidades também se dissolvem no emergir das diferentes realidades, assim como o ponto de vista do observador. É preciso compreender a experiência como um ato criador (BARROS; BARROS, 2016, p. 175-176).

Além disso, tem-se a produção de dados decorrentes das outras etapas, mapas cartográficos, fotografias, entrevistas, diário de campo, pesquisas documentais. Todos esses dados serão considerados e sobrepostos, afinal como um rizoma tudo se conecta e os agenciamentos são abertos a quaisquer entradas que possam potencializar suas intenções e produzir pistas. Importante mencionar ainda que, na cartografia, as etapas de análise, coleta e discussão de dados são entrecruzadas.

Ao final das experiências propostas houve o um primeiro agenciamento dos dados, onde o material produzido e analisado, tomou forma por meio da *collage* – uma materialização possível para os sentidos e as subjetividades encontradas nos percursos. Algo que deu corpo, em forma de imagem, ao que descrevemos em palavras, ainda que ambos consigam, efetivamente concretizar o vivido. Porém, o agenciamento geral, da pesquisa como um todo, onde estão inseridas todas as experiências, coletas e produções ocorreu a nível filosófico no atravessar das informações, no enovelar dos afetos e sentidos contidos nas afecções que surgiram. De forma coesa, mas aberta às possibilidades se deram os cruzamentos, em devir.

*Devir todo mundo, fazer do mundo um
devir, é fazer mundo, é fazer um mundo,
mundos, isto é, encontrar suas
vizinhanças e suas zonas de
indiscernibilidade.*

– Deleuze & Guattari, *Mil Platôs 4*

5. O TERRITÓRIO: PERCURSOS PELA CIDADE CONTEMPORÂNEA

Pelotas é um município localizado ao sul do estado do Rio Grande do Sul, no sul do Brasil – às margens do Canal São Gonçalo [1] que liga a Lagoa dos Patos [2] e Mirim, posição facilitadora ao ciclo do charque, responsável pela pujança de outrora. Considerada uma das capitais regionais do Brasil, sua população, conforme estimativas do IBGE de 2022, era de 324.026²¹ habitantes, sendo a quarta cidade mais populosa do estado. Distante 261km da capital, Porto Alegre, pela (BR116); e 277km do Uruguai pela (BR471).

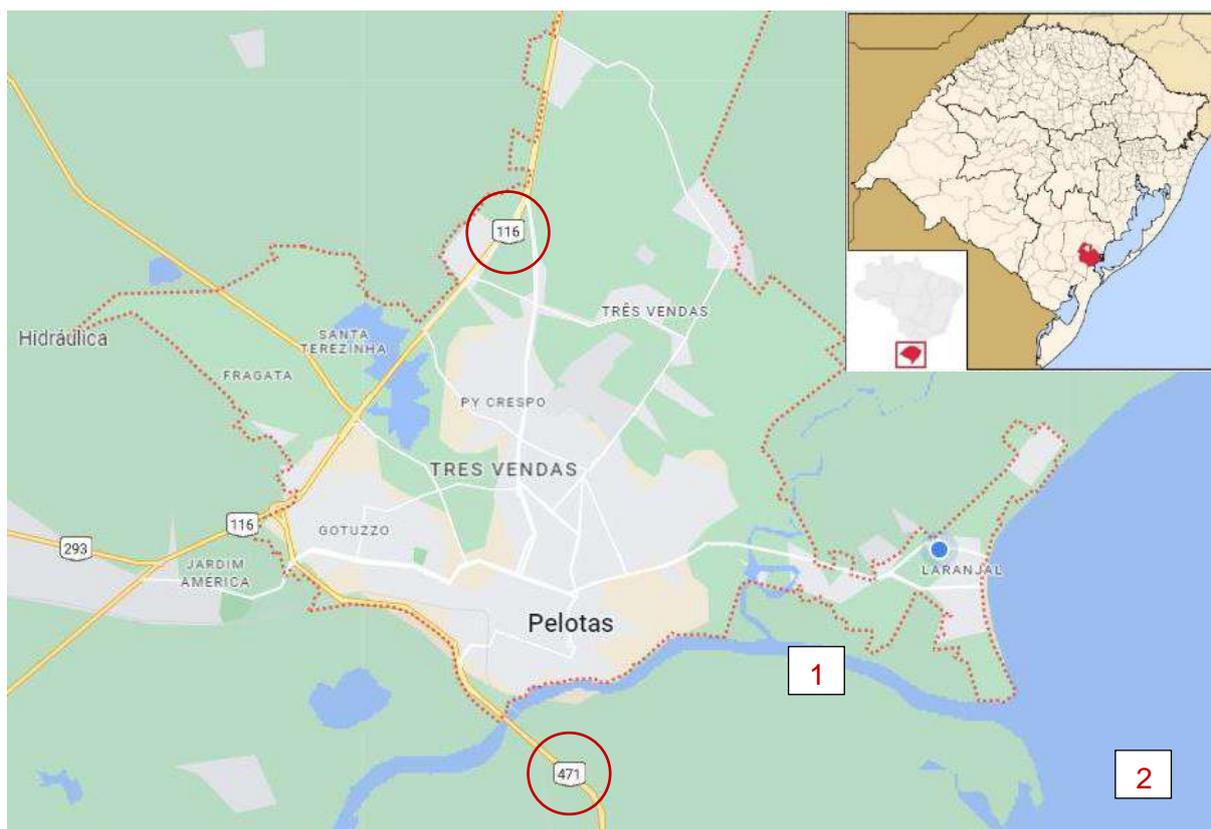


Figura 5.1: Mapa de Pelotas/RS, Rio Grande do Sul, Brasil (C); Localização de Pelotas no Rio Grande do Sul (E/S) **Fonte:** <https://www.google.com/maps/place/Pelotas> (C); <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pelotas> (E/S)

A primeira referência histórica do surgimento do município data de junho de 1758, através da doação que Gomes Freire de Andrade, Conde de Bobadela, fez ao Coronel Thomáz Luiz Osório, das terras que ficavam às margens da Lagoa dos Patos. Fugindo da invasão espanhola, em 1763, muitos dos habitantes da Vila de Rio Grande buscaram refúgio nas terras pertencentes a Thomáz Luiz Osório. A eles vieram juntar-se os retirantes da Colônia do Sacramento, entregue pelos portugueses aos espanhóis em 1777, cumprindo o tratado de Santo Ildefonso assinado entre os dois países.

Em 1780, o português José Pinto Martins, que abandonara o Ceará em consequência da seca, funda às margens do Arroio Pelotas a primeira Charqueada. A prosperidade do estabelecimento, favorecida pela localização, estimulou a criação de outras charqueadas e o

²¹ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE): Prévía da população calculada com base nos resultados do Censo Demográfico 2022 até 25 de dezembro de 2022. Consultado em 04 de abril de 2023.

crescimento da região, dando origem à povoação que demarcaria o início da cidade de Pelotas.

A Freguesia de São Francisco de Paula, fundada em 07 de julho de 1812 por iniciativa do padre Pedro Pereira de Mesquita, foi elevada à categoria de Vila em 07 de abril de 1832. Três anos depois o Presidente da Província, Antônio Rodrigues Fernandes Braga, outorgou à Vila os foros de cidade, com o nome de Pelotas, sugestão dada pelo Deputado Francisco Xavier Pereira. O nome originou-se das embarcações de varas de corticeira forradas de couro, usadas para a travessia dos rios na época das charqueadas.²²

Nos anos que antecederam a Revolução Farroupilha, houve evidente prosperidade das charqueadas pelotenses. Com o passar do tempo, industrialistas fixaram residência na vila que se construía a uma distância estratégica de seus saladeiros – os charqueadores começam a construir seus sobrados em Pelotas, por volta de 1830. Ao irromper a Guerra dos Farrapos, este crescimento foi interrompido, [...] *sustando o florescimento de Pelotas* (MAGALHÃES, 1994, p. 75); que só foi reestabelecido na segunda década da segunda metade do século XIX. Pelotas volta a ser o núcleo de maior circulação monetária e acumulação da Província²³.

Como na Europa, o ecletismo historicista na arquitetura pelotense foi contemporâneo do urbanismo. Entre os anos de 1870 e 1931, Pelotas teve seu espaço urbano consolidado (figura 5.2), com traçado reticulado heterogêneo, ordenando as ocupações já existentes a divisão geométrica da área. Segundo Gilberto Yunes (1995), a partir de meados do século XIX, os planos reticulados manifestaram a assimilação da modernização, no Rio Grande do Sul; incorporando à administração do espaço público vários aspectos da estrutura urbana sob o suporte viário: abastecimento de água, saneamento, higiene, iluminação, alinhamentos e regularização dos lotes. Neste período, foram implantados melhoramentos estruturais decorrentes da industrialização e do urbanismo na urbe pelotense, como: as canalizações de água e as redes de esgoto, as iluminações pública e privada (a gás e elétrica), a pavimentação de ruas e avenidas com o *systema Macadam*²⁴, a arborização das praças e das artérias urbanas – assim como os meios de comunicação como o telégrafo e o telefone, e os de transporte coletivo e individual (urbanos e interurbanos), feitos por bondes e automóveis – implicando na reformulação das áreas coletivas e edifícios públicos ou privados para a adaptação às novas exigências. O transporte marítimo também foi responsável, assim como o ferroviário, pela movimentação das exportações e importações determinantes à força econômica daquela época (YUNES, 1995).

Após a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Industrial trouxe grandes avanços tecnológicos, assim como acarretou importantes mudanças nas configurações sociais e urbanas. Nos anos de 1920, a modernidade proporcionou luxo às classes mais abastadas e segregou as populações de menor poder aquisitivo. A industrialização afetou profundamente a vida dos trabalhadores que passaram a realizar trabalhos mecânicos e exaustivos, em longas jornadas nas fábricas – além da divisão do trabalho em etapas, devido a especialização que separou o

²² Pelotas, história: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/pelotas/historico>

²³ Província do Rio Grande de São Pedro: formada por apenas três cidades (Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre; capital desde 1773) e onze vilas, quando irrompeu a Guerra dos Farrapos em 1835 (MAGALHÃES, 1994).

²⁴ Sistema que utilizava pedras britadas e saibro na pavimentação das ruas, criado pelo escocês John McAdam e utilizado na pavimentação dos bulevares parisienses, quando da reforma de Haussmann.

processo de produção antes realizado por uma só pessoa, como no caso dos artesãos. Surgem guetos ao redor do centro das cidades, onde trabalhadores moram em condições precárias. São muitas as mudanças percebidas na paisagem urbana, entre elas o surgimento dos arranha-céus – primeiro nos Estados Unidos e Europa para então mundo afora (PINHEIRO, 2020). A indústria cresce pela demanda desse mercado em extrema expansão, ao mesmo tempo que seus operários vivem em condições cada vez mais desumanas.



Figura 5.2: Vista de Pelotas, 1936 - s.d. Arquivo Nacional **Fonte:** <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pelotas>

Desde então, muito foi alterado em termos sociais, culturais e econômicos. Grandes batalhas foram travadas na busca pelos direitos dos trabalhadores, a igualdade de gênero, entre outros que foram se mostrando imprescindíveis dentro de cada momento histórico.

Em Pelotas, a sociedade sempre foi muito influenciada pela cultura advinda da Europa; costumes e saberes eram trazidos pelos filhos das famílias abastadas quando faziam seus estudos nas terras europeias. Com a chegada do movimento modernista, a vanguarda artística e cultural da Europa e dos Estados Unidos influenciou as manifestações da arte e da cultura no Brasil – buscando absorver os novos valores e conceitos da renovação artística em curso, conciliando-os com nossas raízes culturais.

Deste modo, as mentes altamente influenciadas por todas essas mudanças, tratam de atualizar o urbanismo e a arquitetura às demandas, tecnologias e estilo vigente na época. Replicando os modelos europeus e americanos, as cidades passam a ter ruas e avenidas mais largas, priorizando a circulação dos automóveis; a construção civil sofre um crescimento vertiginoso, implicando no aparecimento de inúmeros arranha-céus e conjuntos habitacionais; os subúrbios se expandem ao redor das cidades – tudo isso diretamente ligado a

industrialização da sociedade ocidental, em que a relação de trabalho e produção alterou o contexto enquanto sociedade, incluindo a forma de ocupação e construção das cidades.



Figura 5.3: Vista panorâmica do centro da cidade de Pelotas – RS, 1959 (D); Vista panorâmica atual do centro da cidade de Pelotas - RS (E) **Fonte:** <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/pelotas/historico> (C); <https://www.pelotas.rs.gov.br/noticia/prefeitura> (E)



Figura 5.4: Imagens de Aerolevanteamento do ano 1953 | Pelotas – RS (D); Imagem de Satélite, 2020 | Pelotas - RS (E) em ambos: ao centro a Praça Coronel Pedro Osório e abaixo o Canal São Gonçalo **Fonte:** Agência da Lagoa Mirim, UFPel (C); Mapa base ESRI, Earthstar Geographics (E) ambos em: <https://geopelotas-pmpel.hub.arcgis.com/pages/galeria-de-mapas> -

Em *O Direito à Cidade*, Henri Lefebvre (2001) vem de encontro a tudo isso, descrevendo um urbano realizado com *características da obra, da apropriação* (LEVEBVRE, 2001, p. 77); uma “cidade obra” em oposição à “cidade produto”. Um espaço definido pelo *Projeto Poético*, constituindo a apropriação criativa do mundo, para além da dominação e da propriedade. Marcado pela produção em sentido filosófico, pela possibilidade de criação pelo indivíduo – onde as noções de uso e apropriação plena do espaço sejam inerentes, essência do *Direito à Cidade*. Concretizado no que o autor denominou de um *Novo Humanismo*: encontrado na realização do ser humano através da produção do espaço – na, para e pela sociedade urbana (LEVEBVRE, 2004, p. 70).

Levebvre (2001) adverte sobre a transição da sociedade racionalista industrial para uma *Sociedade Urbana*, considerando as contradições que marcam este período: concentração e dispersão, centralidade e segregação, uso e troca, habitar e habitat, obra e produto, historicidade e História, desenvolvimento e crescimento, apropriação e dominação; reconhecendo essas oposições, bem como as cisões impostas pela divisão do trabalho e

entre o homem teórico e prático – a separação entre *arte, técnica e conhecimento* (LEVEBVRE, 2001, p. 115). Porém, apesar dos obstáculos, o autor vislumbra a *Sociedade Urbana* e o *Direito à Cidade* na reinvenção de um espaço e tempo que solucione os conflitos gerados pelo *modus operandi* dominante. Pois a cidade não é resultado de sua fisicalidade, mas o contrário, se faz como resultado das relações entre seus habitantes; tornando-se um espaço dinâmico de coexistência. Somente desta forma, há uma existência urbana materializada pelas necessidades e interações entre os cidadãos – que criam seus signos, linguagens, valores, atraindo capital através de redes urbanas e sociais próprias.

Uma sociedade em contínua transformação, exigindo além de caminhos teóricos e práticos que possibilitem pensá-la e construí-la, também uma articulação entre teoria e prática – um projeto orientador de outra sociedade, considerando que *a cidade e a realidade urbana dependem do valor de uso* (LEVEBVRE, 2001, p.6). Somente através da *práxis*, a prática da sociedade urbana, apropriação pelo ser humano do tempo e do espaço, modalidade superior da liberdade, haverá a verdadeira transformação.

David Harvey (2014), argumenta que Levebvre buscava uma resposta à crise da vida cotidiana na cidade, enxergando a criação de uma vida urbana alternativa como solução. Seu “direito à cidade” não se restringia ao mundo racional e intelectual mas brotava das ruas, como um grito de socorro das pessoas oprimidas pela degradação da vida urbana – movimentos sociais revolucionários, assumiam a dimensão urbana reivindicando contra a destruição da vida na cidade.

Desde então, o autor afirma que o processo urbano estava se “globalizando”, sendo ampliado para a ideia mais geral do direito a produção do espaço – englobando campo e cidade, sem oposição, pois a revolução urbana exige a apropriação social do espaço político.

A tarefa política seria construir uma nova cidade a partir do caos globalizante e urbanizador instituído pelo desenvolvimento capitalista, responsável pela destruição do modelo tradicional. Para Harvey (2014) haveria uma transformação radical na vida urbana, através do cotidiano, somente com a criação de um movimento anticapitalista – indo contra a lógica do mercado hegemônico e os ideais dos direitos humanos, baseados em conceitos individualistas e de propriedade. Entretanto, o desafio dos movimentos sociais é que suas manifestações não sejam absorvidas pela ordem dominante; pelo potencial de subversão popular da centralidade capitalista – visto que os centros urbanos são locais em potencial à sociabilidade, aos encontros, à coletividade e à confluência das lutas por interesses comuns. O direito coletivo à cidade implica na utilização social do espaço, apropriação pelo corpo, transformando o espaço público em *um lugar para debates e discussões abertas sobre o que esse poder está fazendo e qual seria a melhor maneira de se opor a ele* (HARVEY, 2014, p. 281). De tal modo, o autor propõe uma produção do espaço urbano contemporâneo repleto de possibilidades aos habitantes; onde trabalhadores e movimentos sociais tenham voz em suas lutas; onde os espaços públicos sejam voltados à coletividade; onde exista qualidade de vida para todos; a construção de uma nova sociedade, liberta de toda opressão neoliberal.

A modernidade, em suma, tinha a pretensão de universalizar a verdade, a moral, a religião e a arte, pela supervalorização da razão. Neste período, o sujeito é valorizado em sua individualidade e surgem políticas liberais de militância contra o regime vigente.

O capitalismo vem se mantendo a engrenagem de todo sistema social, político e econômico ocidental. Apesar de Bauman (2001) afirmar que vivemos a pós-modernidade, a transição entre o final da modernidade e o início desta não ocorreu de forma abrupta; as tendências contrárias vão se difundindo até que haja uma ruptura com o modelo anterior. Segundo ele a pós-modernidade é caracterizada pela alteração da sociedade de produção para sociedade de consumo. Além disso, as relações sociais se tornaram mais efêmeras, digitais, e a humanidade mais dependente da tecnologia.

Para muitos pensadores, a noção de pós-modernidade carrega consigo tendências que rompem com os principais aspectos da modernidade. Em *A Condição Pós-Moderna* de 1979, Jean-François Lyotard (2015), insere a problemática do pós-moderno no cenário filosófico e estabelece três características centrais da pós-modernidade: a crise das metanarrativas, os jogos de linguagem e a crise da razão como um todo.

Zygmunt Bauman (2001), utiliza uma metáfora para designar o tempo contemporâneo: *Modernidade Líquida*; título de seu livro em que discorre sobre a problemática e as principais diferenças entre a modernidade e a pós-modernidade, assim como faz críticas ao período em que vivemos. O autor descreve a modernidade líquida oposta à modernidade sólida, o que se evidencia na década de 1960, ainda que tenha sido gestada no início do capitalismo, durante a Revolução Industrial. Houve uma valorização das relações econômicas, sobrepondo-as às sociais e humanas – fragilizando o laço entre as pessoas e as instituições. O emprego tornou-se um empreendimento individual, onde a exploração capitalista passou a ser vista como uma relação natural entre o empreendedor e o mantenedor do capital.

A lógica do consumo superou a da moral; a ciência, a técnica, a educação, a saúde, as relações humanas e tudo mais que foi criado pelo ser humano para compor a sociedade são submetidos à lógica capitalista de consumo – envolvidos pela agilidade da modernidade líquida, que acompanha da moda ao pensamento do momento.

Pelotas é hoje, uma cidade empobrecida em relação aos áureos tempos do charque e da industrialização. Com as atividades da maior parte de suas indústrias encerradas, grandes responsáveis pela movimentação da economia local; atualmente, o município tem como base econômica o comércio e a movimentação decorrente das instituições de ensino superior, institutos técnicos, assim como os eventos voltados ao turismo e as tradições locais. Ainda há considerável participação do setor primário; através das atividades agropastoris que fornecem matéria prima às indústrias de conservas, lácteos e beneficiamento de arroz, além de insumos à comercialização e exportação – mantendo o setor secundário vivo, em certa medida.

A condição urbana é retrato desta realidade. Mesmo se tratando de uma cidade com grande apelo turístico por seu valor histórico, pouco se percebe em relação à efetiva preservação, manutenção e estímulo à valorização do patrimônio local. Não obstante é a situação do abandono das ruas e nas ruas; sendo fácil notar a hostilidade das mesmas com as pessoas em situação de vulnerabilidade. Um contexto em que a desigualdade social descrita anteriormente concretiza-se, consumindo a periferia da cidade, trazendo à tona a luta pela sobrevivência e pelo direito à expressão – diretamente ligadas às manifestações sociais nos espaços públicos. Onde os hiatos, muitas vezes despercebidos à velocidade dos carros, gritam aos olhos dos que adentram, verdadeiramente, nas ruas.

O século XXI trouxe grandes – e cada vez mais aceleradas – mudanças para a humanidade.

Nesse sentido, o ano de 2020 veio para intensificar ainda mais esse ritmo de grandes modificações, com o distanciamento social, a ruptura da rotina até então conhecida como normal, o uso constante de máscaras e álcool em gel – sem falar das mais profundas e intensas, as emocionais. Estas, com certeza, deixarão marcas em todos nós.

Se para Agamben (2009), contemporâneo é aquele que percebe no escuro do presente uma luz inalcançável; como a luz de um céu noturno busca incansavelmente chegar até nós – o presente não é outra coisa senão a parte não vivida em todo o vivido, o que significa manter fixo o olhar no escuro não-vivido, mas ver a luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente. No entanto, vivenciamos tempos em que o escuro se espalhou de forma tão intensa, que não apenas enxergamos como atravessamos, ultrapassamos, irrompemos a escuridão à procura de luz. Fez-se indispensável ver a luz na escuridão. Luz para *esperança*²⁵. Ser contemporâneo hoje, é reinventar-se, (re)viver, (sobre)viver – encontrar novas formas e, principalmente, novos valores vitais, nas sutilezas e na simplicidade.

Entendendo que contemporaneidade é o tempo recente, em fluxo, que nos permite experienciar, de modo que *é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias* (AGAMBEN, 2009, p.59).

Foi neste contexto contemporâneo, pós-pandêmico, que se deram nossas experiências urbanas. Numa cidade adaptando-se ao “novo normal”, mantendo os paradoxos e contradições da influência capitalista – caracterizada pelos contrastes, dissensos e a alteridade dos dias atuais.

5.1. Recorte Porto - Centro

O recorte foi feito levando em conta a proximidade da Faurb, ponto de partida às caminhografias, bem como a quantidade significativa de manifestações artísticas que ocorrem neste perímetro da cidade.

Na época das charqueadas, Pelotas era o principal centro econômico e comercial do Rio Grande do Sul. Seu porto acompanhava esta liderança e era o mais movimentado do Estado até meados do século XIX (BASTOS, 2011).

O bairro Porto, como diz o nome, destaca-se devido ao porto localizado à margem esquerda do Canal de São Gonçalo, na zona sul da cidade. Tendo sido responsável por receber os materiais utilizados pela maior parte das indústrias pelotenses e exportar as riquezas produzidas a partir do ano de 1940 – influenciando fortemente a economia da cidade.

Na década de 1950, Pelotas era considerada o segundo centro de maior produção industrial no Rio Grande do Sul, ficando atrás apenas da capital, Porto Alegre (GONZÁLEZ, 2018).

²⁵ É preciso ter esperança, mas ter esperança do verbo esperar; porque tem gente que tem esperança do verbo esperar. E esperança do verbo esperar não é esperança, é espera. Esperançar é se levantar, esperançar é ir atrás, esperançar é construir, esperançar é não desistir! Esperançar é levar adiante, esperançar é juntar-se com outros para fazer de outro modo (FREIRE, 1992).

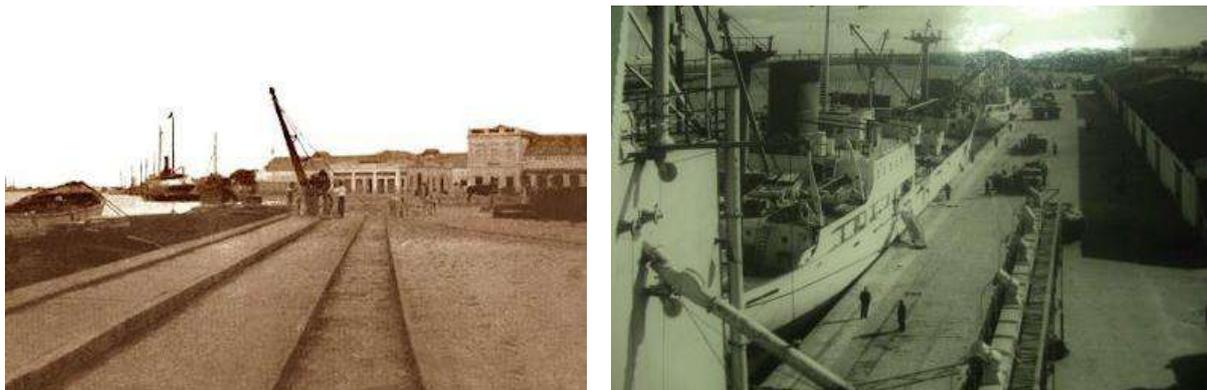


Figura 5.5: Porto pelotense, antes de sua construção oficial, 1912 (D); Cais portuário Pelotense 1980 (E); **Fonte:** <https://pelotascultural.blogspot.com/2011/01/porto-de-pelotas-ha-cem-anos.html> (D)
 Álbum de fotos do arquivo permanente do porto de Pelotas - <https://wp.ufpel.edu.br/patrimonioidustrial> (E)

Atualmente, muitos destes prédios que antes abrigavam espaços fabris foram suprimidos da malha urbana; seus remanescentes, são vestígios da época das charqueadas e representantes do Patrimônio Industrial do século XX – por sua representatividade no cenário econômico e cultural da cidade de Pelotas. Ainda é possível encontrar algumas antigas fábricas vazias, sofrendo com as ações do tempo; prédios residenciais em mau estado de conservação; assim como vários outros onde houve a atribuição de novos usos, revitalizando, preservando, mantendo viva sua memória e sua história.

A região é importante espaço social e cultural, abrigando os principais prédios da Universidade Federal de Pelotas; que adquiriu edificações industriais para suas instalações, trazendo movimento à região. O local é marcado pela presença de bares, pub's e cafés; característica ligada à grande presença dos universitários.



Figura 5.6: Edifício da antiga fábrica Cotada (D); Atual Campus Porto da Ufpel, Porto de Pelotas, Pelotas RS, 2018 (E) **Fonte:** <https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/20.239/7767> (D) e (E)

Além dos prédios históricos, a arte do *graffiti*, o *pixo*, os *lambs*, *stencil*, entre outras é uma expressão viva no bairro – onde também se desenvolvem eventos de rua, com frequência. Fazendo parte do circuito turístico da cidade, com atrativos que vão dos prédios e eventos

artístico-culturais às áreas de lazer como o Quadrado²⁶; cada vez mais valorizado pela população local.

Em uma visão geral, há lugares definidores e significantes em sua estrutura como as unidades da Universidade: Campus Anglo, Instituto de Ciências Humanas, Centro de Artes, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Campus Porto (prédio da Cotada); escolas municipal e estadual; áreas verdes e unidades públicas; a Igreja Sagrado Coração de Jesus, já em direção ao centro.

Conforme mencionado anteriormente, as atividades econômicas do município estão mais concentradas no setor terciário, com a participação de grande parte da população – responsáveis pela geração da maior parcela do PIB municipal, em atividades dinamicamente realizadas nas áreas centrais da cidade. O calçadão de Pelotas, formado pelo fechamento ao trânsito de parte das ruas Andrade Neves, Sete de Setembro e Quinze de Novembro; possibilita acesso livre aos pedestres o que valoriza a área para estabelecimentos comerciais e institucionais, causando maior densidade dos mesmos.

Portanto, o Centro concentra as atividades comerciais e financeiras da cidade que, aos poucos estão se despolarizando. Do Porto ao Centro, há um curto trajeto, mas uma diferença grande em relação ao número de edifícios em altura, densidade populacional, como também à preservação dos prédios e a poluição visual.

Onde viveram os antigos “barões da carne seca”, como foram denominados os afortunados barões pertencentes à sociedade da “aristocracia do charque”, hoje está o Centro Histórico de Pelotas; localizado no entorno da Praça Coronel Pedro Osório e, desde 2018, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); juntamente com o registro Tradições Doceiras da região.

Fazem parte do Conjunto Histórico Arquitetônico tombado sete regiões históricas e os prédios ao redor da praça, bem como a própria.

O conjunto arquitetônico é baseado em conceitos europeus, mas foi a mão de obra escrava que construiu essa beleza, com a produção de tijolos e telhas nas olarias da região [...] uma riqueza cultural que precisa ser preservada, por representar a história do período charqueador (pelotas.rs.gov.br, 2018)

A proteção se deu levando em conta sua representação histórica, contemplando prédios como: a Biblioteca Pública Pelotense, o Teatro Sete de Abril, o Grande Hotel e o Mercado Público, onde hoje existe um calçadão em frente a sua fachada à rua Lobo da Costa, batizado: Largo Edmar Fetter. O local abriga diversos eventos culturais a exemplo da Feira das Pulgas (Figura 5.8 E), o Festival Internacional Sesc de Música, a Virada Cultural (Figura 5.9 E); também sendo local para lazer, feiras de produtos alimentícios itinerantes e manifestações populares. Em frente ao igualmente protegido, Theatro Guarany foi feito um alargamento na calçada para a redução da passagem de veículos pois, desta forma, também passou a receber eventos gastronômicos de rua. Neste circuito central das movimentações culturais urbanas,

²⁶ Quadrado é um antigo atracadouro localizado na vila Doquinhas, zona portuária da cidade de Pelotas. Localizado às margens do Canal São Gonçalo, é considerado um ponto turístico da cidade.

ainda podemos mencionar muitos outros, porém no perímetro de estudo é relevante citar ainda, a enorme agitação causada pelo “Cerveza o muerte” (Figura 5.8 D), que vem tornando-se tradicional em frente ao restaurante Madre Mia, à rua Santa Cruz entre General Neto e Voluntários da Pátria. Na zona do Porto, como na área central, os eventos de rua são uma constante, tendo como exemplo as diversas edições do Sofá na rua (Figura 5.9 E); um dia marcado por unir manifestações artísticas, gastronomia, artesanato aliados à diversidade que abraça as pessoas nas ruas de pedra entre prédios sobreviventes do tempo.

Um recorte marcado por contrastes urbanos, mas congruências na busca da expressividade artística e cultural. Onde há diversão, lazer, aquisição de conhecimento, assim como descaso, diferenças e gritos de protesto.

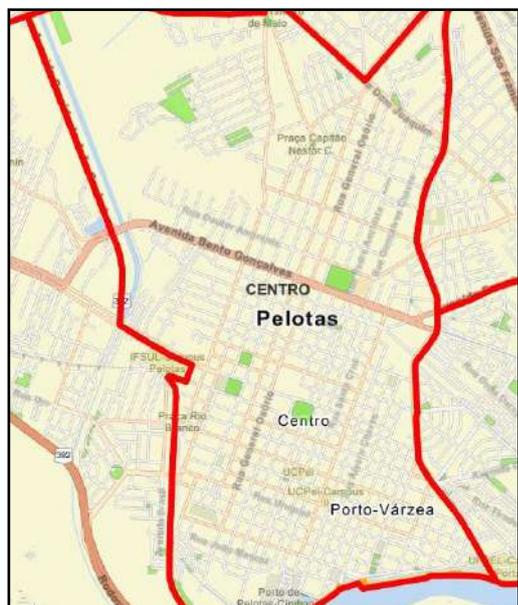
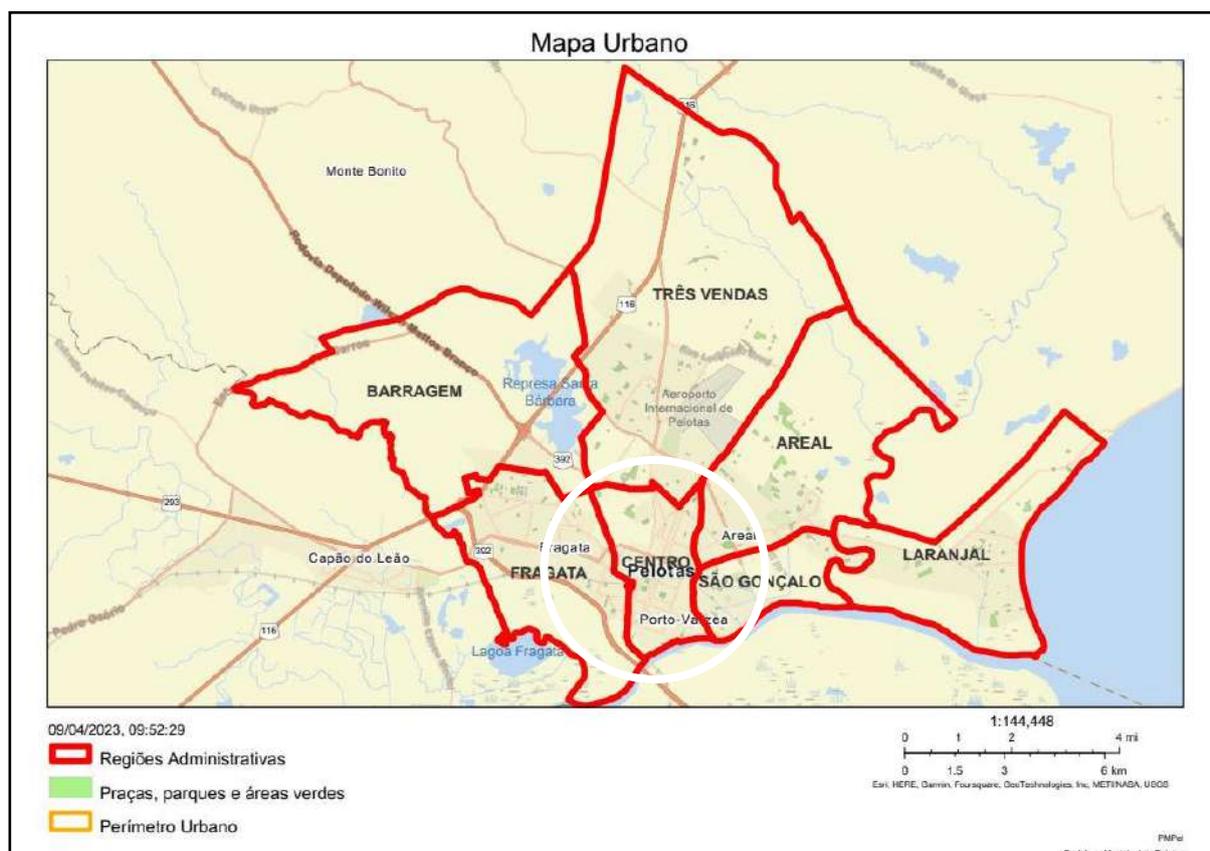


Figura 5.7: Mapa Regiões Administrativas, Pelotas – RS (S); Mapa | Detalhe Região Administrativa Centro | Bairros Porto e Centro, Pelotas – RS (D); Mapa Microregiões (I)
Fonte: <https://geopelotas-pmpel.hub.arcgis.com/> (S); (D); (I)



Tanto o bairro Porto quanto o Centro estão localizados em microregiões que fazem parte da Região Admirativa Centro, na distribuição urbana da cidade de Pelotas (Figura 5.7).

É importante mencionar que fugindo à dimensão dos mapas geográficos e sua linearidade, a cartografia dos encontros, poética e sensível, sobrepõe seus cruzamentos, sua teia de subjetividades; entre conexões e rupturas, desacomoda os limites ditados pelo urbanismo hegemônico. A ocupação dos espaços urbanos mediada pela intenção de seus habitantes, propõe outros lugares, outras formas, outros sentidos. São os corpos que estão na cidade, sentindo no âmago seus movimentos, abertos ao devir-cidade. Seus valores e necessidades nem sempre estão no patrimônio material, instituído, mas no imaterial, que se faz através das pessoas, das interações, no contato, no contado e perpetuado naturalmente.

Jan Gehl (2013), arquiteto e urbanista dinamarquês, defende a quebra dos paradigmas de planejamento urbano que vem sendo dominantes, para a construção de cidades que priorizem as necessidades de seus habitantes: “cidades feitas para as pessoas”. Com esta ideia de requalificação dos espaços, melhorando a relação entre o urbanismo e seus usuários, foi responsável por projetos em diversas cidades pelo mundo.

O urbanista acredita na valorização da escala humana, em um pensamento que segue a ordem de prioridade: pessoas, espaços e edifícios; invertendo a ordem instaurada pelos modernistas: edifício, espaços e pessoas – como condição essencial na criação de cidades para as pessoas, para o convívio ao nível dos olhos e para a qualidade de vida. E, sendo assim, a prioridade dada aos carros é um dos maiores inimigos do desenho urbano e da qualidade das cidades. Ressaltando a organicidade da formação natural das cidades, na interação entre as pessoas, vias, prédios; ao contrário da proposta do urbanismo moderno, que setorizou e delimitou antecipadamente todos os interesses das pessoas, com uma regularidade incongruente ao ser humano. A prioridade era a vida e a partir dela surgiam as cidades, quando invertida abriu espaço para que não frutificasse (GEHL, 2017).

A principal ideia defendida por Gehl é a da necessidade de ampliar [...] *as áreas de pedestres como uma política urbana integrada para desenvolver cidades vivas, seguras, sustentáveis e saudáveis* [...] (GEHL, 2013, p. 6), assim reforçando a função social do espaço da cidade como lugar de encontro, agradável à convivência. Ademais, cidades que proporcionam maior mobilidade aos pedestres e conseqüente convívio social, diminuem os riscos de problemas tanto para a saúde física quanto emocional.

Cidades alteram a vida das pessoas, humaniza-las as torna vivas, melhorando o cotidiano de seus habitantes. A cidade torna-se viva quando as pessoas se sentem convidadas à caminhar, pedalar ou permanecer em seus espaços, com oportunidades sociais, culturais e atrativas no ambiente público – potencializando a segurança através da ocupação destes espaços, pois a movimentação das pessoas torna-se convidativa às conexões, agradável à socialização (GEHL, 2017).

Corroborando, o sociólogo norte-americano, Richard Sennett, acredita que pensar em qualquer forma de direito à cidade ou em formas de habitá-la, implica estabelecer redes múltiplas, com movimentos e temáticas múltiplas, como os condicionantes estruturais: transporte público, saneamento, educação, saúde, trabalho, habitação; além dos humanos como: saúde mental, senilidade, condição de vulnerabilidade. Para ele, a fuga das interações e a ausência de espaços heterogêneos, se desenvolve mais rapidamente a partir da segunda

metade do século XX; radicalizando-se com as transformações contemporâneas e seus impactos sobre as cidades – através da indisponibilidade de seus habitantes e a falta de locais ao convívio; acarretando o abandono da vida e saberes compartilhados nos lugares públicos. A claustrofobia social torna-se um princípio ético, causando o empobrecimento do espaço e do homem público sob o desenvolvimento de formas cada vez mais presentes de privatização da vida urbana.

Sennett (2012) sugere caminhos, para perceber a relação entre sujeitos, cidades e suas expressões de criação; como forma de reverter essa ética da claustrofobia no uso das “práticas menores”, rituais simples, muitas vezes despercebidos, que são pistas às lógicas e inventividades contidas no jogo de habitar as cidades. Tocar, ouvir, cheirar lugares, possibilita, segundo o autor, desenvolver um conhecimento corporificado e intuitivo sobre a própria cidade. Os encontros e a convivência em lugares e territórios desconhecidos, suas potencialidades narrativas e curativas, favorecem o conhecimento ambulante. Conversar com estranhos, viver e redescobrir sua própria condição humana, abrem caminhos para viver situações e interações outras, entrelaçando-as com as anteriores – enriquecendo a experiência de aproximação e aprendizado com o outro e consigo, consigo e a cidade.



Figura 5.8: Evento | Cerveza o Muerte | Madre Mia – Pelotas - RS, 2021 (E); Feira das Pulgas | Largo Edmar Fetter – Pelotas – RS, 2023 (D) **Fonte:** <https://www.facebook.com/fusaolatina/photos> (E); <https://pelotasturismo.com.br/historias/596> (D)



Figura 5.9: Evento | Sofá na Rua | Porto de Pelotas - 2022 (E); Virada Cultural Pelotas – 2022 (D) **Fonte:** <https://wp.ufpel.edu.br/artenosul/tag/sofa-na-rua/> (E); <https://www.facebook.com/ViradaCulturalPelotas/> (D)

Suas práticas possuem um caráter concreto e inventivo, de modo que produzem fazeres cooperativos, materializando vínculos em encontros que proporcionam o diálogo e favorecem a capacidade da escuta. Os caminhos para reabilitar e habitar uma cidade corroída pelos

processos de isolamento causados por estruturas de desigualdade, violência, perda da capacidade de diálogo, precarização do trabalho e da vida pública; passam pela cooperação, pelo vislumbre de uma nova forma vida em comunidade. Através da trama dessas práticas, desses encontros, é possível potencializar uma nova lógica, uma nova ética do habitar (SENNETT, 2012).

Em seu livro *Construir e Habitar: ética para uma cidade aberta*, Sennett que é um dos principais sociólogos urbanos contemporâneos, tendo importante atuação como planejador, procura repensar o planejamento urbano e suas práticas. Ao marcar a diferença entre *ville* e *cit *, o autor faz uma distin o que ilustra diferentes sentidos   palavra poliss mica cidade, que   tanto o espaço construído, a materialidade, quanto o habitar, o modo de viver. Já em sua distin o, *ville* refere-se ao lugar físico, concreto – associado   configura o urbana,   forma, às tecnologias; enquanto *cit *   a experiência, a cultura, a coletividade – referência ao vivido no cotidiano,   cidadania, ao lugar da democracia e da sociabilidade.

Marcar esta diferença   fundamental para Sennett (2018), porque modos de construir e modos de habitar nem sempre caminham juntos, visto que muitos urbanistas tentaram moldar o espaço construído para resolver questões sociais e, ainda que os valores de fundo fossem distintos, o resultado teve consequências e limita es inesperadas; altera es significativas no tecido urbano, na forma das edifica es, na própria divisão interna das mesmas, deliberando modifica es no cotidiano, impostas por padrões divergentes às necessidades dos habitantes destes espaços.

A rela o entre *cit * e *ville* está longe de ser estável ou harmoniosa,   permeada por contradi es, conflitos e arestas das vivências construídas e experienciadas pelos habitantes nas cidades – uma tensão entre o vivido e o construído em suas descontinuidades. Então, surge um questionamento que o autor faz a si próprio: [...] *o urbanismo deve representar a sociedade tal como   ou tentar muda-la?* (SENNETT, 2018, p. 14) – problematizando o efeito totalizador em fixar uma essência a uma cidade ou sociedade. Sennett busca responder com o que denomina  tica para uma cidade aberta, referindo-se a problemas recorrentes nas cidades atuais; levando-o a outro questionamento: *a  tica pode moldar o planejamento da cidade?* (SENNETT, 2018, p. 29) – assim, o mesmo fornece pistas abertas a muitos planos para modificar o futuro das cidades. Seja no combate às diferenças,   hostilidade, no desejo pela preserva o de meio ambiente, na busca por minimizar os efeitos nocivos da tecnologia e, sobretudo, intensificar a efetividade das experiências urbanas.

Assim como Gehl, Sennett reforça a necessidade em considerar a cidade na escala humana, corporificada pelas necessidades de seus habitantes, com a predominância do caminhar, das rela es, dos diálogos; ressaltando a importância da lógica temporal para além da espacial, refletindo sobre rupturas, continuidades e descontinuidades, inerentes ao cotidiano urbano que influenciam diretamente seus usos e apropria es. Uma cidade aberta, necessariamente, engloba as temporalidades, bem como as espacialidades e busca um “funcionamento conjunto”, na permissividade às reconfigura es, retifica es, restaura es, mas acima de tudo, às varia es. Como um sistema aberto, com limites porosos, sincronicidades, incompletudes e transforma es, [...] *a cidade fica livre para evoluir. Ela se abre [...]* (SENNETT, 2018, p. 323).

Reforça-se a potencialidade para a cidade tornar-se viva, sempre que mais pessoas se sintam convidadas a caminhar, pedalar ou permanecer nos espaços da cidade. [...] Uma cidade que convida as pessoas a caminhar, por definição, deve ter uma estrutura razoavelmente coesa que permita curtas distâncias a pé, espaços públicos atrativos e uma variedade de funções urbanas. Esses elementos aumentam a atividade e o sentimento de segurança dentro e em volta dos espaços urbanos. (GEHL, 2013, p. 6).



Figura 5.10: Foth St. | Auckland, Nova Zelândia (E); Av. Francisco | Madero, Cidade do México (D); Palace St. |
Fonte: <https://www.masterambiental.com.br/noticias/cidades-sustentaveis> | Cortesia Urb-I (E) e (D)

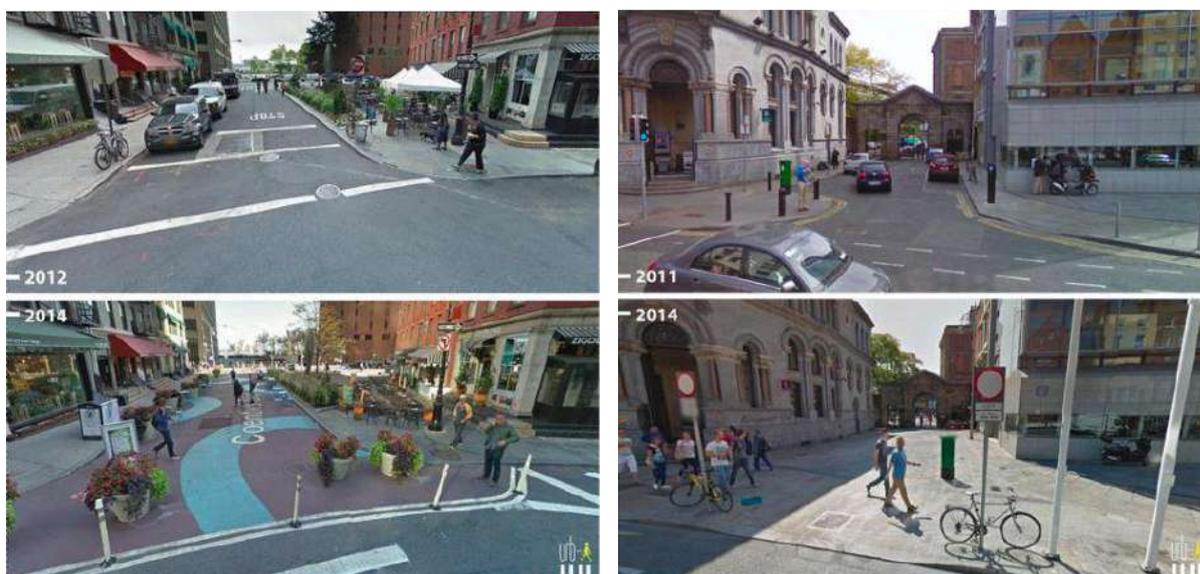


Figura 5.11: Palace St. | Coenties Slip | Nova York, Estados Unidos (E); Dublin, Irlanda (D) **Fonte:**
<https://www.masterambiental.com.br/noticias/cidades-sustentaveis> | Cortesia Urb-I (E) e (D)



6. EDUCAÇÃO & COLLAGE: EXPERIÊNCIA, LIBERDADE E CRIAÇÃO

As mãos não são nada sem o coração.

– Mia Couto²⁷

bell hooks²⁸ (2017) destaca a pedagogia enquanto prática de experiências educacionais, políticas e emocionais. Através de suas experiências enquanto aluna e posteriormente como docente universitária, a autora discorre sobre ideias e conceitos nas práticas pedagógicas – no sentido do aprofundamento entre teoria e prática.

Com pensamentos revolucionários e desestabilizadores, hooks (2017) desafia a hegemonia pedagógica em busca de novos horizontes – não apenas em sala de aula, mas pessoalmente também. Trava uma luta ferrenha pelos direitos de igualdade de gênero e raça, em uma época ainda mais hostil – numa intersecção entre estes e as questões políticas contra o capitalismo dominante.

Em sua prática, apresenta todos os conceitos de forma integrada. São várias as entradas propostas por ela: há uma interação entre a pedagogia crítica, a pedagogia feminista e a pedagogia anticolonial.

Minhas práticas pedagógicas nasceram da interação entre as pedagogias anticolonialista, crítica e feminista, cada uma das quais ilumina as outras. Essa mistura complexa e única de múltiplas perspectivas tem sido um ponto de vista envolvente e poderoso a partir do qual trabalhar. Transpondo as fronteiras, ele possibilitou que eu imaginasse e efetivasse práticas pedagógicas que implicam diretamente a preocupação de questionar as parciais que reforçam os sistemas de dominação (como o racismo e o sexismo) e ao mesmo tempo proporcionam novas maneiras de dar aula a grupos diversificados de alunos (HOOKS, 2017, p. 20).

Estimula a reflexão sobre as práticas pedagógicas que possibilitam ou impossibilitam uma educação, verdadeiramente, libertadora. Sua pedagogia engajada é uma forma progressiva e holística de educação, com ênfase no bem-estar. [...] *Isso significa que os professores devem ter o compromisso ativo com um processo de autoatualização que promova seu próprio bem-estar. Só assim poderão ensinar de modo a fortalecer e capacitar os alunos* (HOOKS, 2017, p. 28).

É na pedagogia crítica de Paulo Freire que a autora encontra um dos seus principais referenciais, assim como no que denominou “sala de aula feminista” (espaços participativos para discutir especificamente tais questões) e no budismo engajado (em sua potencialidade de resignificação e ação nas questões pedagógicas e sociais). Deste modo, busca uma educação onde a teoria é um lugar de cura e caminho à liberdade, sendo o professor agente

²⁷ Mia Couto pseudônimo de António Emílio Leite Couto, é um escritor e biólogo moçambicano, defende que mais importante do que a leitura é resgatar o prazer único de criar suas próprias histórias e ser outros. “Isso é anterior ao livro, que é a corporização desse desejo. <https://www.escrevendoofuturo.org.br/>

²⁸ bell hooks, em minúsculas, é o pseudônimo escolhido por Gloria Jean Watkins em homenagem à sua avó. O nome escolhido, grafado em minúscula, é um posicionamento político da recusa egóica intelectual. hooks queria que prestássemos atenção em suas obras, em suas palavras e não em sua pessoa. <https://diretorio.fgv.br/>

potencializador desta transição. Um caminho necessariamente envolto em alegria, prazer e amor. Amor este que hooks trata de forma abrangente e intensa, ao manifestar a importância do professor como um corpo em sala de aula – corporificando sua presença, enfatiza os atravessamentos envoltos nas relações com os alunos. Questiona a cisão entre mente e corpo, tantas vezes tomada como ponto pacífico – convicta da possibilidade de dar aula sem reforçar os sistemas de dominação existentes.

As relações e interações assumem relevante dimensão no conceito de aprendizagem comunitária: valorizando a presença de cada um, a influência de todos na dinâmica da sala de aula e o entusiasmo gerado pelo esforço coletivo. De difícil materialização prática, porém algo desafiador. bell hooks (2017) propõe desafios não apenas intelectuais e práticos, mas também emocionais. É preciso um questionamento para além do sistema estabelecido e o ímpeto de buscar inovações.

Em sua obra, Thich Nhat Hanh²⁹ sempre compara o professor a um médico ou curador. Sua abordagem, como a de Freire, pede que os alunos sejam participantes ativos, liguem a consciência à prática. Enquanto Freire se ocupa sobretudo da mente, Thich Nhat Nanh apresenta uma maneira de pensar sobre a pedagogia que põe em evidência a integridade, uma união de mente, corpo e espírito [...] buscando não somente o conhecimento que está nos livros, mas também o conhecimento acerca de como viver no mundo (HOOKS, 2017, p. 26).

A filosofia do budismo engajado incorpora a noção de trabalho coletivo, focada na prática e na contemplação, assemelhando-se à insistência de Freire com a “práxis” – teoria e prática como indissociáveis, agir e refletir sobre o mundo a fim de modifica-lo.

Assim como Thich Nhat Nanh, Paulo Freire foi mestre e inspiração à hooks (2017). Este, também defendia uma educação liberta e autônoma através da conscientização - processo pelo qual passamos a ver e entender o mundo. Afirmando que só assim podemos conhecer a nós mesmos, para uma ação de transformação da realidade – transpondo e transgredindo limites como educadores e cidadãos.

Portanto, Freire (2022a) defendia que tanto alunos quanto professores deveriam ser participantes ativos e não consumidores passivos de informação – a chamada “educação bancária” referida pelo autor como memorizar e armazenar informação de forma mecânica. Para ele a educação só pode ser libertadora quando todos tomam posse do conhecimento como se este fosse uma plantação em que todos trabalham – numa noção de trabalho coletivo que também é afirmada pelo budismo engajado.

Na educação como prática da liberdade, são fundamentais a consciência e o engajamento crítico, advindos ou potencializados por esta não passividade - a conscientização dos indivíduos de sua força individual e coletiva. Uma educação dialogal e ativa, voltada para a responsabilidade social e política.

²⁹ Monge budista vietnamita, inspiração à bell hooks e reponsável pela filosofia do budismo engajado (HOOKS, 2017, pág 26).

Paulo Freire enfatiza a importância do ser humano como um [...] *ser de relações e não só de contatos, não apenas está no mundo, mas com o mundo. Estar com o mundo resulta de sua abertura à realidade, que o faz ser o ente de relações que é* (FREIRE, 2022a, p. 39).

Ele afirmou uma educação promotora de reflexão, levando em consideração o poder de captação do homem rumo sua humanização – [...] *na medida, porém, em que amplia o seu poder de captação e de resposta às sugestões e às questões que partem de seu contorno e aumenta o seu poder de dialogação, não só com o outro homem, mas com o seu mundo, se transitiva* (FREIRE, 2022a, p. 59). Essa transitividade permeabiliza o homem e implica na verdadeira democracia. Para Freire (2022a), só seria possível formar uma mentalidade democrática por meio de um novo modelo educacional, com autonomia no debate dos problemas sociais - uma educação ousada e transformadora, apoiando o sujeito em sua mudança no enfrentamento de problemas e nos diálogos para a tomada de consciência.

Todo conhecimento é inacabado, no sentido de que é um processo que se desenvolve continuamente – incorporando novos elementos e, jamais, deixando de lado o questionamento de si mesmo (FREIRE, 2022a).

Em Freire (2022b), encontramos a ideia do ser humano inacabado. Estamos sempre em processo, buscando aprender, conhecer. A humanidade está em pleno desenvolvimento, através da ciência, da arte, das religiões, da inteligência, da intuição da sensibilidade. Apesar das diversas linguagens, aprendizados e descobertas com o passar do tempo, ainda estamos tentando entender o que somos e nos empenhando para compreender: o que é o mundo, o que é a sociedade e o que é a realidade?

Nos humanizamos através da relação sensível de nossos conhecimentos e inteligência com o mundo – sem nos adaptarmos, mas participando ativamente da produção da cultura e da história, da criatividade e vivacidade envolvidas.

É preciso voltar à consciência crítica para não perder o rumo da autonomia. Ao apequenar-se diante algo ou alguém que julgamos detentor do saber, do poder inabalável, do supremo conhecimento, perde-se o impulso ao questionamento, a força de julgamento – aceitando submeter-se a um modelo que não compreende a parte sensível do ser humano.

A consciência crítica busca investigar a trama de relações que provocam os fenômenos – compreender os diversos fatores que se entrelaçam na composição dos conhecimentos e da realidade. Sendo a cultura, a história e o conhecimento, produtos humanos diretamente afetados por nossas ações sobre o mundo. Para Freire (2022b), existe uma dinâmica onde os conhecimentos interferem no mundo e o mundo nos conhecimentos – uma relação recíproca em que se ouve o mundo da mesma forma que se fala com ele. Aprender e ensinar através do mundo, longe do modelo escolar regido pela ideologia do mercado, criticado por ele. Um modelo focado em treinar alunos para que se adaptem às regras, restringindo suas potencialidades e evitando o diálogo. [...] *nesse sentido que reinsisto em que ‘formar’ é muito mais do que puramente ‘treinar’ o educando no desempenho de destrezas [...]* (FREIRE, 2022b, p. 16).

Na pedagogia da autonomia, o ensino e a aprendizagem exigem movimento dinâmico e dialético entre o fazer e o pensar sobre este fazer. Há necessidade de uma constante autocrítica, baseada em um discurso teórico concreto, capaz de produzir uma reflexão quase se dilua na prática. E o distanciamento intelectual, necessário à análise crítica, que na verdade deve aproximar análise e objeto. A compreensão é obtida através do distanciamento -

abstraindo a prática para transformá-la em conceitos que modificados pela reflexão, retornam com maior inteligência pedagógica.

É preciso que [...] desde os começos do processo, vá ficando cada vez mais claro que, embora diferentes entre si, quem forma se forma e re-forma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado. É neste sentido que ensinar não é transferir conhecimento [...] Não há docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos, apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto um do outro (FREIRE, 2022b, p. 25).

Ensinar e aprender são vias de mão dupla, ações complementares. Segundo o autor, homens e mulheres aprenderam histórica e socialmente a possibilidade de trabalhar maneiras, caminhos e métodos de ensinar – ensinar se diluía na experiência fundante de aprender. De modo que, ao vivenciarmos a autenticidade exigida pela prática ensinar-aprender, nos é ofertada uma experiência total, diretiva, política, ideológica, gnosiológica, pedagógica, estética e ética – onde, para Freire (2022b), [...] *a boniteza deve achar-se de mãos dadas com a decência e com a seriedade.*

Corroborando com os autores acima, Jorge Larrosa (2022) defende a experiência na educação. O autor mostra a educação sob dois pontos de vista: o da ciência e da técnica, advindo das correntes positivistas; e outro baseado na política e na crítica, onde o professor propicia condições de desenvolvimento desses olhares em seus alunos. Porém, propõe uma terceira forma de ver a educação: através da experiência e do sentido. Ele diz que não pensamos por ideias e sim por palavras – remontando a Aristóteles na definição do homem como um “*vivente dotado de palavra*” – tal a importância das mesmas às experiências dos seres humanos.

Eu creio no poder das palavras, na força das palavras [...] pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. E isto, o sentido ou o sem-sentido, é algo que tem a ver com as palavras [...] o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos (LARROSA, 2022, p. 17).

Enfatiza sua vontade de “cantar” a experiência de diversos modos em diferentes registros, sem formular um novo paradigma à pesquisa educativa de base positiva ou metodológica, mas a abertura de um lugar vazio para o pensamento, a leitura, a escritura e a conversação que não a formulação de alternativas metodológicas, teóricas ou até mesmo políticas.

Em outras palavras, seria preciso desterritorializar a linguagem, sobretudo no espaço da educação, para então vislumbrar experiências diversas, habitando o mundo e falando-a livremente – sem as amarras da ordem do discurso pedagógico. O que faz um professor não é apenas *pro-por* em caminho, mas também *dis-por* uma forma de andar, de seguir em frente – assim, a experiência vai além da distinção entre sujeito e objeto, pois se refere à relação, ao estar no mundo. Ter experiência é estar imerso em eventos ou ações que carregam suas próprias lições, suas aprendizagens e conhecimentos.

Para Larrosa (2022) a experiência é o que nos toca, o que nos afeta, aquilo que reverbera em nós. São muitos os acontecimentos do dia a dia mas poucos tem o poder de nos mobilizar. Experiência não é quantitativa mas qualitativa. O importante é o que nos significa e, sendo assim, a escola como um tempo de vida, deve ser um tempo e um território de experiência. Multiplicidades que atravessem e criem memórias, na construção das experiências coletivas e individuais. Por meio das relações, dos encontros, do encantamento, poder existir. Construir e desconstruir com a sensibilidade necessária à priorização das interações humanas, capazes de estremecer os corpos rumo ao pensamento crítico e liberto, fundamental à vida.

Ainda assim, acredita que apesar de vários acontecimentos nos passarem diariamente, experienciamos muito pouco. Ao citar Walter Benjamin e sua teoria do empobrecimento da experiência, o autor pontua questões as quais atribui as exíguas experiências no mundo contemporâneo: excesso de informação (informação não é conhecimento), o sujeito da informação vive uma busca frenética por informações sem vivenciar as experiências; excesso de opinião, sob a ótica de uma necessidade ativa em opinar - nem sempre baseada em conhecimentos reais; a falta de tempo, fazemos várias coisas durante nossos dias, sempre muito ocupados, mas nos faltam experiências – algo que nos toque profundamente, a ponto de nos modificar; excesso de trabalho, para o autor, quanto mais trabalhamos, menos experiência temos – a rotina, cíclica de trabalho repetitivo, impede a experiência, o algo novo (LARROSA, 2022).

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2022, p. 25).

Somente o sujeito da experiência está aberto à sua própria transformação, pois por meio daquilo que acontece e toca, passa por ele, é formado e transformado. Portanto, o autor defende construí-la como uma categoria livre, uma espécie de quebra ou surpresa, algo que ele diz parecer mais com a arte do que com uma técnica ou uma prática – a partir daí ambas compartilham elementos em comum.

A arte vem sendo, comprovadamente, excelente coadjuvante às terapias comportamentais e tratamentos psicoterapêuticos, não seria diferente a resposta de sua aplicação concomitante aos processos pedagógicos. Os exemplos são muitos, cito aqui alguns: a arte mural feita por alunos de uma escola em São Bernardo do Campo - SP³⁰, estimulando o senso crítico, o trabalho em equipe, a criatividade; os coletivos que incentivam o *graffiti* nas periferias³¹, em grupos femininos³², entre portadores da *síndrome de down*³³, cada um com suas

³⁰ Muralismo na escola: YouTube | vídeo aos 5:20min.

https://www.youtube.com/watch?v=ifRVBvld4Js&list=PLrhOW2aCLYbR7IKi_nYY2ZgVWjJa2pkvS&index=21

³¹ Graffiti na periferia: <https://expresso.estadao.com.br/naperifa/arte-urbana-expressa-e-impressa-nas-periferias/>

³² Coletivo feminino Efemmera | SP: <https://revistamarieclaire.globo.com/Cultura/noticia/2018/03/efemmera-grafiteiras-se-unem-em-rede-para-destacar-o-trabalho-das-mulheres-na-arte-de-rua.html>

³³ Projeto Graffiti Down | Pelotas – RS: <https://www.instagram.com/graffitidown/>

especificidades buscando na arte formas de inclusão, respeito, possibilidades; a própria *collage*, desenvolvida por nossos alunos mas também por outros tantos, como exemplificaram os professores Fernando Fuão e Sílvio Alvarez³⁴; que se utilizam deste procedimento para transpor as paredes da sala de aula.

A essência conceitual do pensamento moderno começou a mudar desde o início do século, instituindo uma forma de pensamento analógico e não linear, representada pelo poder da imagem. A *collage*, tal como a fotomontagem, torna-se a técnica de representação da sociedade pós-industrial; seja por suas características intrínsecas ou pela função informativa da imagem através dos meios de comunicação de massa. A história já vinha escrevendo outros capítulos, quando nos anos 20 e 30 ocorreu a democratização da fotografia com o seu processo de reprodução em larga escala, e ao fim dos anos 60, o amplo acesso à televisão – transformações que influenciaram essa quebra de paradigma (FUÃO, 2020a).

Segundo Fuão (2020a): *Pensamos fotograficamente. Somos manipulados por imagens. A fotografia transformou, decisivamente, a forma que enxergamos o mundo; tudo aspira ser fotografado, divulgado, reproduzido. A arte, a arquitetura e, até mesmo as pessoas podem ser conhecidas e reconhecidas por meio de cópias fotográficas. Há uma polaridade na fotografia, entre ser uma representação duradoura de algo ou tornar-se um marco, a obra memorável em si.*

Porém, apesar da extensa utilização da fotografia pela comunicação, por sua facilidade em quantificá-la, bem como a verossimilhança baseada no fato do número de reproduções; sua pretensa reputação de ser a mais realista das artes miméticas torna-se questionável ao [...] *antepõe-se entre o mundo perceptivo e o mundo objetivo, como um discurso autoritário da verdade dos acontecimentos e fatos* (FUÃO, 2020a).

Viver em função das imagens ao invés de servir-se delas, leva o ser humano a criar um véu que o priva do propósito original das mesmas: a representação do mundo – não mais significando-o através das cenas decifradas a partir das imagens, mas vivenciando-o como um apanhado de cenas.

A fotografia e o seu registro impresso constituem o fragmento, a figura de ação da *collage*. Essas figuras são as imagens que fazem a *collage*. A *collage*, portanto, é uma ação de aproximação sobre essas figuras (FUÃO, 2020b).

Para o autor, as fotografias são *objects trouvés*³⁵, fragmentos do mundo, fragmentos do tempo e do espaço, que permitem-se combinar para gerar novas imagens; de forma que a *collage* retira-as do quantitativo e impessoal para devolver-lhes vida própria, ao recortar, separar, colar, montando um novo contexto vital.

No final do século XIX, início do século XX; o advento da fotografia trouxe consigo a manipulação das imagens – recortar e colar imagens fotográficas produzindo *collages* em cadernos, álbuns de fotografia, entre outros, tornou-se um passatempo popular – assim como

³⁴ Fernando Fuão: <https://fernandofuao.blogspot.com/?q=collage> Sílvio Alvarez: <https://silvioalvarez.com.br/>

³⁵ Perdidos e achados ou objeto encontrado. Termo usado nas artes visuais para designar objetos encontrados que despertem interesse nos artistas à composição de suas obras.

converteram-se em uma nova forma de arte, pois era o reflexo da atualidade transformado em uma imagem do mundo.

Após sua manifestação reativa à massificação da fotografia, através das fotografias compostas; as *collages* passaram às criações artísticas cubistas com os *papiers collés*³⁶ e os *ready-mades*³⁷ dadaístas; culminando no surrealismo – em uma apropriação estética do mundo, que refletia em imagens perspectivas fragmentadas, materializando o caos vivenciado na época. O que potencializou uma nova significação processual da *collage* enquanto linguagem – minando, na década de sessenta, movimentos como [...] a *Internacional Situacionista*, *Provos*, o *movimento concretista* e *neoconcretistas*. Posteriormente, marcando a arte de rua contemporânea em suas expressões como: lambes, *graffiti* e *collages*, propriamente ditas, espalhadas pela cidade (FUÃO; BELTRAME, 2023).

O processo de distanciamento encontrado na *collage* surrealista através da fragmentação, possibilitou uma recriação da realidade em sua justaposição. A liberdade e propósitos do movimento surrealista vieram como resposta às necessidades da época, indo além das artes plásticas – gerando uma forma de sensibilidade profundamente marcante à arte contemporânea, responsável por abrir caminho a novos processos criadores, carregados de múltiplas reivindicações (ALEXANDRIAN, 1973). O que nos faz considerar a *collage*, indo além de um processo artístico, mas como um conceito, conforme atribuiu Max Ernest³⁸, bem como a utilização do termo, ainda que já fossem feitas muito antes do surrealismo.

Esta linguagem constituída pela *collage* no movimento surrealista estabeleceu [...] *junto ao moderno e ao contemporâneo, a imagem como um valor determinante para o conhecimento, livre de qualquer conceituação estética ou modismo* [...] (LIMA, 1984, p.9). Permitindo ampliar o horizonte surreal em sua pretensão de ultrapassar a realidade e a banalidade estética; transformando as imagens, o supostamente real em outra realidade, resultante da poesia plástica.

Max Ernest referindo-se ao mecanismo da *collage*, descrevia como um guarda-chuva, que seria a realidade pronta e fixada ingenuamente; encontrando uma máquina de costura, subitamente na improvável, mas não absurda realidade, onde ao sentirem-se deslocadas passam por um processo de dissecação alterando sua destinação ingênua e a sua identidade. Transmutando através de uma série de valores relativos, seu falso absoluto em um novo absoluto, [...] *verdadeiro e poético: guarda chuva e máquinas de costura farão amor* (ERNEST, 1936 apud IMBROISI, 2023).

³⁶ *Papier collé* (francês: *papel colado* ou *recortes de papel*) é um tipo de colagem e técnica de colagem na qual o papel é aderido a uma montagem plana. A diferença entre colagem e *papier collé* é que o último se refere exclusivamente ao uso de papel, enquanto o primeiro pode incorporar outros componentes bidimensionais (https://en.wikipedia.org/wiki/Papier_collé)

³⁷ Os *ready made* são objetos industrializados que, retirados de seu contexto cotidiano e utilitário, transformam-se em obras de arte, sendo inseridos em museus e galerias. (<https://www.culturagenial.com/ready-made/>)

³⁸ Professor de artes, Ernst aprendeu a pintar sozinho enquanto estudava Filosofia e Psiquiatria na Universidade de Bonn entre 1909 a 1914, veio a conhecer o surrealismo através do pintor surrealista, Jean Arp. Utiliza a terceira pessoa para se referir a si mesmo como recurso estilístico e estético. (https://pt.wikipedia.org/wiki/Max_Ernst)



Figura 6.1: Georgina Louisa Berkeley, foto-collage, 1850 (E) **Fonte:** <https://www.domestika.org/pt/blog/4298-o-que-e-collage-e-como-evoluiu-ao-longo-da-historia> (E)

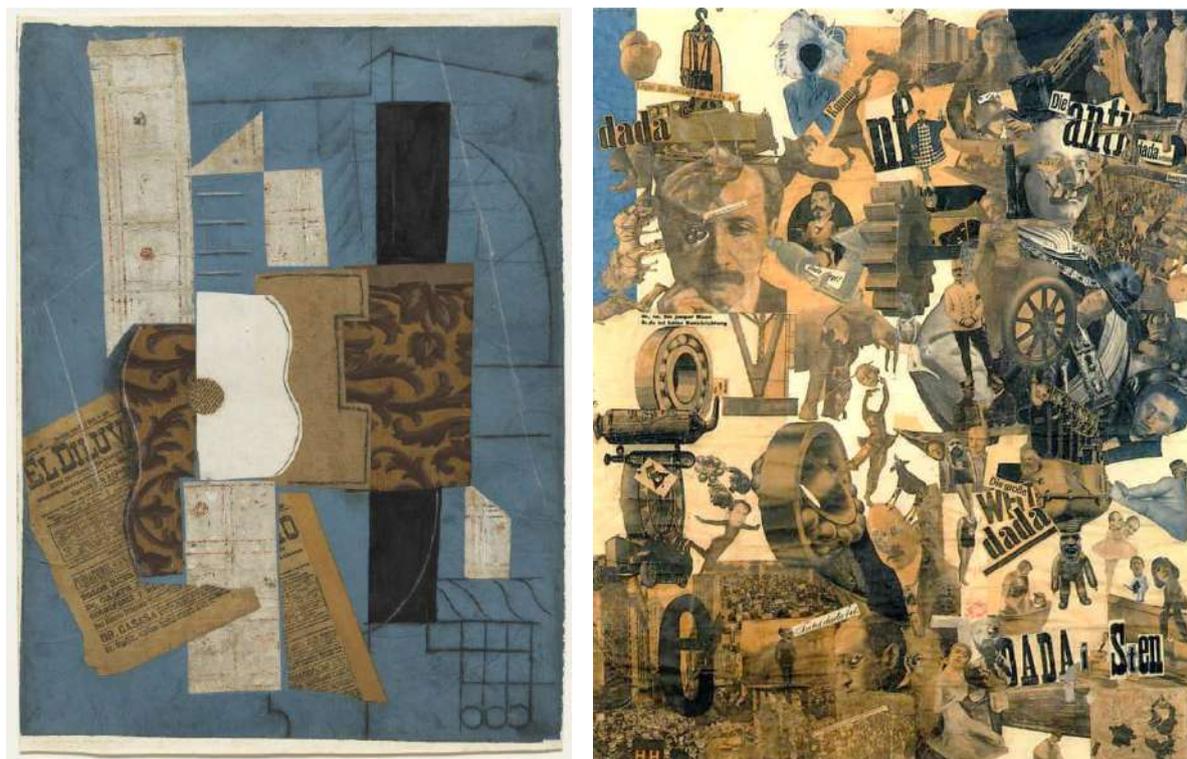


Figura 6.2: Pablo Picasso Guitarra Céret, primavera de 1913 (E); Incision With the Dada Kitchen Knife Through Germany's Last Weimar Beer-belly Cultural Epoch, 1920 (D) **Fonte:** <https://www.moma.org/collection/works/38359> (E); <https://www.domestika.org/pt/blog/4298-o-que-e-collage-e-como-evoluiu-ao-longo-da-historia> (D)

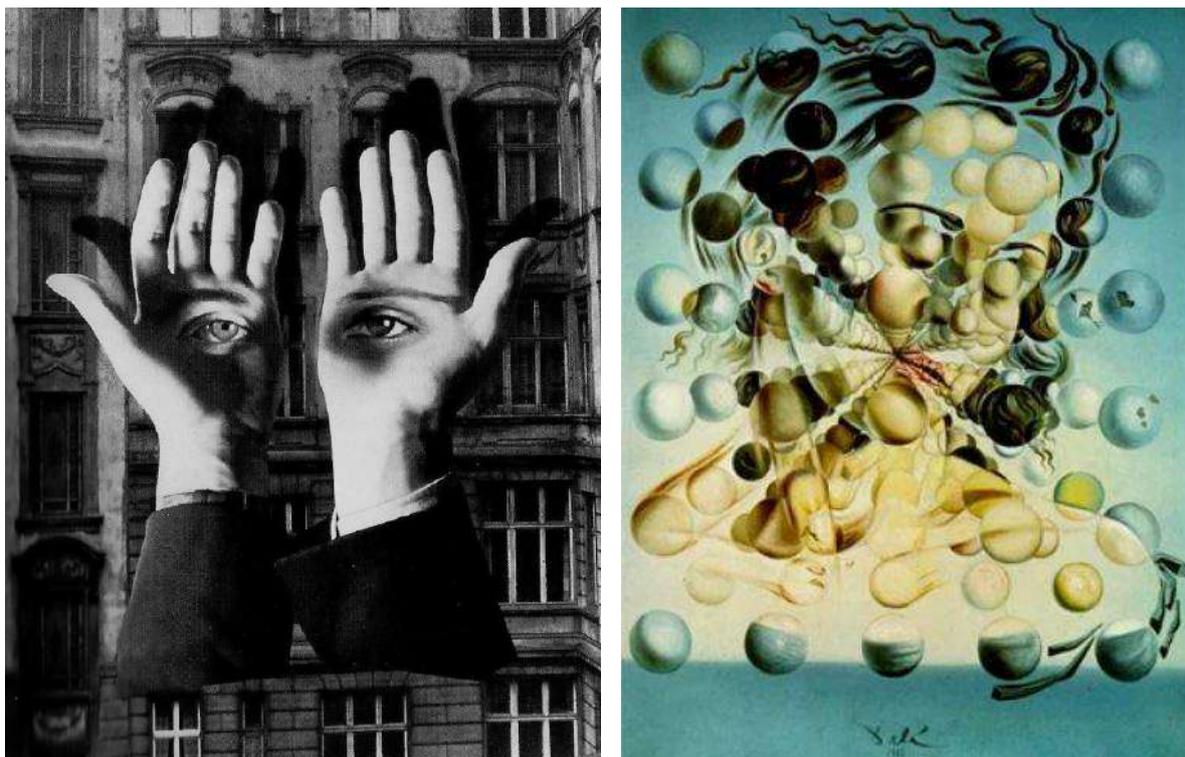


Figura 6.3: Herbert Bayer, *Cidadão solitário*, 1932 (E); Salvador Dalí, *Galatea da esferas*, 1952 (D) **Fonte:** <https://www.esdesignbarcelona.com/actualidad/disenho-grafico/herbert-bayer> (E); <https://www.todamateria.com.br/obras-de-salvador-dali/> (D)

É uma linguagem, uma conversa que grita contra a ordem das coisas, de seus conceitos e significados, de suas intolerâncias e preconceitos. É uma anti-linguagem, uma linguagem de violação dos códigos (FUÃO, 2011, p.10).

Uma configuração significativa no resultado poético da composição, incorporada às obras de diversas linguagens artísticas a partir do século XX. Sendo parte importante de movimentos artísticos como a *pop art*, e atualmente, evoluindo para a utilização de ferramentas digitais; ainda que muitos artistas mantenham sua forma analógica original.



Figura 6.4: Digital, Randy Mora, *Full Windsor*, 2018 **Fonte:** <https://www.domestika.org/pt/blog/4298-o-que-e-collage-e-como-evoluuiu-ao-longo-da-historia>

Para entender a *collage*, temos que ir a fundo nos significados simbólicos e na poesia que se esconde por trás de cada ato, pois ela acaba se revelando mais que um processo de criação, mas também uma poética. É um procedimento que consiste na composição de fragmentos retirados de seu cenário original para a criação de uma nova realidade imaginativa; de modo poético, como *uma trajetória amorosa*, proposta por Fernando Fuão – estendendo-se às artes em geral, podendo influenciar a música, a dança, o teatro, a arquitetura. Bem mais que recortar e colar, a *collage* é, então, a produção de novos objetos, novas configurações e imagens, na fusão de formas e ideias, onde figuras e objetos já existentes permitem que o mundo se comunique através de seus signos. *Collage é a exploração de uma nova sintaxe de imagens já conhecidas, utilizadas através de cortes. Collage é análoga à poesia. Como diz Max Ernst: [...] se a pluma não faz a plumagem, a cola não faz collage* (ERNST, 1976 apud FUÃO, 2020a).

Como qualquer outra forma de representação, o processo da *collage* pressupõe algumas etapas e a utilização de certos materiais e instrumentos; podendo ser compreendido a partir de três etapas: o recorte, os encontros e a cola. Na primeira, tendo a tesoura instrumento, está a construção de fragmentos, a seleção, organização, classificação e captura das imagens através do recorte. *Liberta-se figuras de um todo, inaugurando o processo de criação, a construção do abismo e da descontinuidade que obriga os seres a comunicarem-se de maneiras distintas* (FUÃO; BELTRAME, 2023). Os fragmentos passam a ser objetos autônomos, prontos às possibilidades dadas à liberdade imaginativa na reconstrução do todo em sua completude. A segunda etapa, intensa e extremamente relevante ao processo, consiste nas aproximações que as figuras libertas criam entre si, em articulações múltiplas representadas pelo encontro, de diferentes visões, emoções, cisões, espaços e tempos – onde as figuras movimentam-se desprendidas, despretensiosas, à espera da conexão. Finalizando, a etapa que dá nome ao procedimento, com a utilização da cola. O vínculo, a fixação de uma figura à outra, ou a um suporte; fragmentos aglutinados em um novo contexto – a consolidação do encontro.

Limitar o ato em simples dicotomias como recortar-colar, rasgar-costurar, desmontar-montar, separar-unir, é excluir tudo aquilo que acontece entre um e o outro, que é justamente a grande magia dos encontros. Encontros simbólicos, do desejo que busca nova identidade, da consciência com o inconsciente, o encontro com o acaso. Entender que a essência se dá pela integração das partes e não pela oposição delas – numa forma de representação poética da vida. Ademais, assim como na vida, muito mais do que os acontecimentos e as materialidades, o imprescindível é nossa capacidade de realizar a tessitura, conectando-os ou não, adicionando-os ou subtraindo-os, compondo a imaterialidade, o íterim – entre rupturas e encontros o processo engendra sua visualidade.

Nosso cotidiano é tomado por informações, situações que nos propõe recortes, encontros e *collages*. Em um mundo fragmentado, vivemos uma busca constante por reconstruí-lo, para então desconstruí-lo, fragmentá-lo novamente, ciclicamente produzimos *collages* em nossas vidas – levando-as do palpável e material ao imagético, ao imaterial, ao universo dos sentidos.

Dito isto, podemos entender a abrangência da *collage* quando levada à filosofia, educação e outros saberes, como instrumento potencializador à compreensão do pensamento; em suas subjetividades e sentido para diferentes pessoas, em diferentes culturas, descolonizando-o e desmistificando a arte como acesso indubitável à mente humana.

Silvio Alvarez, artista plástico, collagista e arte educador, no Encontro *Collage* e Pedagogia, realizado em 2022, pela Rede *Collage* Brasil; descreveu sua descoberta da arte terapia, como caminho à superação de um momento complicado em sua vida. Por meio da *collage* o artista não apenas superou as dificuldades, como expandiu o horizonte à arte como ofício – praticando e promovendo oficinas, que logo o levaram à docência em escolas e universidades.

Alvarez dedica-se primordialmente, às crianças, levando à arte até elas de forma lúdica, ao mesmo tempo que transmite conceitos e dados históricos sobre as obras de ícones das principais expressões artísticas, instiga a curiosidade, a criatividade, o entrosamento, levando seus pequenos alunos ao processo da *collage*. O artista manifesta sua admiração pela magnitude dos resultados alcançados – o interesse, desenvoltura e liberdade agenciados nas ações de criação. Dado à desafios e sempre pronto ao acolhimento, costuma unir as pessoas, conectando-as mundo afora através de suas *collages*. Desafiando as dificuldades que se interpõe, ao aceitar o que lhe vem, sem qualquer restrição – trabalhando com idosos, crianças, portadores de necessidades especiais e apenados – todos de algum modo conectados pela aura da sua arte. A alma da *collage*, o cerne, o coração que é a cordialidade, contida no acolhimento e na hospitalidade. *A collage mesmo como a arte de acolher as diferenças, sem entretanto apagar suas singularidades, mas conservando-as e convidando para participar da festa comum e mudar seus sentidos de vida* (FUÃO, 2022c).



Figura 6.5: Oficina em à Universal Kids - Núcleo de Recreação e Educação Infantil (E); Oficina | Projeto Artistas do Futuro (D) **Fonte:** <https://www.facebook.com/photo/> (E); <http://silvioalvarez.blogspot.com/> (D)

Assim como Fernando Fuão e Silvio Alvarez, o também, collagista e professor Luiz Gustavo Guimarães, participou do encontro. Este, mostrou a possibilidade de pensar *collage* e educação de modo científico e sistemático. Entrecruzando saberes, traz à luz o pensamento Freiriano na arte da *collage*. Formalizando em sua tese de doutorado, a potência transformadora destas ações aliadas à docência. Como forma de desenvolver o pensamento analógico nos processos de aprendizagem, além da disponibilidade como dispositivo às pesquisas na educação e na pedagogia.

A *collage* pode ser um método de representação coadjuvante às cartografias e caminhografias ou àqueles que desejam compor mapas abertos e desmontáveis; visualidades a partir dos atravessamentos corpo-cidade, buscando no vivido as lembranças que emergem. Abstrações, composições figurativas, sobreposições; construções e desconstruções abertas aos devires, aos rizomas e todos os tremores mente-corpo.



7. CORES AO CAMINHAR

Quaisquer que sejam seus aspectos, o cotidiano tem esse traço essencial: ele não se deixa apreender. Ele pertence à insignificância, e o insignificante é sem verdade, sem realidade, sem segredo, mas é talvez o lugar de toda a significação possível.

– Maurice Blanchot³⁹

7.1. Domingo de *Graffiti*

Num “Domingo de *Graffiti*”, nada é previamente planejado, ou determinado, tudo flui livremente. Desde a escolha das cores, traços, conexões, ao resultado final.

Segundo Muswieck, é um momento de lazer – de preferência, um encontro entre amigos – sem o cunho profissional. Esse desprendimento de um projeto, de algo pensado antecipadamente, traz a liberdade do lúdico de Huizinga (2007) e remete ao ócio criativo de De Masi (2000); que em sua afirmativa da unidade entre trabalho e lazer, levando-nos a pensar em uma época na história da atividade humana na qual não será tão nítida esta separação, assim como produção e consumo ou emprego e tempo livre. *O que está em jogo é uma batalha entre a inovação e a conservação, não sendo o caminho impedir o progresso, mas sim geri-lo de modo que favoreça a difusão das condições da felicidade* (DE MASI, 2000, p. 185).

Deste modo, podemos perceber nesta interação – onde se exerce o ofício com o prazer, geralmente, dedicado ao lazer – um intenso ato de ócio criativo. Os domingos de *graffiti* são, acima de tudo, a demonstração da possibilidade de não sucumbir à sociedade capitalista do trabalho mecanicista e exaustivo. Para Domenico De Masi (2000), estar em estado de ócio criativo é pura produção, ao contrário de ócio no sentido de estagnação. É na conexão entre o ofício e o lazer que flui a potência criativa. O autor demonstra, em sua própria experiência, que permitir-se ritmos menos intensos, otimizando o tempo e abrindo espaço ao lazer, mantém a mente criativa.

Ser criativo é uma característica do ser humano, estimulada nos artistas pela imaginação e os movimentos afetivos, cognitivos, psicomotores envolvidos nos processos. Jogar é estar em um momento imaginativo, em um espaço ficcional, sem códigos ou regras sociais, onde ficamos fora da vida cotidiana, mesmo que ainda estejamos nela. Huizinga (2007) relaciona o jogo ao estado da criança de se sentir “transportada”. Através da imaginação representam, se desprendem, viajam e acreditam vivenciar outras realidades, [...] *sem, contudo, perder inteiramente o sentido da “realidade habitual”*. *Mais que uma realidade falsa, sua representação é a realização de uma aparência: é “imaginação”, no sentido original do termo* (HUIZINGA, 2007, p.17). Portanto, o processo criativo, as interações afetivas e a expressividade acerca desse “jogo”, de liberdade infantil, imaginativo, lúdico, é elemento da

³⁹ Maurice Blanchot 1907 – 2003: foi um escritor, ensaísta, romancista e crítico de literatura. Entre 1931 e 1944, exerceu o jornalismo e suas teorias sobre a relação entre o escritor, a língua, a literatura e a filosofia influenciaram toda uma geração de pensadores pós-modernos e pós-estruturalistas, como Gilles Deleuze, Paul de Man, Michel Foucault, Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy. <https://pt.wikipedia.org/wiki/>

cultura humana; inerente ao ser humano, como aos animais. Na arte e na vida é preciso permitir-se, dar cor, dar tempo, sentir para fazer sentido.



Figura 7.1: Fotos da observação participativa ao Domingo de Graffiti. **Fonte:** Acervo da autora.

4.2. Entrevista cartográfica com o artista

No mesmo Domingo de *Graffiti*, tive a oportunidade de realizar a primeira entrevista com o Gordo Muswieck – artista, grafiteiro, amigo e sujeito desta pesquisa – numa pausa, entre tintas, música e à beira da calçada. Foi uma conversa descontraída, mas potente, mobilizando em mim bem mais que eu poderia imaginar ao sair de casa.

Estávamos na zona do Porto – cidade de Pelotas – ao chegar, já estavam lá o Gordo, Ges, e Nem, os três amigos grafitando num dia que oscilava momentos de sol e chuva; o que não tirava a empolgação e a alegria daqueles “meninos” fazendo o que amam.

Tudo era colorido, tinha cheiro de tinta, tinha música, tinha gente que ia e vinha. Foi uma experiência rica e intensa, de muitos atravessamentos. Neste contexto de pura arte foi que, sentados no meio fio da calçada, tivemos nossa conversa-entrevista. Fiz algumas perguntas, mas, de modo geral, ele foi contando sobre como acontece o processo. Em especial o que estava ali.

Foi como, por algumas horas, fazer parte da “crew”! Estar lá, no meio deles, no meio da rua, em meio à criação, vendo cada detalhe da execução; algo de mágico acontece! É como se houvesse uma realidade paralela, onde só as cores, o som e a *vibe* contagiante existissem. Então, foi possível entender o fascínio que envolve o Domingo de *graffiti* e o *graffiti* urbano para quem transita neste universo.

Durante as entrevistas e conversas informais que tivemos, algumas falas foram gatilhos para minhas investigações posteriores, movendo a busca por mais referências sobre a produção de subjetividade e sentido na cidade:

“Os Stevies são como vários de mim espalhados pela cidade... vários Gordo M. por aí...”

“A ideia é deixar livre, pra cada um olhar como quiser... se não quiser olhar o graffiti, pode ler as frases...”



Figura 7.2: Fotos do processo de grafite do artista. **Fonte:** Acervo do artista (E) e (C); Acervo da autora (D).



Figura 7.3: Fotos de grafites do artista Gordo Muswieck. **Fonte:** Acervo do artista (E) e (D).

As frases estão presentes em grande parte das criações realizadas pelo Gordo. Segundo ele, são uma forma de mobilizar àqueles que não serão atraídos pelas imagens. Suas frases buscam valorizar a arte, motivar as pessoas, transmitir mensagens positivas; como também

chamar a atenção a problemas sociais, exclusão, protestando contra as desigualdades. Narrativas da urbanidade contemporânea, expressas ludicamente pelos Stevies, colorindo o cotidiano das pessoas e falando à cidade dos muros, dos vazios, da diferença, que é possível uma arte para todos.

7.3. Pesquisa no acervo fotográfico do artista

A efemeridade da arte urbana traz consigo o apelo por “guardar”, de alguma forma, este acervo. Tais registros acabam por ser feitos através de material fotográfico, fílmico, desenhos ou até mesmo a cartografia pode ser um registro das obras.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, pude ter acesso ao acervo do artista. Neste, obtive material fotográfico do que vem desenvolvendo ao longo de vários anos e também vídeos de suas produções – em Pelotas e outras cidades.

Um material vasto, onde percebe-se a evolução da arte realizada por ele, as modificações no decorrer do percurso, assim como seus traços, os personagens criados, temáticas predominantes. Um apanhado de suma importância aos desdobramentos do estudo.

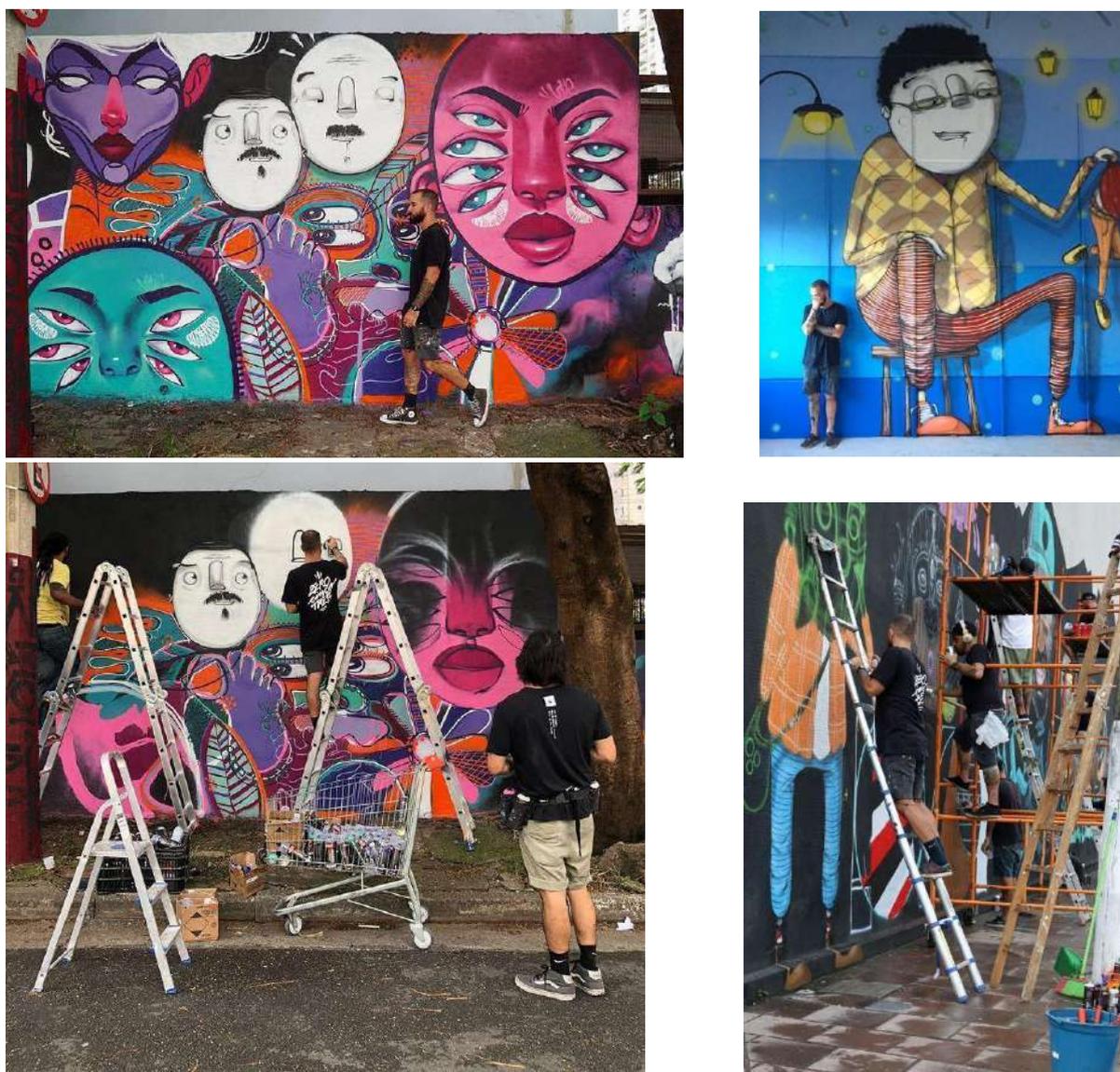


Figura 7.4: Fotos cedidas pelo artista em pesquisa ao acervo, na coleta de dados. **Fonte:** Acervo do artista.

7.4. O encontro com as ruas

7.4.1. A experiência dos alunos

Em meu terceiro estágio docente, tive a oportunidade de participar da disciplina de Teoria e História I – Arquitetura e Urbanismo na contemporaneidade. Sempre acompanhando meu orientador, professor Eduardo Rocha, anteriormente os estágios foram na disciplina de Projeto V, com alunos em outro adiantamento. Acompanhar alunos recém chegados à faculdade foi um novo desafio – mentes cheias de expectativa e sem possíveis vícios limitantes de conhecimentos específicos já adquiridos. Essa liberdade, era algo que favorecia o que víamos a propor.

O trabalho foi dividido em cinco etapas: quatro caminhografias e a finalização, com uma *collage*. Todas elas, exceto a *collage*, resultaram em mapas interativos específicos no *My Maps Google*, onde os alunos depositaram fotos, vídeos e textos de acordo com as orientações para cada etapa. Os participantes se dividiram em grupos de três a cinco pessoas, por livre escolha.

Antes da primeira atividade, houveram duas aulas sobre teoria da Arquitetura e Urbanismo, com apresentação de conteúdo em slides e indicações de leituras aos alunos. Além disso, a cada ação eram disponibilizados materiais de apoio correspondentes.

A Caminhografia Urbana 1, realizada no dia 18 de agosto de 2022, que resultou no Mapa 1 foi: Encontrar um lugar no Porto! (uma arquitetura - ponto). Com saída da Faurb⁴⁰, os alunos deveriam percorrer as imediações, em um trajeto curto, encontrando algo que lhes chamasse a atenção – poderia ser um prédio (uma arquitetura) ou qualquer outro elemento, figura, vegetação, equipamento urbano, espaço público (um ponto) - o que, neste percurso, lhes mobilizasse e fosse um consenso; fotografar e depositar no mapa, anteriormente criado e já disponível, com legenda descrevendo os motivos da escolha.

Começamos a nos desprender das amarras em uma primeira conversa com a turma, realizada no saguão da faculdade, quando passamos algumas informações via data show, de maneira bem informal – corpos mais soltos, grupos movimentavam-se à conexão que nos seria indispensável.

Era uma manhã ensolarada e levemente fria, convidativa à iniciação na vida caminhográfica. Nessa experiência inicial, os grupos foram sozinhos e ficamos na “base” aguardando o retorno e disponíveis para qualquer eventualidade.

A dualidade de sentimentos se fazia nítida: ansiedade e expectativa por experimentar algo novo, dúvida e receio pelo contado direto com as ruas – as mesmas ruas pelas quais, a grande maioria, passava diariamente, porém com outra perspectiva.

Saíram timidamente e voltaram com a alegria da descoberta. A implicação do olhar e, realmente, enxergar o ambiente urbano começava a mostrar seus efeitos.

⁴⁰ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas.

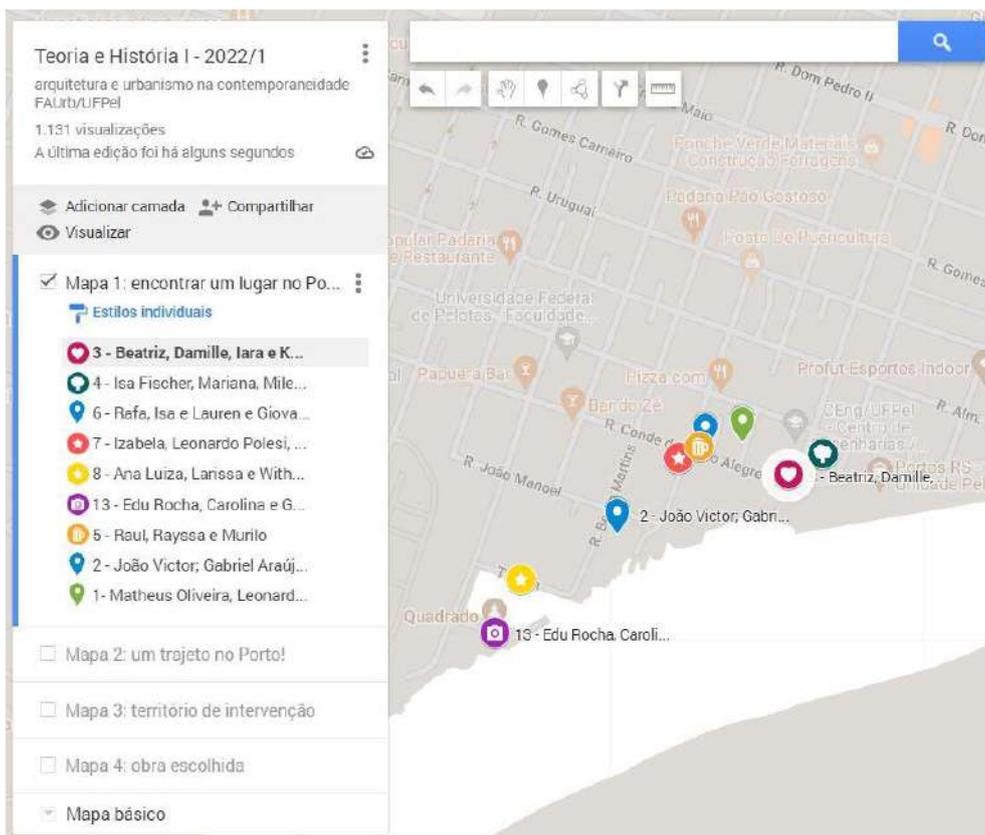


Figura 7.5: Mapa geral | Caminhografia 1: Econontrar um lugar no Poto – Pelotas – RS
Pontos marcados por cada grupo de alunos **Fonte:**Acervo da autora.

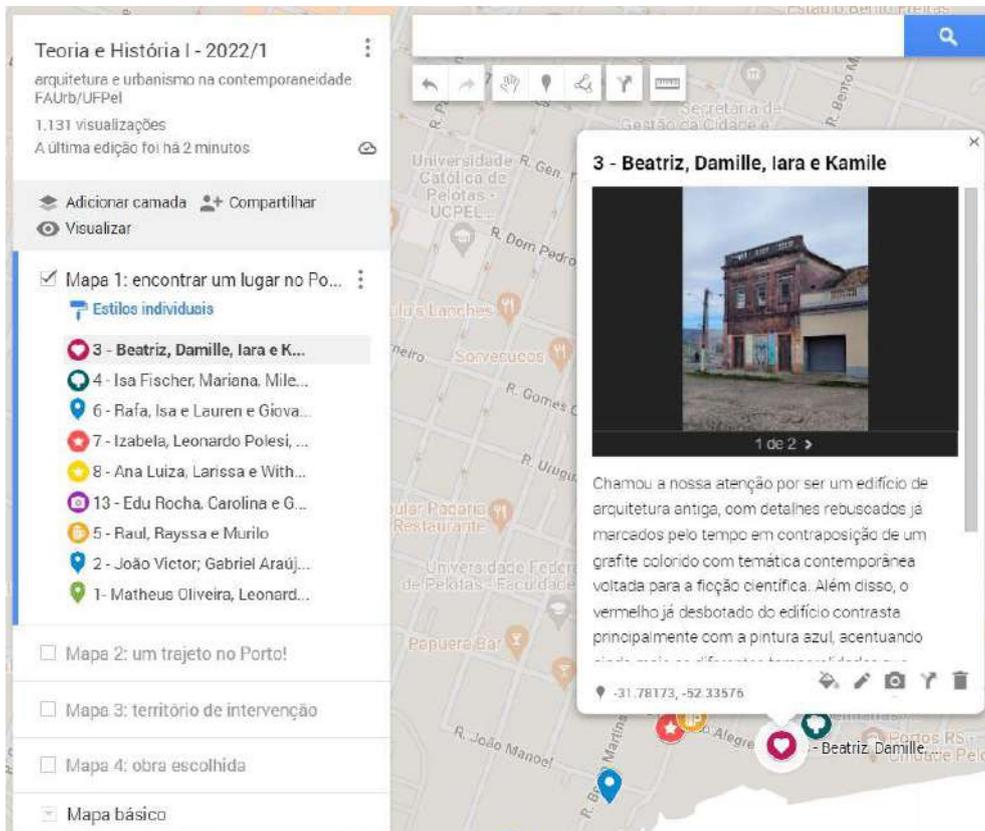


Figura 7.6: Lugar (Ponto) | Grupo 3 **Fonte:** Acervo da autora.



Figura 7.7: Escrita | Grupo 3 **Fonte:** Acervo da autora.

Caminhografia Urbana 2, realizada no dia 25 de agosto de 2022, Mapa 2: Um trajeto no Porto! (da Faurb até o lugar – linha). Como na anterior, teve seu ponto de partida na Faurb. Dessa vez, saímos em grupo, toda a turma e os professores. A proposta era criar uma “linha”, traçado do trajeto percorrido durante a caminhografia. Os alunos deveriam fotografar, filmar, anotar – sentir e perceber o percurso. Nesse primeiro momento, o caminho foi definido pelos professores. Partimos pela rua Coronel Alberto Rosa até o Quadrado, alguns grupos se formaram, parando para registros e comentários. Havia calçada sem pavimentação (apesar da rua asfaltada), vegetação alta e lixo espalhado, graffiti em pavilhão abandonado – algumas das observações e pontos de registro. Relatos contrastantes da cidade viva, que sobrevive na luz e na sombra, construindo-se e desconstruindo-se assim como seus habitantes.

Abre-se um horizonte: diriam que são quatro lados, mas neste apenas vejo três, o outro perde-se rumo ao infinito, levado pelas águas. Um respiro em meio ao caos. Uma paz que invade em meio a triste realidade do entorno. A água parece levar algo em busca de renovação. Contemplar torna-se sinônimo de repensar e refletir. As mazelas do mundo não deixarão de existir, assim como o capitalismo não deixará de buscar, em qualquer canto, lugares para tornar pontualmente midiáticos.

Do Quadrado, continuamos, por dentro, costeando o canal e as edificações simples existentes ali. Ruas de chão batido, sem pavimentação e muito lixo pelo caminho. A mim, chamou a atenção uma frase escrita em um muro sem acabamento, assim como o contraste daquela realidade tão próxima e tão distante. A vista do Quadrado em direção ao Anglo insistia em trazer qualquer coisa bela. Os barcos atracados, apesar de seu mau estado de conservação, tinham algo de nostálgico – naquela manhã gelada de céu nublado.

Eu vira uma paisagem fria, concebera uma milonga fria. Se o frio era a minha formação, fria seria a minha leitura do mundo. Eu apreenderia a pluralidade e diversidade desse mundo com a identidade fria do meu olhar. A expressão desse olhar seria uma estética do frio (RAMIL, 2004, p. 24).

No cotidiano invernal dos pelotenses, o frio irrompe desvelando um olhar perpassado por essa estética particular, frio que atravessa os corpos habitantes do sul do Sul. Num peculiar encontro com as gélidas ruas, somos invadidos dos tremores ao encantamento, por imagens e figuras somente descobertas neste Pampa.



Figura 7.8: Caminhografia Urbana | Um trajeto no Porto | Trilha entre o Quadrado e a rua João Manoel (E); Quadrado, vista do Campus Anglo (C); Barco atracado no Quadrado (D) **Fonte:** Acervo da autora.

Então seguimos, chegando a uma praça, bastante abandonada, com brinquedos infantis em estado precário, vegetação alta e, assim como no caminho, lixo espalhado. Já estávamos nos aproximando novamente da pavimentação à rua Conde de Porto Alegre onde, na esquina com a rua João Pessoa, em um pavilhão abandonado, está o *graffiti* realizado no evento internacional: *Meeting of Styles Brasil, 2018*. E, na esquina com a rua João Pessoa, nos muros do cais do Porto, outros também chamaram a atenção – inclusive para um grupo de alunos que, na atividade anterior, havia feito um relato conforme imagens em seguimento.



Figura 7.9: Graffiti realizado no *Meeting of Styles 2018* **Fonte:** <https://www.google.com/maps>



Figura 7,10: Lugar (Ponto) | Escrita | Grupo 2 | Caminhografia 1 **Fonte:** Acervo da autora.

Nosso percurso seguiu até a praça em frente ao cais e ao prédio da antiga fábrica Cotada (hoje abrigando o CEng Ufpel). Lá, com muito frio, vento, cachorros correndo, paramos para uma conversa de finalização. Orientação: a tarefa seria cada grupo escolher um trajeto para realizar a sua caminhografia, traçando sua “linha”, que seria marcada no mapa com as informações conforme as indicações anteriores – sendo que deveriam inserir uma série de, no mínimo, sete imagens do percurso.

Feito isso, retornamos à Faub pela rua Benjamin Constant. O retorno, não menos importante, também deixa suas impressões. Ao contrário dos percursos nômades, mencionados por Careri, com improvável retorno aos mesmos lugares ou suas transurbâncias realizadas nas bordas (áreas limítrofes, espaços intermediários em torno da cidade, na sua margem); nossos percursos se deram dentro da urbe e, na maioria das vezes, com retorno ao ponto de partida. Em áreas que Deleuze e Guattari definiram como espaços estriados e Milton Santos como zonas luminosas da cidade – aquelas densas, consideradas como espaços fechados à exatidão, racionalizados e racionalizadores. É a *polis* em oposição ao *nomos*, espaços aos quais denominaram lisos ou opacos, respectivamente – estes, indeterminados, considerados como espaços abertos do aproximativo e da criatividade. Para os autores, os nômades estão ligados ao espaço liso (opaco), espaço vetor de desterritorializações, em oposição ao espaço estriado (luminoso), sedentário e territorializado.

Para Careri (2013), o grande jogo do caminhar seria buscar esses espaços nômades, opacos, lisos, dentro da própria cidade luminosa – espaço estriado por natureza. Portanto, o jogo seria buscar a [...] *cidade nômade que vive dentro da cidade sedentária* [...] (CARERI, 2013, p. 164), indo ao encontro com os vários “outros” da cidade, encontro com a alteridade urbana – quase sempre dissensual e conflituoso, onde reside a tensão necessária e legítima aos conflitos urbanos que constituem os espaços e a esfera pública.

O revidé nômade, que poderíamos também chamar de devir-nômade dos errantes urbanos, mostra que “pode-se habitar de um modo liso até mesmo as cidades, ser um nômade nas cidades”. Que *nomos* coexiste com *polis* e que a questão dos errantes está nas práticas e nos usos lisos dos espaços estriados e luminosos da cidade. Entre os errantes urbanos encontramos vários artistas, músicos, escritores ou pensadores que praticaram errâncias urbanas, errâncias voluntárias, intencionais (JACQUES, 2012, p. 29).

Frédéric Gros (2021) nos chama a atenção do quanto o Eterno Retorno deve à experiência da caminhada, visto que as longas excursões de Nietzsche transcorriam em caminhos conhecidos, percursos precisos que ele gostava de repetir. Caminhos longos que ao virar a curva revelariam uma paisagem antecipada, ainda assim, carregada de uma vibração que se repetia no corpo do caminhante, como acordes das duas presenças – duas cordas soando em uníssono, que vibram e se nutrem mutuamente – como um novo impulso.

O Eterno Retorno é para o autor, transformar em um círculo a vibração das presenças, estendendo em um círculo contínuo a repetição dessas duas afirmações. [...] *A imobilidade do andarilho frente à da paisagem é a intensidade mesma dessa copresença que dá origem a uma circularidade ilimitada de trocas* [...] (GROS, 2021, p. 33).

Do mesmo modo que a temporalidade comprova a inevitável impermanência e inconsistência da vida e do ser humano, demonstra sua maior fragilidade: a impossibilidade de modificar o passado. O tempo possui um vetor que é passagem, conferindo à vida humana sua consistência e sua vulnerabilidade – em suas três dimensões o tempo estaria assim dividido: o presente que não é mais (passado); o presente que ainda não é (futuro); aquilo que deixa de ser no momento que é (presente). Através dessa consciência do tempo e da vida o ser humano poderia querer inclusive aquilo que já foi, ou seja, viver cada instante da sua existência como se o mesmo pudesse repetir-se eternamente (GIACOIA JR., 2018).

O Eterno Retorno é uma série de critérios de seleção de instantes existenciais da imanência e na imanência - nesta vida de pulsões e desejos, distinguir o que merece viver ou perecer, como escreveu Nietzsche. A doutrina do Eterno Retorno é uma forma de triagem dos instantes de vida que merecem ser vividos; separação entre os instantes exitosos e fracassados – a vida medíocre frente a vida intensa e grandiosa. É na vida que distinguimos a vida que vale a pena da que não vale a pena viver. “*É preciso julgar a vida na vida. Na imanência da vida*”, palavras de Nietzsche no livro: *O Eterno Retorno* (DE BARROS F., 2021).

Talvez seja possível fazer uma analogia com o percurso, porém pensando que, ao retornarmos, nosso olhar buscaria justamente os pontos de pulsão, onde as intensidades foram marcantes – locais de maior potência para nossos sentidos. Retornar ou mesmo transitar por lugares já conhecidos sempre nos permite abertura à novas percepções. Da mesma forma que o tempo não volta, jamais nossos corpos irão percorrer os mesmos caminhos – podemos traçar os mesmos percursos, porém não seremos mais os mesmos que ali passaram. Ainda que nas paisagens antecipadas ao olhar de Nietzsche, a vibração de cada novo encontro se tornaria única ao unir-se com as lembranças anteriores. A cada encontro novos impulsos, novas pulsões.

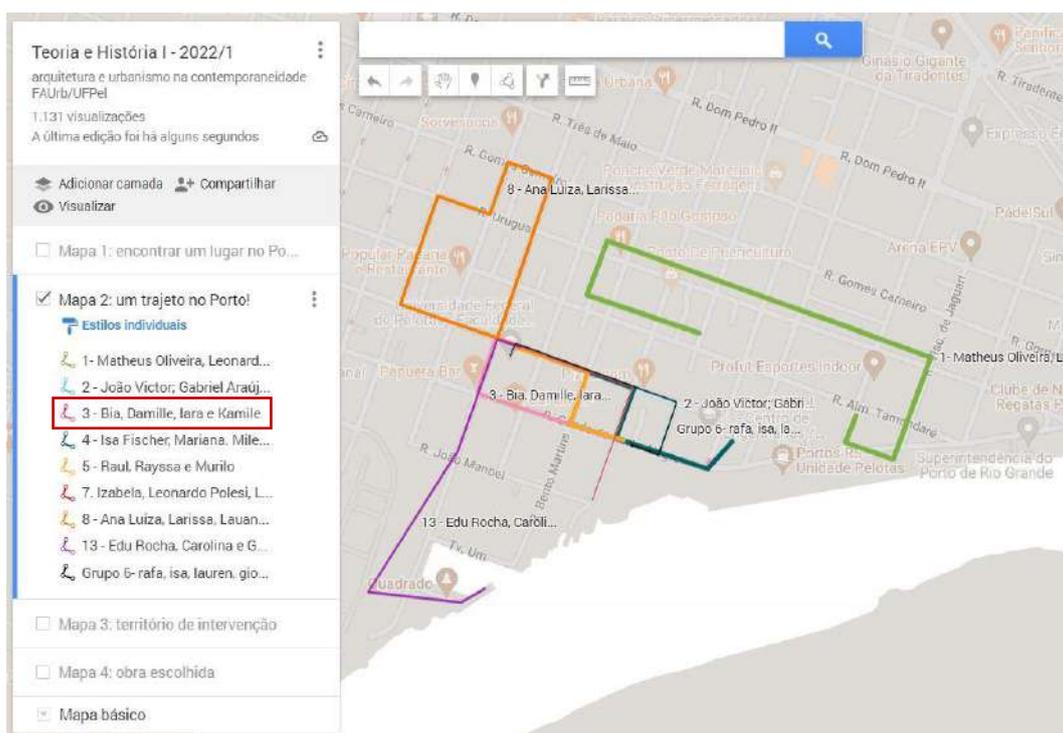


Figura 7.11: Mapa geral | Caminhografia 2: Um trajeto no Poto – Pelotas – RS
Linhas (trajetos) marcados por cada grupo de alunos **Fonte:**Acervo da autora.

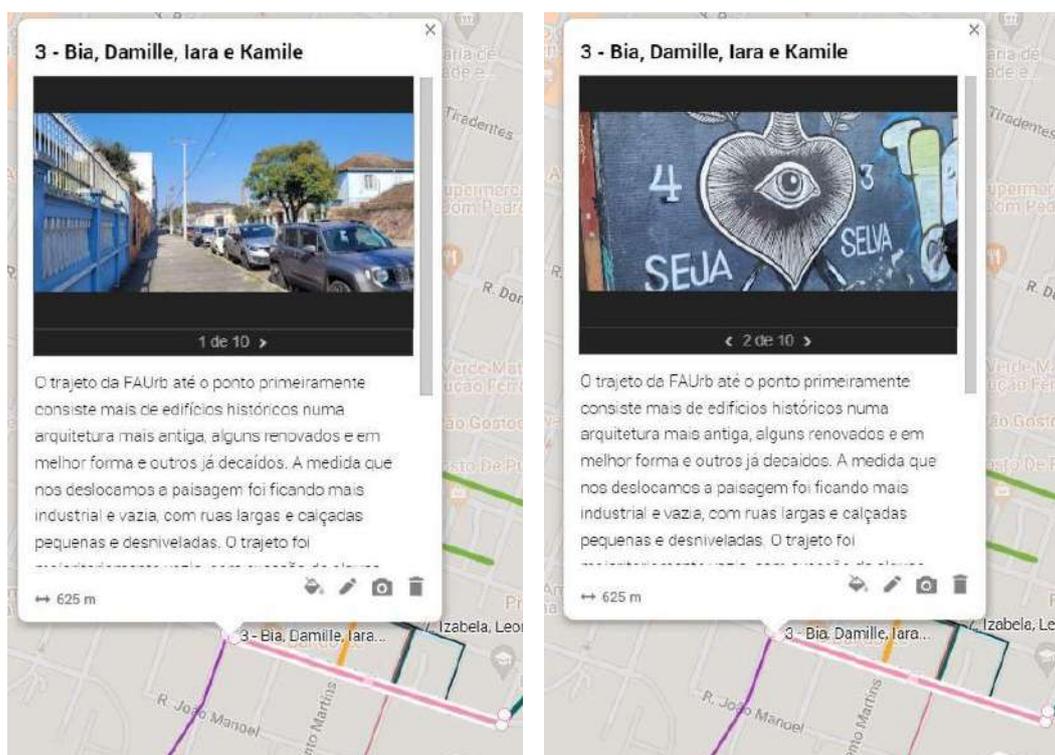


Figura 7.12: Trajeto | Registros fotográficos e escrita | Grupo 3 **Fonte:** Acervo da autora.

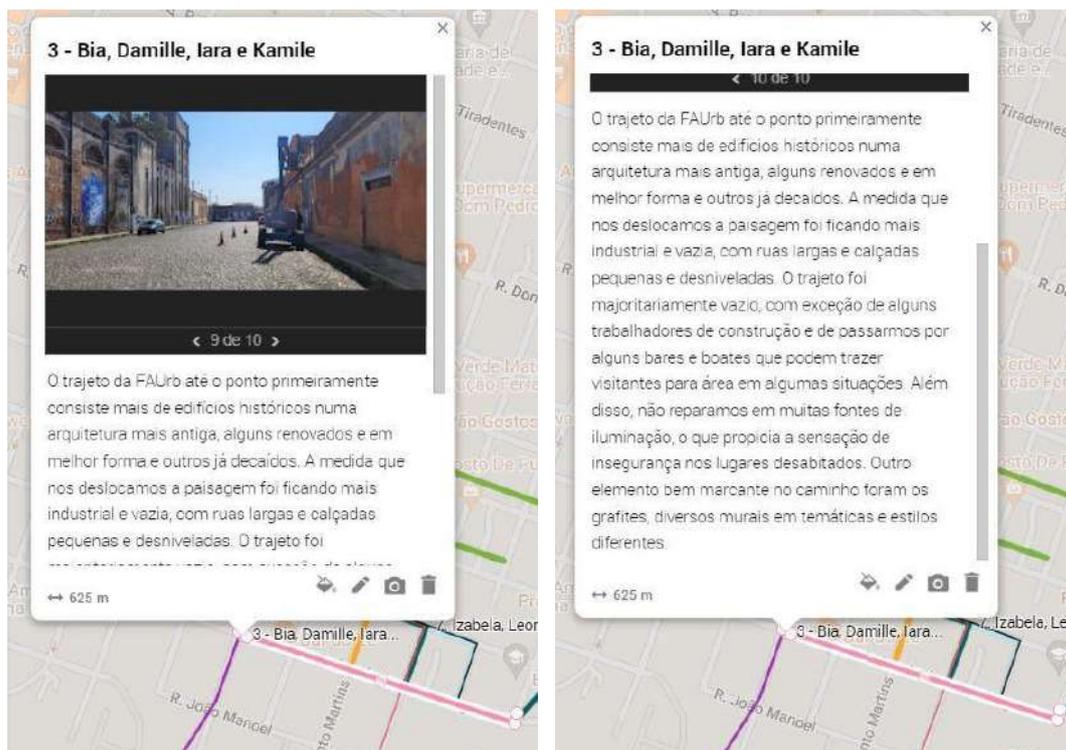


Figura 7.13: Trajeto | Registros fotográficos e escrita | Grupo 3 **Fonte:** Acervo da autora.

Caminhografia Urbana 3, realizada no dia 01 de setembro de 2022, Mapa 3: Território de intervenção (plano). Para esta etapa, as informações prévias foram sobre Urbanismo tátil e Intervenções efêmeras. Os alunos foram apresentados ao trabalho do Grupo PORO: um coletivo que procura levantar questões sobre os problemas das cidades através de uma ocupação poética dos espaços, realizando intervenções urbanas e ações efêmeras. Seus trabalhos buscam apontar sutilezas, trazendo à tona aspectos que se tornam invisíveis pela vida corrida nos grandes centros urbanos - como refletir sobre as possibilidades de trabalho em espaços públicos e a cidade como espaço para a arte.

Intervenções são quase sempre efêmeras. Duram o tempo de uma panfletagem no centro da cidade ou o tempo de uma folha de ouro cair de uma árvore. Duram o tempo do deslocamento do ritmo cotidiano para um ritmo poético, questionador. [...] Uma intervenção pode durar o tempo em que a imagem-provocada ficar na memória de quem a viu. Ou o tempo enquanto as histórias de seus desdobramentos forem contadas (CAMPBELL; NADA, 2002).

Também conheceram as performances de Francis Alys, entre outros trabalhos relacionados ao tema. Com base nisso, puderam programar suas ações.

A proposta era: marcar no mapa o plano referente ao território da intervenção; inserir um pequeno vídeo (ou a *url* correspondente) - gravado durante a intervenção e já carregado no *YouTube*; fazer uma legenda explicativa.

Houve forte envolvimento dos alunos, os resultados foram surpreendentes. O intuito de entrarem em contato com a rua para assim vivenciarem as experiências, foi potencializado neste momento.

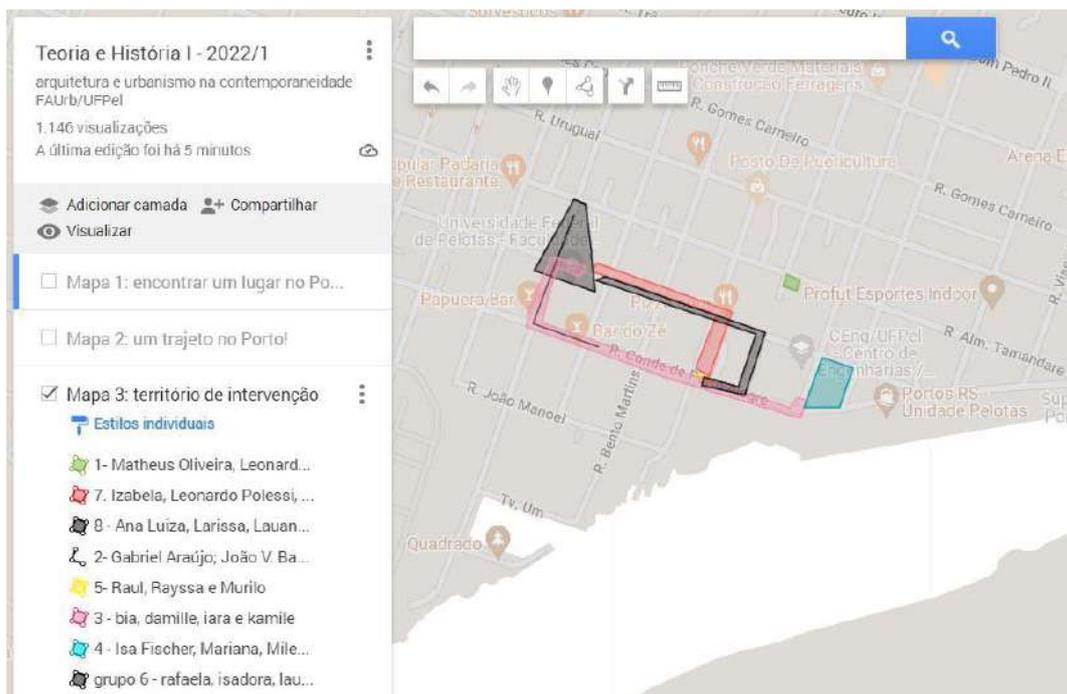


Figura 7.14: Mapa geral Caminhografia 3: Território de intervenção – Pelotas – RS
Perímetros (áreas) marcados por cada grupo de alunos **Fonte:** Acervo da autora.

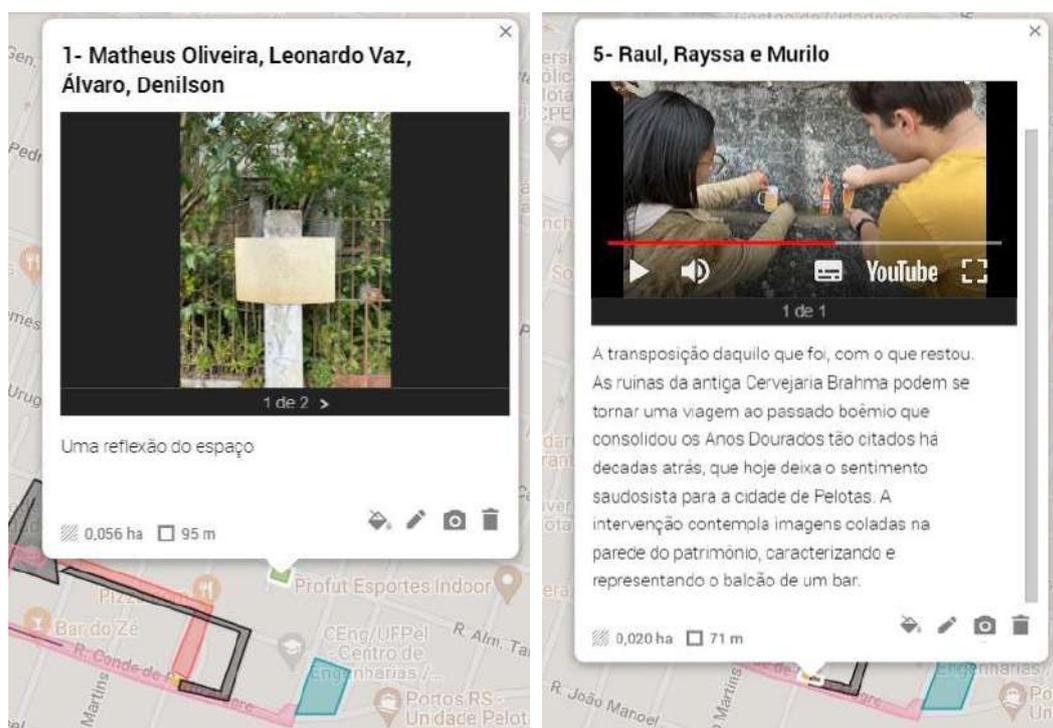


Figura 7.15: Intervenção | Grupo 1 (E); Intervenção | Grupo 5 (D) **Fonte:** Acervo da autora.

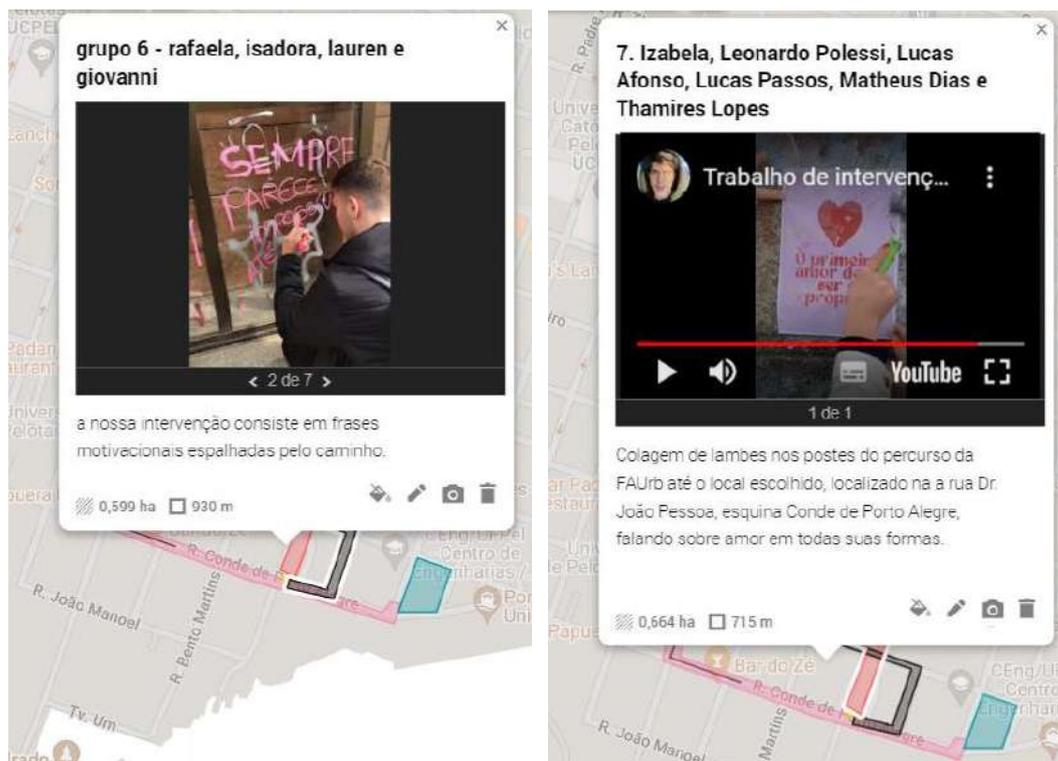


Figura 7.16: Intervenção | Grupo 6 (E); Intervenção | Grupo 7 (D) **Fonte:** Acervo da autora.

Eduardo de Jesus em seu livro: *Arte e novas espacialidades – Relações contemporâneas*, vinculado ao evento de mesmo nome, faz uma pergunta: “Como experimentamos o espaço hoje”? Em busca da resposta, toma como ponto de partida o pensamento de Foucault e diz: “as obras não ilustram, mostram ou representam formas de experimentar o espaço, mas problematizam. Reúnem uma meada de questões e formas de visibilidade, com distintas intensidades, que sinalizam, de forma aberta, ambígua e contraditória, a experiência contemporânea de espaço” (JESUS, 2016).

Os contrastes se sobrepõem, as dicotomias se diluem, nestes espaços potencialmente rizomáticos. Onde tudo e nada acontecem ao mesmo tempo, onde a correria anda junto com os seres lentos, a possibilidade e impossibilidade, o cinza e as cores, numa simbiose que está para todos – mas apenas os corpos que se jogam à experiência da rua são atravessados por estes movimentos.

As intervenções urbanas propostas são, como diz André Brasil:

[...] experiências anônimas que deixam vestígios, mostram que, ali, circunstancialmente, alguém realizou um ato de invenção, movido pelo desejo de poesia. [...] deslocamentos mínimos, acontecimentos sutis, no limite entre ver e não se ver. [...] alheias e avessas aos circuitos do espetáculo e das instituições. Seu território é irrecusavelmente o cotidiano, o lugar onde, para Hans Ulrich Gumbrecht⁴¹, emergem as “pequenas crises” que constituem o que chamamos de “experiência estética” (BRASIL, 2009, p. 33).

Ao tratarmos do efêmero, lidamos com o tempo, a existência e a impermanência. Em Bergson, o tempo é movimento, continuidade, mudança, memória e criação – o tempo é sucessão. O

⁴¹ GUMBRECHT, H.U. “Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos”. In: Guimarães César; Leal, Bruno; Mendonça, Carlos (Orgs.). Comunicação e experiência estética. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

que temos é o presente, tudo mais não é. São temporalidades, em um tempo que escapa às medições, sendo ele passagem, transformação, devir. Antecipamos o futuro ao passo que buscamos o passado na memória, os fatos passam e se conservam para uma consciência, que é este vir a ser (COELHO, 2004).

O registro torna-se uma forma de perpetuar a ação do cartógrafo, ainda que sua memória e fatos experienciados sejam únicos. “*Cartografar é habitar um território existencial*”, frase de Johny Alvare e Eduardo Passos, na pista 7, do livro: *Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Os autores denotam a condição de aprendiz do cartógrafo, assim como a importância de sua imersão no território e seus signos. O conceito de território é dado a partir de Deleuze e Gattari, privilegiando os sentidos e modos de expressão em detrimento de aspectos utilitários e funcionais. O campo territorial é descrito como aquele que não tem a identidade de suas certezas, mas a paixão de uma aventura, o que não significa um salto no escuro, mas um lançar-se ao cultivo de uma experiência implicada. É um mergulho incerto ao encontro de modos singulares de expressão, modos onde construir um território significa saber “com” e não “sobre”. Conhecer então, pressupõe uma relação de mutualidade, que entrelaça sujeito e objeto, o eu e mundo, é sobre o acolher e ser acolhido - conhecer, agir e habitar um território não são mais experiências distantes umas das outras. O território existencial está em constante processo de produção, sendo sempre lugar de passagem (ALVAREZ; PASSOS, 2015).

Ao colocarmos os alunos em contato com a alteridade urbana, a caminhografia corporifica-se, vinculando mentes e corpos aos espaços percorridos. Na errância são engendradas subjetividades que apenas são possíveis através destas vivências.

Pensar uma escola mais rica em experiências, mas também pensar experiências mais ricas no mundo. A educação não está nem para o indivíduo, nem para sociedade, mas para o mundo; para transmissão, a comunicação e a renovação do mundo. [...] As pessoas educam-se entre si pela mediação do mundo. Isto é, o que está no meio é sempre o mundo ou algum fragmento do mundo” (LARROSSA, 2021).

Caminhografia Urbana 4, realizada do dia 08 ao dia 15 de setembro de 2022, foi realizada a quarta, e última, caminhografia, Mapa 4: Percurso do *Graffiti* (múltipla). Bastante significativa à pesquisa por estar voltada, diretamente, aos trabalhos do Gordo Muswieck. Tive a liberdade de criar um mapa independente dos demais, onde pontuei obras realizadas pelo artista entre o bairro Porto e Centro. A ideia era que os grupos fizessem o percurso de forma aleatória, realizando o trajeto na ordem que bem quisessem. Somente foi solicitado o registro fotográfico ou em vídeo e uma descrição sobre suas percepções e sensações a cada ponto. Assim como, vislumbrar o caminho: detalhes, sons, imagens, pessoas, outros *graffitis*, o que lhes fosse expressivo. Queríamos que pudessem sentir a cidade como um todo, para então colocar as obras dentro de contexto. Após a caminhografia, no mapa já disponível, com camadas definidas para cada grupo, colocariam o material coletado.

Houve uma conversa com exposição de slides sobre a história do *graffiti*. Desde os primórdios até a atualidade e as obras do Gordo – para que, após deixá-los livres em suas percepções, compreendessem sobre o artista e a arte que desenvolve.

Os grupos foram inserindo suas narrativas e imagens ao longo da semana, em preparação à finalização do primeiro bloco, com a collage.

Independentemente do período histórico e como surgiram as cidades, o próprio espaço urbano se encarrega de contar parte de sua história. [...] “*além de continente das experiências*

humanas, a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história” (ROLNIK, 2018, pág.9).

Francesco Careri, em seu livro *Walkscapes*, defende que o caminhar, se compreendido como prática estética, carrega uma potência não apenas de leitura, mas também de transformação da paisagem, preenchendo os espaços urbanos de significados. Careri divide o percurso em três partes complementares: o ato de atravessar, como a própria ação de andar; a linha que atravessa o espaço, tendo o percurso como objeto arquitetônico e o relato desse caminhar, o percurso como narrativa (CARERI, 2013).

O deslocamento aqui proposto tornou-se frutífero, na errância foi oportunizado para os alunos um encontro com a cidade, um novo olhar sobre os mesmos lugares. Na prática territorial, a observação dos espaços, mesmo os já conhecidos, ganha outra perspectiva. Não apenas os pontos fixos são importantes, mas todo o trajeto, todas as marcas deixadas constituem os percursos. As impressões pontuais estão impregnadas pelo caminho percorrido. A experimentação lúdica dos espaços os coloca como produtores de arquiteturas espaciais, de modo que ressignificam os caminhos por onde passam.

A arte para Rancière (2009), é porta de entrada a um processo de autoconhecimento, onde o sujeito é visto além da sua identidade laboral e da sua produção de capital. Assim sendo, o autor desconstrói a visão uni-centrada do artesão grego, ressignificando o espaço da arte numa amplitude dimensional que traz à luz o conceito de produção de sensibilidade. Ao colocar o trabalhador em uma posição múltipla, o autor o define como alguém que pode ao mesmo tempo trabalhar, compartilhar o espaço de decisões políticas e consumir arte – emancipação cultural e intelectual relacionada ao poder de praticar a estética da sua existência.

O produzir revela-se então, uma partilha do sensível, vinculada ao convívio das pessoas e a política inerente a este. Convívio impregnado de saberes que compõe os sujeitos e revelam a força de suas ações, trazendo à tona elementos que comprovam a possibilidade de uma arte para todos. Deste modo, Rancière coloca o fazer artístico ligado à produção de emancipação, ao passo que o artista pode ocupar o espaço de receptor de saberes externos, assim como o de produtor de conhecimento sensível. As artes e seus processos são potentes meios de conscientização dos indivíduos, tomando outras proporções quando postos em cena nas ruas ou mesmo nas galerias. A exposição é a partilha do sensível para Rancière. A arte deveria ecoar: [...] *como transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade* (RANCIÈRE, 2009, p. 67). Portanto, experienciar a arte é adentrar em um universo sensível, carregado de subjetividades, onde os sujeitos são atravessados na medida que se conectam e permitem-se interagir. Os modos de produção artística tornam-se dispositivos à compreensão do mundo e da sociedade de forma reflexiva e aberta.

Neste movimento de uma interação reflexiva, uma imersão nas nuances da arte, no pulsar das ruas, sem buscar certezas, mas no incerto encontrar conexões e sentidos próprios - afetar e ser afetado no entrelaçar dos percursos urbanos é que estão nossas ações.

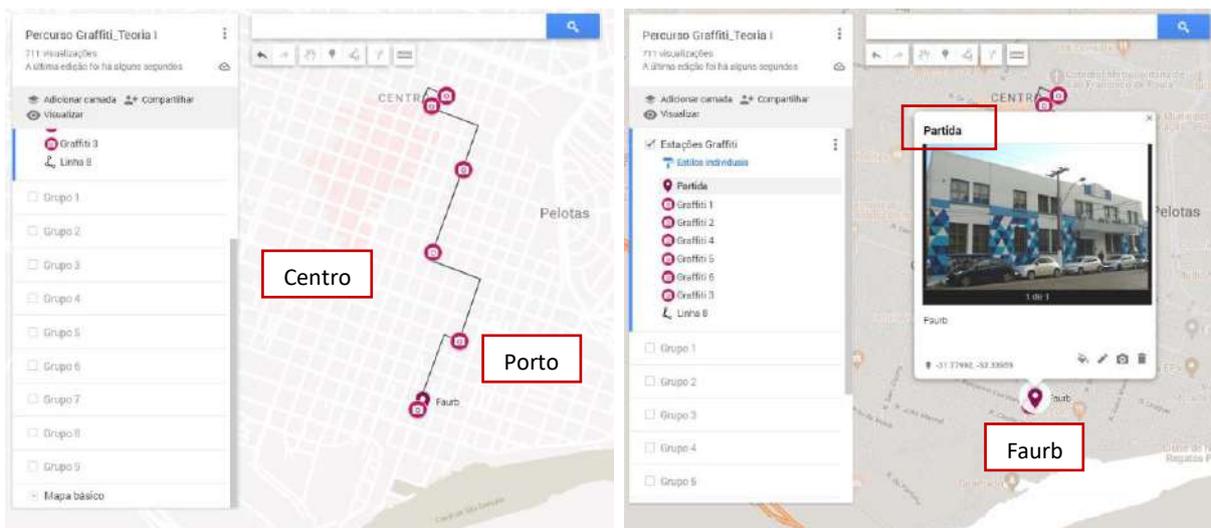


Figura 7.17: Mapa | Percurso do Graffiti | Recorte Porto – Centro | Trajeto da autora (D); Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Ufpel | Ponto de partida (E) **Fonte:** Acervo da autora.

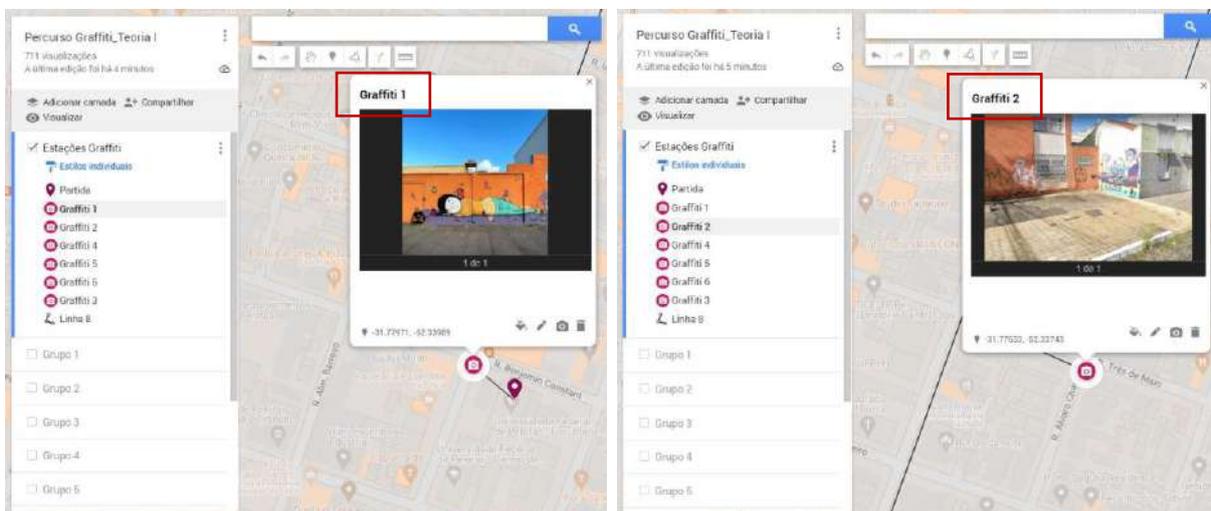


Figura 7.18: Graffiti 1 | Rua Alberto Rosa esquina Beijamin Constant (D); Graffiti 2 | Rua Álvaro Chaves esquina Três de Maio (E) **Fonte:** Acervo da autora.

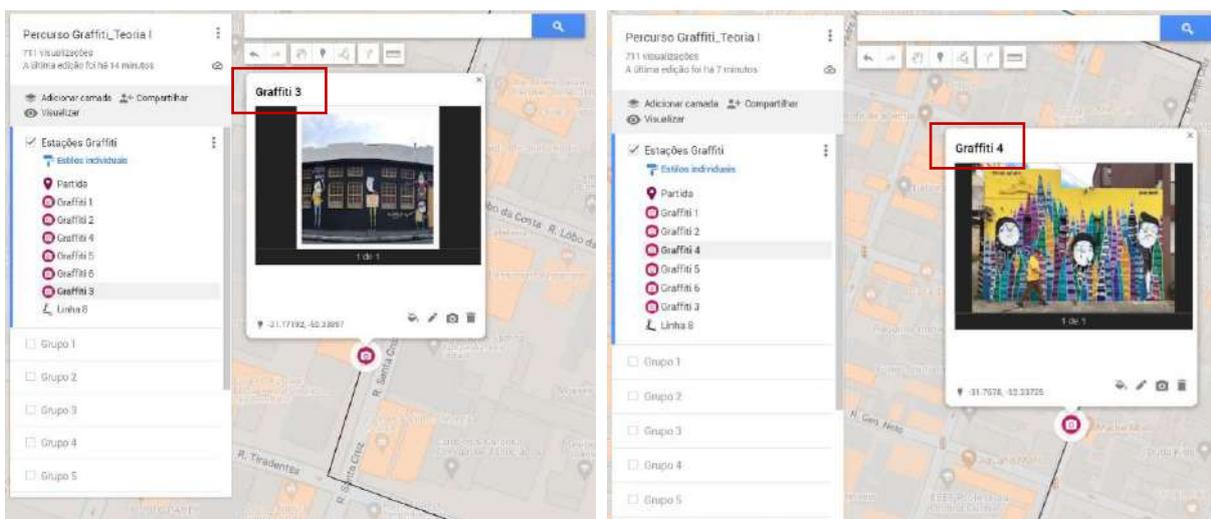


Figura 7.19: Graffiti 3 | Rua Santa Cruz entre Tiradentes e Lobo da Costa (D); Graffiti 3 | Rua Santa Cruz entre General Neto e Voluntários da Pátria (E) **Fonte:** Acervo da autora.

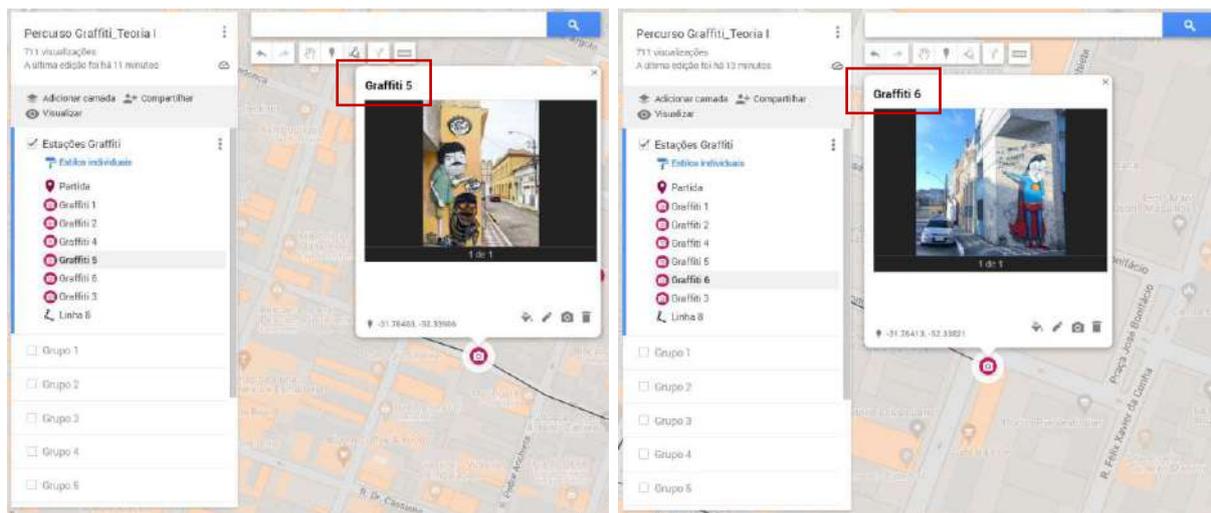


Figura 7.20: Graffiti 5 | Rua Maj. Cícero de Góes Monteiro esquina Quinze de Novembro (D); Graffiti 6 | Praça José Bonifácio esquina rua Padre Anchieta (E) **Fonte:** Acervo da autora.

Ser contemporâneo para Giorgio Agamben (2009) é tentar compreender o que está dentro e fora de si, numa relação singular com o tempo de aproximação e afastamento, onde os que estão imersos no seu próprio tempo não podem ser considerados contemporâneos pois não conseguem vê-lo. Para o autor, é preciso um estranhamento da vida, um posicionamento crítico indispensável para enxergar além da luz. Ver o escuro produzido pela luz, enxergar as trevas, dissociar, separar, se afastar e se aproximar para então fugir do automatismo e ir além de sua época.

Dizia José Saramago: [...] *é necessário sair da ilha para ver a ilha, não nos vemos se não saímos de nós* [...] (SARAMAGO, 1998, p 8). Uma frase muitas vezes pronunciada e escrita, sem a real conotação sugerida pelo autor em seu conto – ao colocar o personagem navegando em mar aberto numa metáfora com as dificuldades da vida - como a busca por nosso desconhecido. Somos todas ilhas desconhecidas. Não estão todas mapeadas, o caminho a se seguir não está no mapa, não está pré-traçado. Só conseguimos ver que há uma ilha quando assistimos à história de fora, quando vemos todos os personagens e cenários, quando percebemos que temos participação ativa nessa história.

O homem contemporâneo sabe o seu lugar no tempo e reconhece a necessidade de nele residir. O exercício de dissociação em questão trata-se de enxergar um ponto em especial no tempo e retornar. Não é um evento factual, acontece no passado e continua falando para o presente (AGAMBEN, 2009).

Agamben busca em Nietzsche, através da afirmação de Roland Barthes: “o contemporâneo é *intempestivo*” (AGAMBEN, 2009, p.58) delimitar o pensamento que baseia sua concepção de intempestividade. Rejeitando as constatações mais óbvias, procura assegurar que é, justamente, na inadequação a seu tempo que poderia melhor compreendê-lo. A desconexão do que parece arraigado e o senso crítico à cultura histórica e política hegemônicas, nos permite atingir um estado de consciência da contemporaneidade, assim como de nós mesmos.

Portanto, a contemporaneidade mencionada é uma articulação na relação do indivíduo com o tempo, e o contemporâneo é, por natureza, um sujeito intempestivo - inconformado com o que há de controverso em sua época.

A insatisfação é o impulso que desencadeia a transformação, que tira o ser humano do estado de inércia e aceitação, extraindo do passado subsídios para o presente. Pode-se dizer que a

contemporaneidade não é um estatuto fixo no tempo, não se trata de uma ação ou um estado ordinário, vai além, a contemporaneidade reside no vácuo entre o que é e o que já foi – um entrecruzamento passado x presente. Não é apenas olhar para o passado, mas trazê-lo para o presente.

Relações que tecem a rede dos pensamentos imbricados nas subjetividades envolvidas nestes movimentos das artes urbanas.

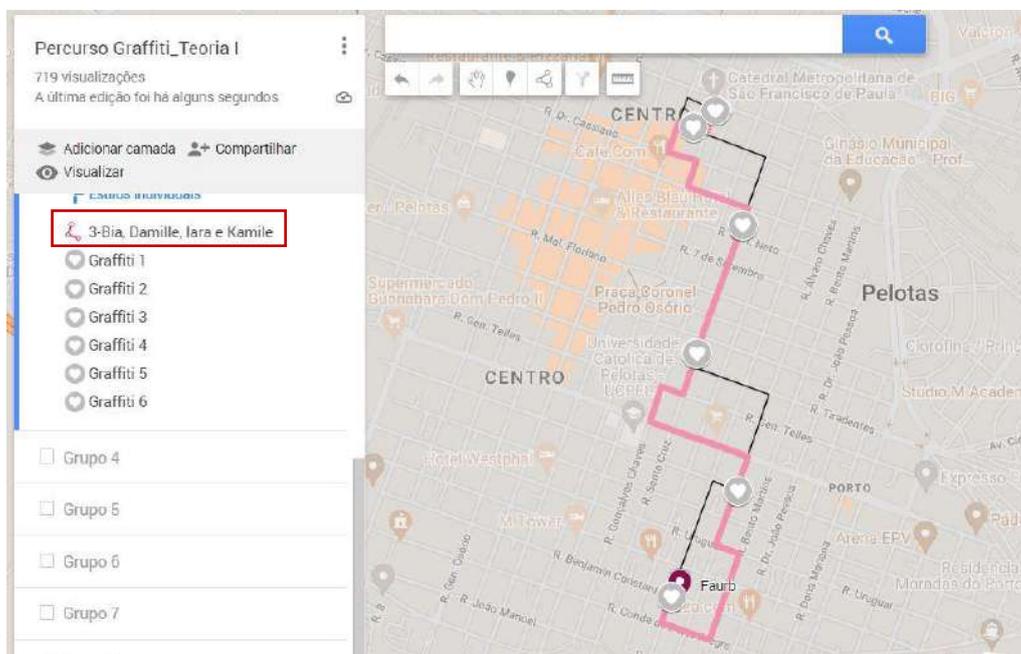


Figura 7.21: Mapa - Trajeto | Grupo 3 | Percurso do Graffiti **Fonte:** Acervo da autora.

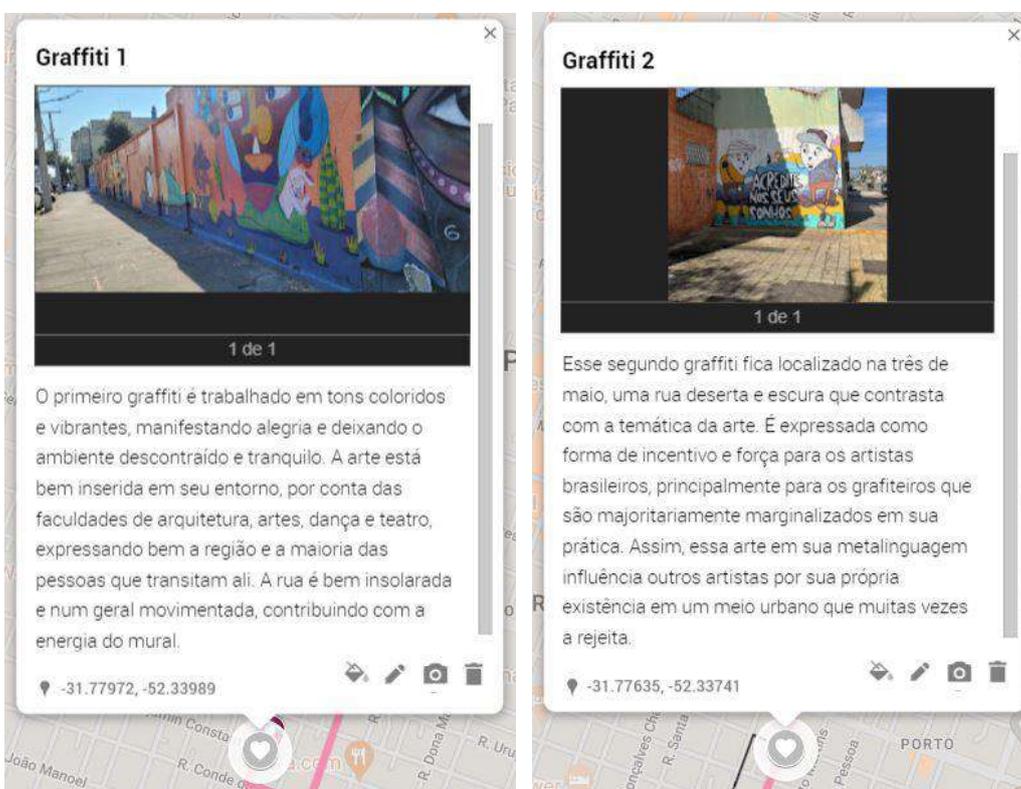


Figura 7.22: Registro fotográfico e escrita | Grupo 3 | Graffiti 1 (E); Graffiti 2 (D) **Fonte:** Acervo da autora.

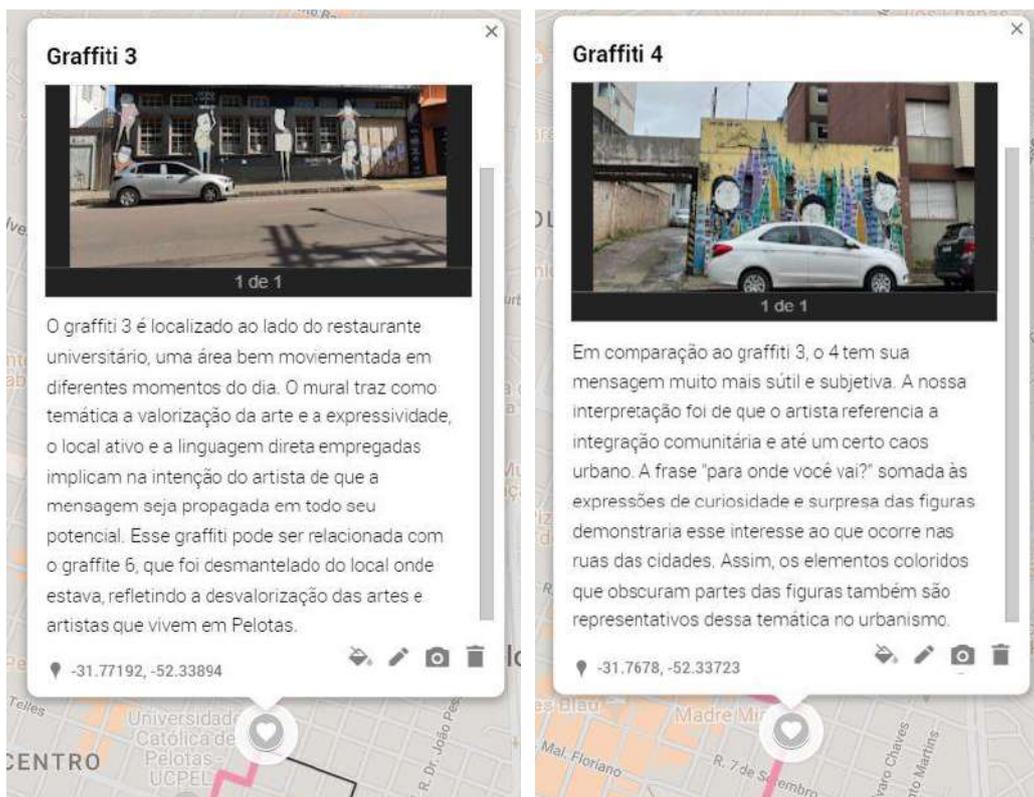


Figura 7.23: Registro fotográfico e escrita | Grupo 3 | Graffiti 3 (E); Graffiti 4 (D)
Fonte: Acervo da autora.

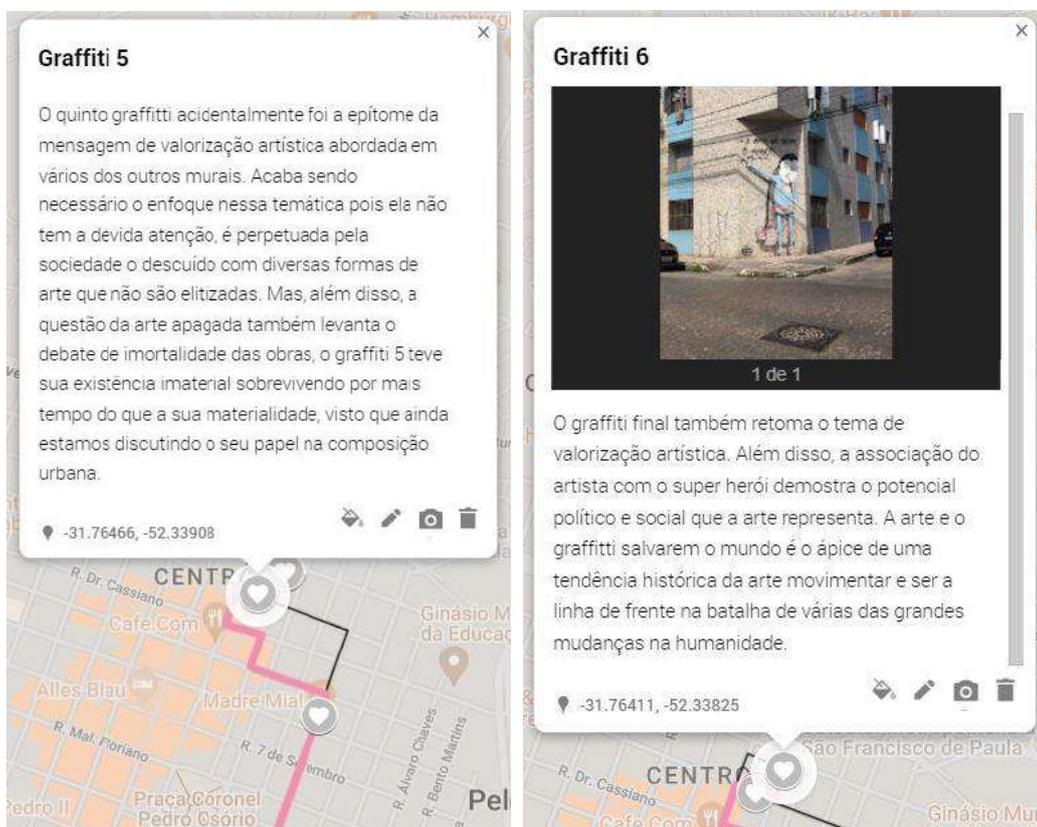


Figura 7.24: Registro fotográfico e escrita | Grupo 3 | Graffiti 5 (E); Graffiti 6 (D)
Fonte: Acervo da autora.

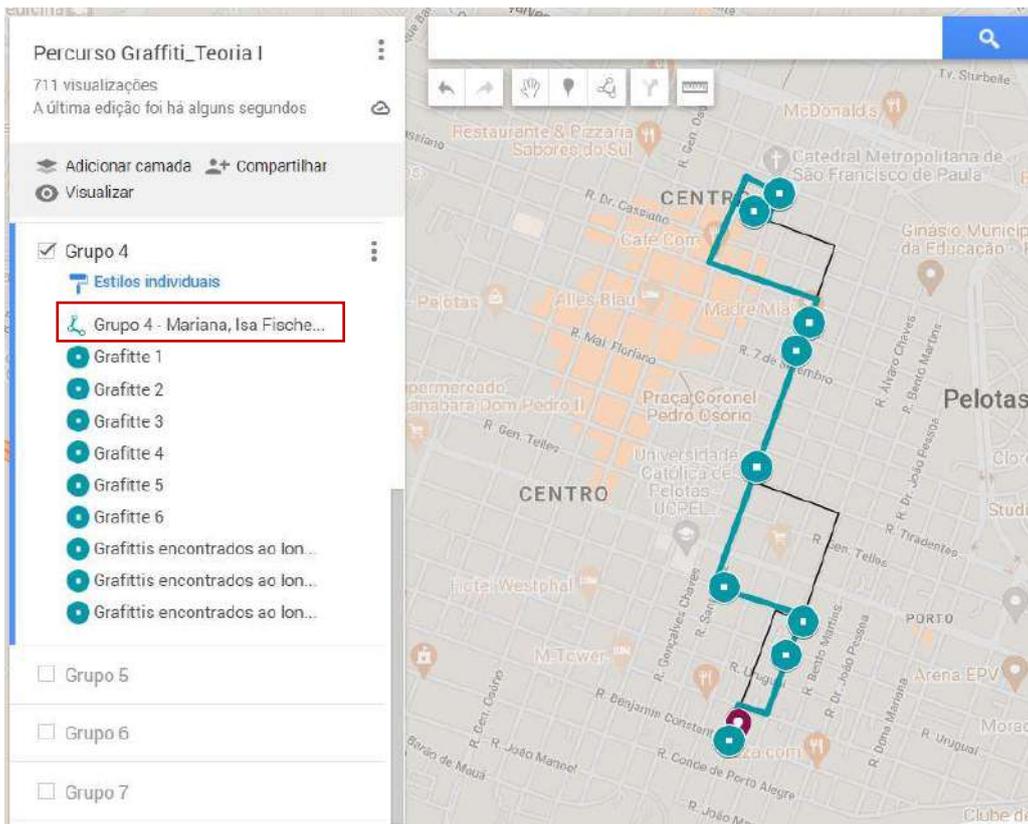


Figura 7.25: Mapa - Trajeto | Grupo 4 | Percurso do Graffiti Fonte: Acervo da autora.

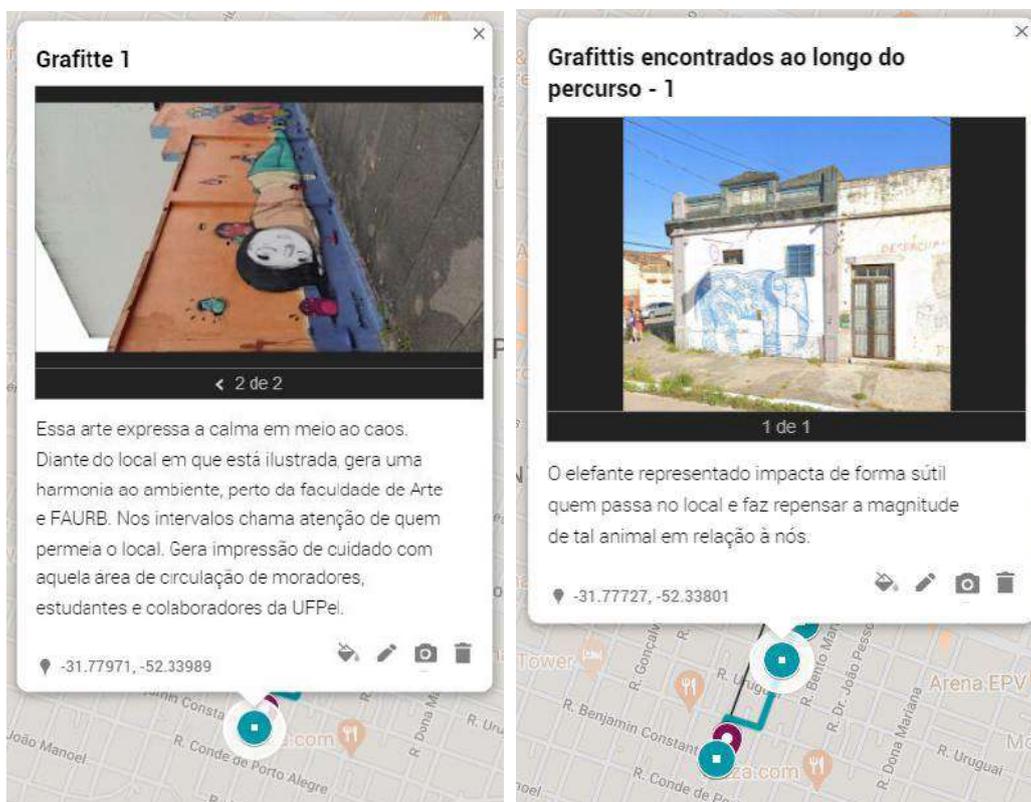


Figura 7.26: Registro fotográfico e escrita | Grupo 4 | Graffiti 1 (E); Graffiti encontrado no percurso (D) Fonte: Acervo da autora.

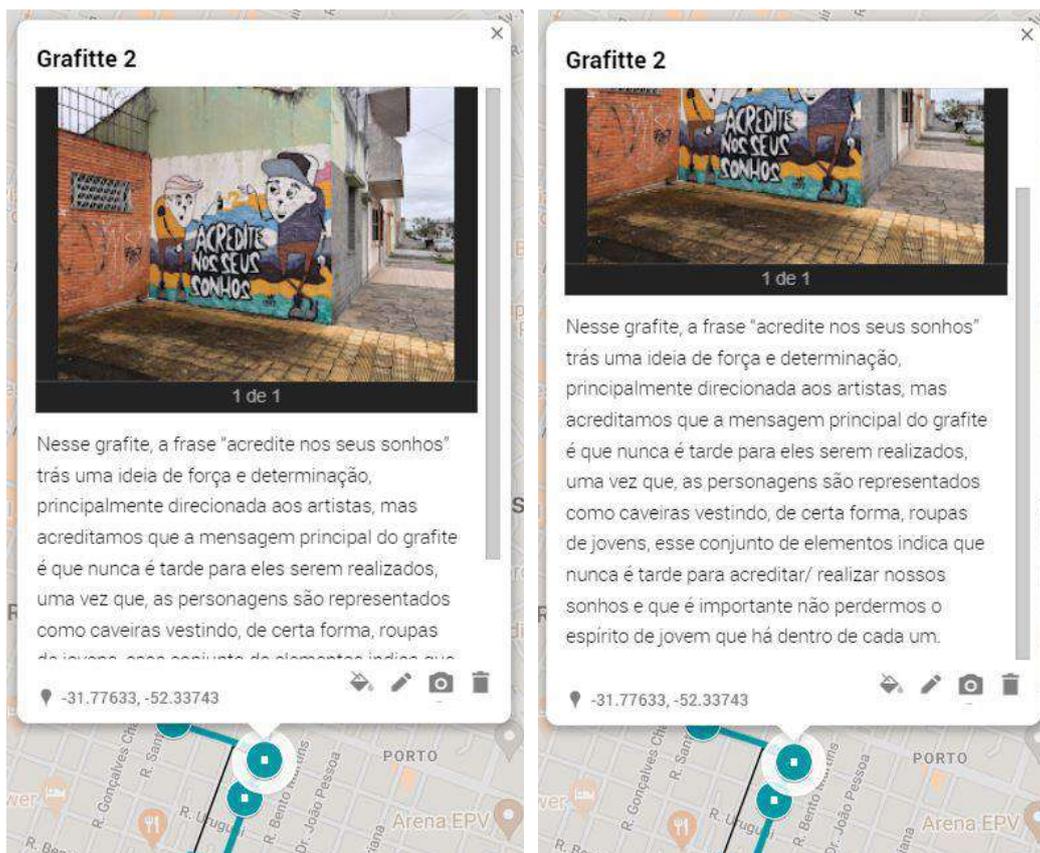


Figura 7.27: Registro fotográfico e escrita | Grupo 4 | Graffiti 2 (E) e (D) Fonte: Acervo da autora.

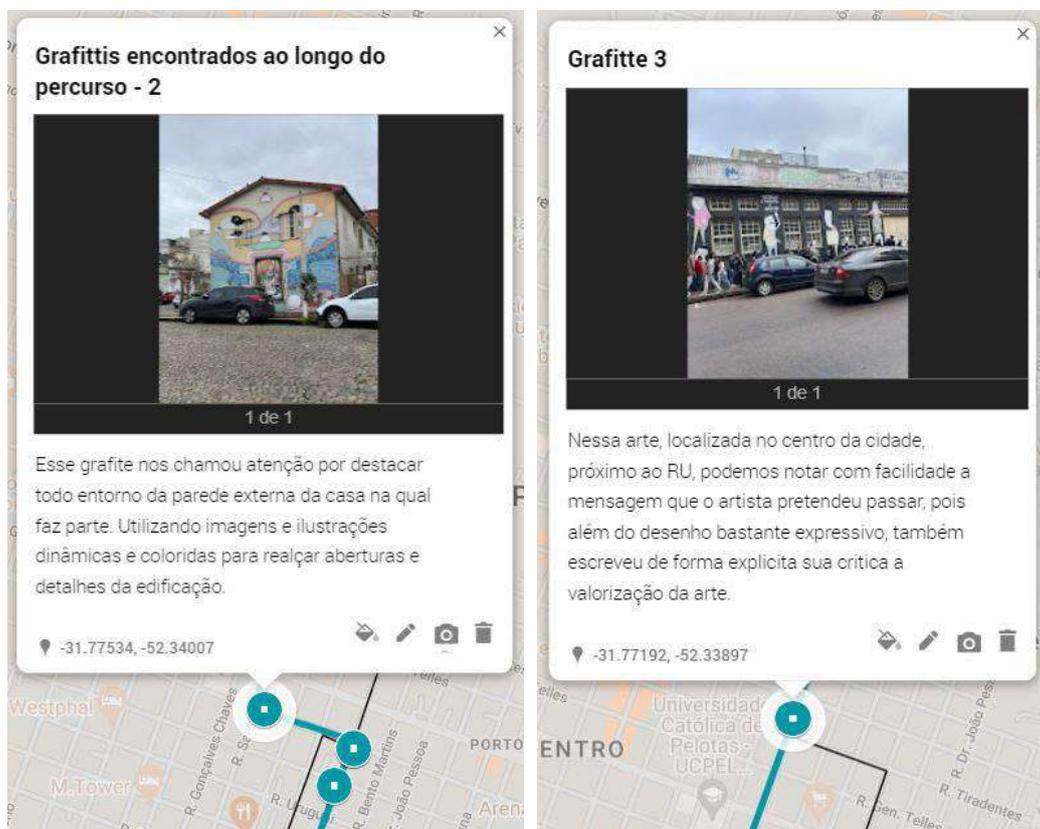


Figura 7.28: Registro fotográfico e escrita | Grupo 4 | Graffiti encontrado no percurso (D); Graffiti 3 (E) Fonte: Acervo da autora.

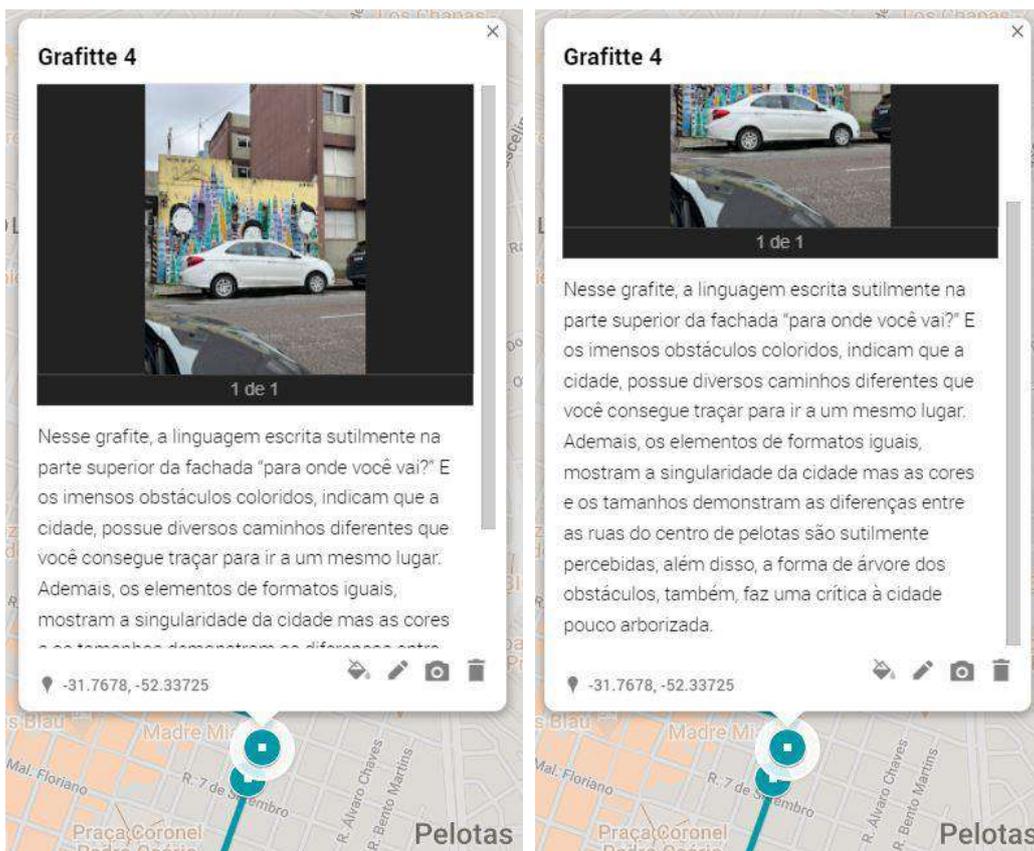


Figura 7.29: Registro fotográfico e escrita | Grupo 4 | Graffiti 4 (E) e (D) Fonte: Acervo da autora.

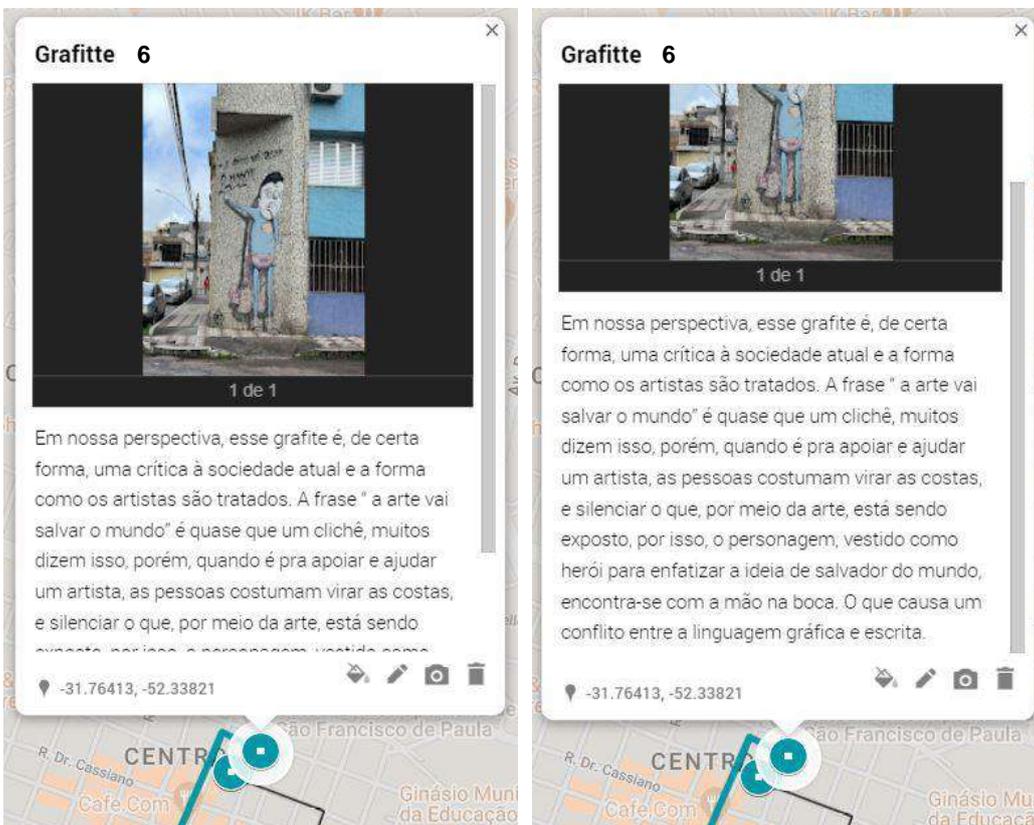


Figura 7.30: Registro fotográfico e escrita | Grupo 4 | Graffiti 6 (E) e (D) Fonte: Acervo da autora.

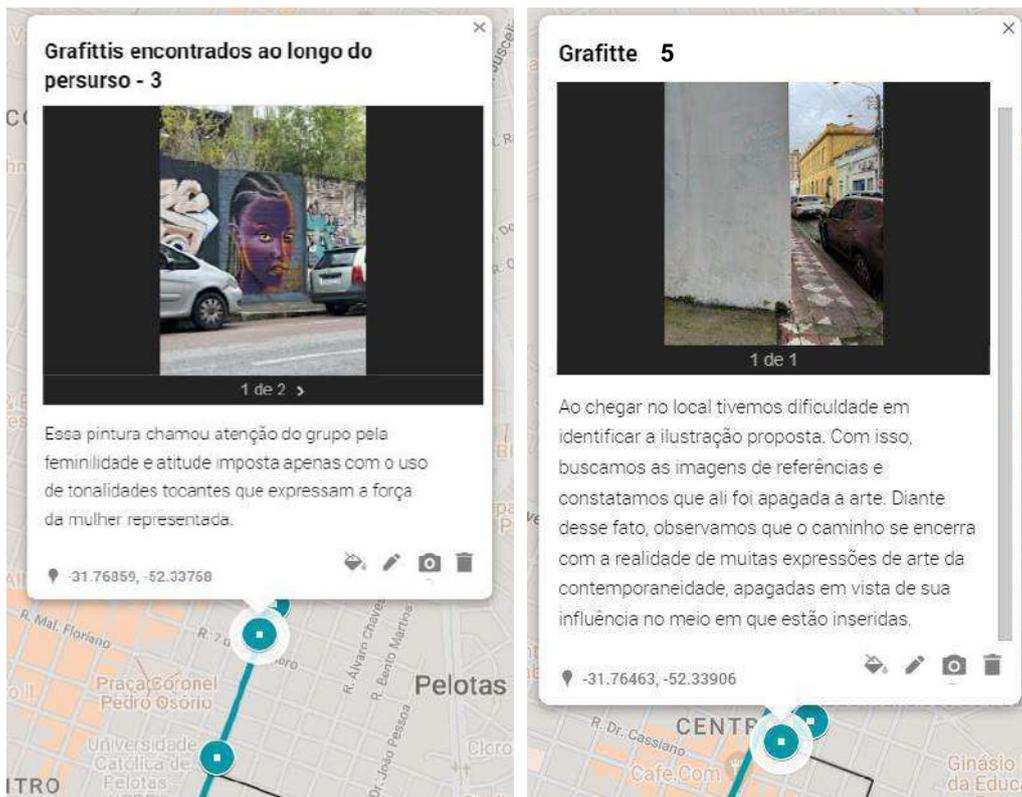


Figura 7.31: Registro fotográfico e escrita | Grupo 4 | Graffiti encontrado no percurso (D); Graffiti 5 (E)
Fonte: Acervo da autora.

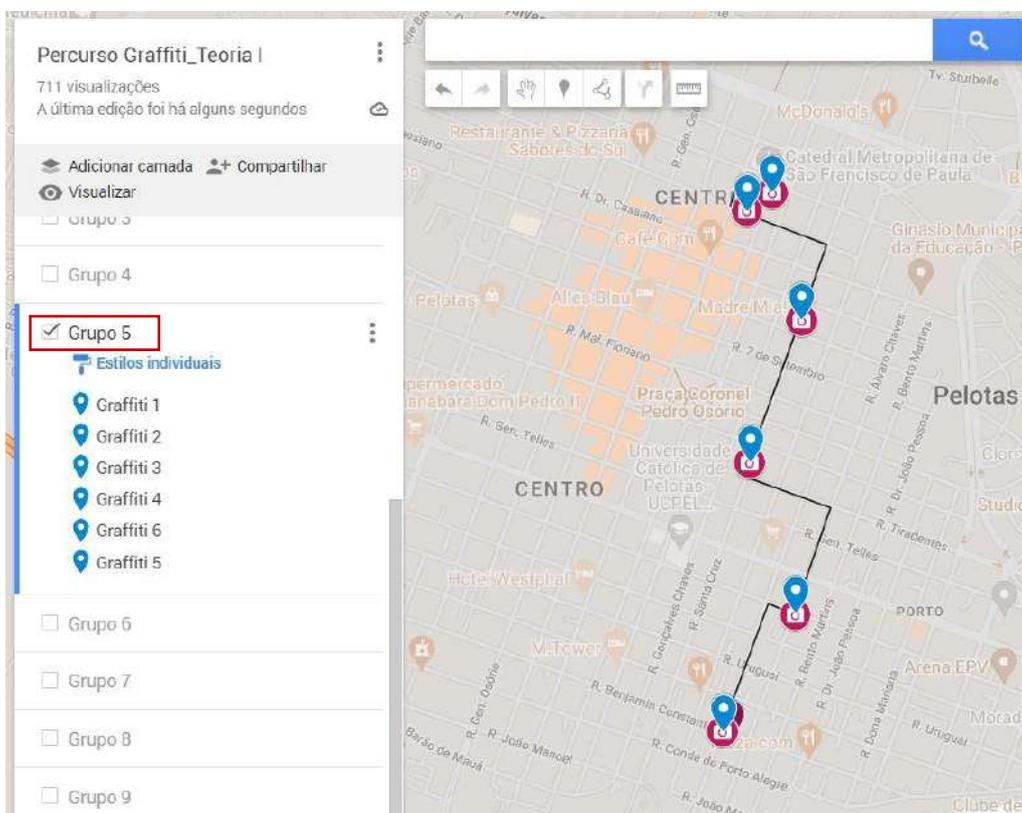


Figura 7.32: Mapa - Trajeto | Grupo 5 | Percurso do Graffiti **Fonte:** Acervo da autora.

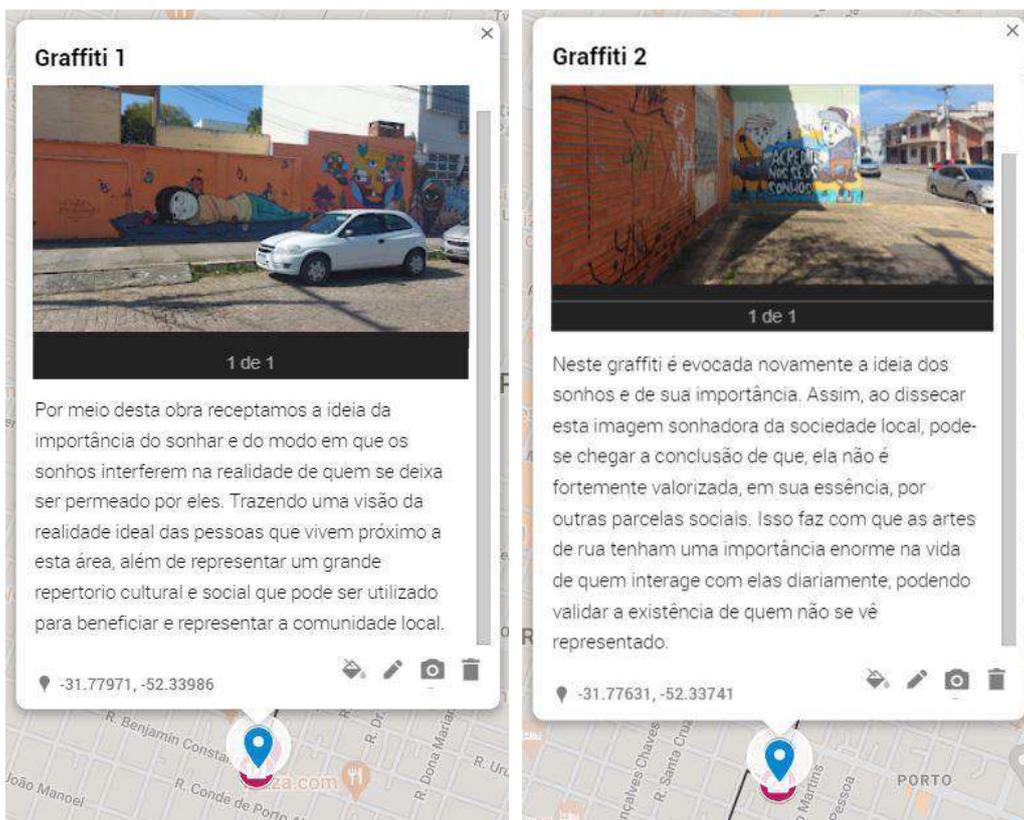


Figura 7.33: Registro fotográfico e escrita | Grupo 5 | Graffiti 1 (E); Graffiti 2 (D)
Fonte: Acervo da autora.

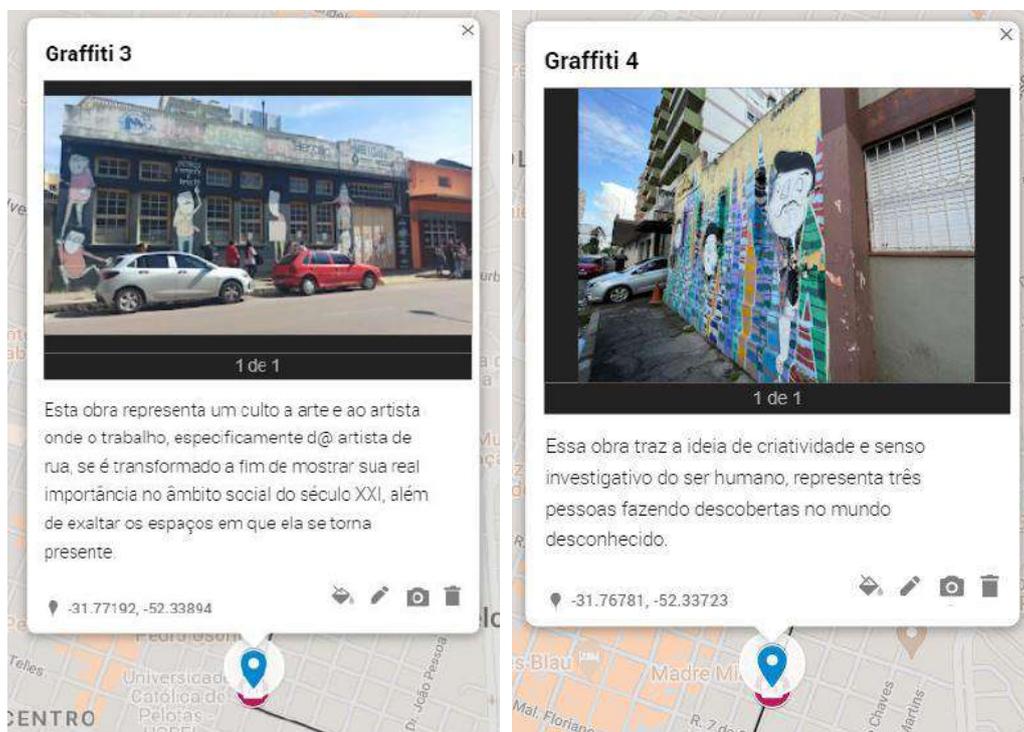


Figura 7.34: Registro fotográfico e escrita | Grupo 5 | Graffiti 3 (E); Graffiti 4 (D)
Fonte: Acervo da autora.

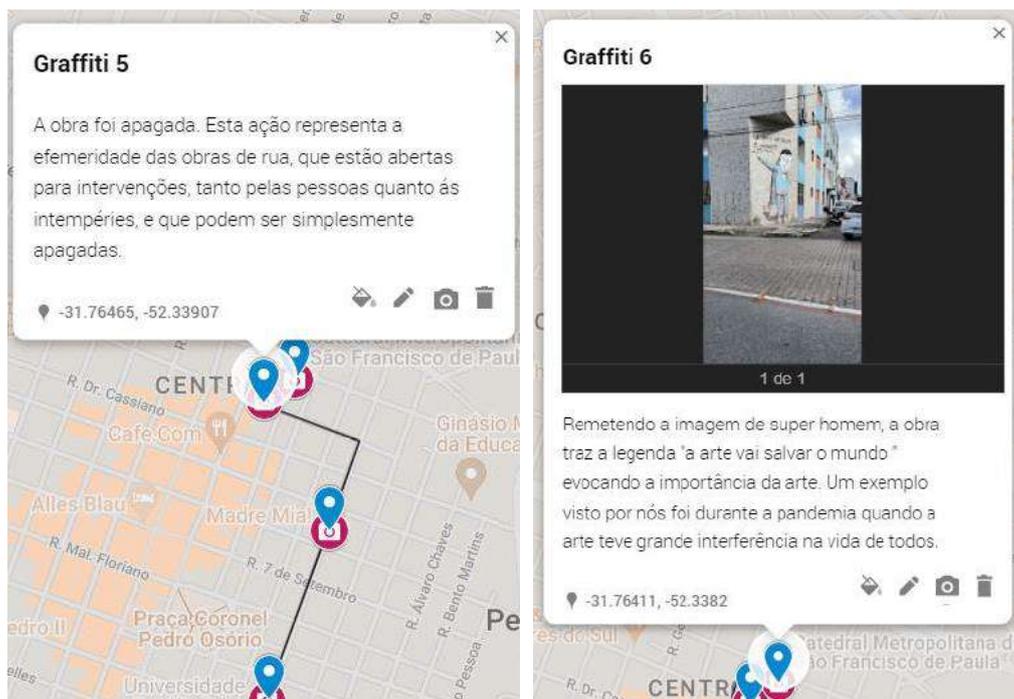


Figura 7.35: Registro fotográfico e escrita | Grupo 5 | Graffiti 5 (E); Graffiti 6 (D)

Fonte: Acervo da autora.

Nossas ações são pequenos deslocamentos no cotidiano, em busca das singularidades e linhas de potência para outras práticas e outras cidades possíveis. A cidade experimentada é a Pelotas a pé, e a velocidade é a do caminhar. Para Paese (2017), [...] *o caminhar acolhe o movimento do corpo, em espírito e ideia*. Seja conhecida ou não, ao caminhar por uma cidade o ser humano modifica o espaço percorrido, assim como seu significado é alterado culturalmente pelas percepções e sentimentos que surgem. Através dos encontros e da contingência dos caminhos sua percepção espaço-temporal modifica-se e são criadas novas referências físico-espaciais, fazendo-o desacelerar o ritmo e abrir-se ao por vir.

Ações que tem gestos definidos por Agamben (2007) como “profanação” - movimento oposto ao de consagrar (sacrar) – sendo a sacralização uma espécie de retirada do mundo, abstração que nos torna alheios e a profanação, inversamente, a restituição por meio do uso. Este, segundo o autor, deve ser negligente, livre, distraído. A negligência é o que nos liga aos objetos que nos foram abstraídos por meio de sacrifício (no caso, o capitalismo).

Em uma leitura equivalente e complementar, Michel De Certeau (2014) se refere a uma astúcia do uso, a reutilização “desabusada”, desautorizada, ocasional, dos objetos, dos saberes, dos espaços e das linguagens. Essas astúcias, próprias do cotidiano, formam a rede de uma de anti-disciplina, que se contrapõe às normas e às estratégias.

As frestas que se abrem pela ação dos artistas urbanos, assim como nas interações e intervenções aqui exemplificadas, tornam-se desvios e atalhos afetivos nos modos contemporâneos de experimentar o ambiente urbano. Fugindo do *grid* deste planejamento estruturado da cidade, as obras parecem se formar no deslizamento entre a descrição mimética do espaço e a total indicação de formas subjetivas, poéticas e subversivas de apropriação dos territórios e lugares.

Existe uma gênese estética que a arte compartilha com a política: ambas intervêm na partilha que, historicamente, fazemos do nosso mundo sensível. Arte e política são maneiras de recriar

as “propriedades do espaço” e os “possíveis do tempo”, as condições históricas a partir das quais dividimos e percebemos o que é ruído e o que é palavra, o que é visível e o que é invisível, os que fazem parte da cena ou dela estão excluídos. É por isso que: *as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível* (RANCIÈRE, 2009, p. 26).

Há uma força na arte urbana que deriva, justamente, da negação de que o cotidiano esteja totalmente submetido ao domínio da comunicação e do capitalismo – na afirmação de que o sensível na cidade pode ser, eventualmente, reconfigurado, reinventado, ampliado. Há vida sensível para além da comunicação e é aí onde reencontramos e reinventamos nosso possível. A comunicação não deve pressupor o fim de toda a experiência artística e política, pois para além dos enunciados existe um domínio do enunciável – este permite intervir contrapondo irônica ou poeticamente a mídia, ou mesmo trazer à tona os problemas sociais com leveza.

Uma comparação com o ato de falar permite ir mais longe e não se limitar somente à crítica das representações gráficas, visando, nos limites da legibilidade, um inacessível além (CERTEAU, 2014, p. 177). Para o autor, o ato de caminhar está para o sistema urbano como uma enunciação está para a língua ou para os enunciados proferidos – tendo como efeito uma tríplice função ‘enunciativa’: um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre, assim como o locutor assume a língua; uma realização espacial do lugar, como o ato da palavra é uma realização da língua; e implica relações entre diferentes posições, como “contratos” pragmáticos sob forma de locução (onde colocutores são postos em jogo face aos locutores).

Sendo assim, Certeau (2014) pontua uma distinção entre as formas empregadas num sistema e seus modos de usar, consideradas segundo formalidades contrárias onde a enunciação pedestre apresenta três características que a distinguem do sistema espacial: o presente, o descontínuo e o fático.

Na possibilidade da existência de uma ordem espacial ordenadora entre proibições e permissões; por onde o pedestre pode ou não circular, muros que o impedem a passagem ou marcações de acesso, caminhos com calçamento planejado – o caminhante atualiza algumas delas. Deste modo, ele tanto faz ser como aparecer – desloca e inventa outras variações de idas e vindas, improvisações da caminhada que privilegiam ou deixam de lado elementos especiais. *Assim Charlie Chaplin multiplica as possibilidades de sua brincadeira: faz outras coisas com a mesma coisa e ultrapassa os limites que as determinações do objeto fixavam para o seu uso* (CERTEAU, 2014, p. 177). Também o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial.

Concordando com Paola Jacques (2012), contrapomos os discursos que pretendem evidenciar o empobrecimento, perda, destruição ou, até mesmo a expropriação da experiência na cidade contemporânea – buscando demonstrar pelas experiências urbanas errantes que estas não são totalmente destruídas, mesmo nas condições mais inóspitas, resistindo pelas brechas e desvios numa sobrevivência compartilhada através das narrativas. Mostrando que é, justamente, por meio destas narrativas errantes que brotam pequenas resistências e insurgências da experiência urbana – muitas vezes invisíveis ou escondidas.

A quinta e última etapa, é o agenciamento de tudo que foi feito anteriormente, o fim do que nos propusemos como ações – pois falar em finalização numa cartografia sensível é como dizer para um rio deixar de seguir seu fluxo.

Deste modo, em sala de aula, os grupos realizaram *collages* – em dois momentos: uma figurativa e a outra abstrata. Implicados nos movimentos entre lembranças e *afecções*, os alunos se utilizaram dos materiais disponibilizados (folhas em tamanho A3 de diversas cores, revistas, cola, tesoura) e qualquer outro material que quisessem em suas criações.

Quando nos expressamos através da arte, seja música, pintura, dança, teatro, escultura, escrita, *collage*, entre tantas outras formas de expressão; lançamos ao mundo nossa verdade, ampliamos nossa capacidade criativa, cognitiva e afetiva – inauguramos algo novo.

Para compreender a imagem poética, Gaston Bachelard (1988), propõe uma fenomenologia da imaginação, relacionando a imagem ao psiquismo na profundidade de sua repercussão em revelar nossa alma. Deste modo, através da arte podemos criar um novo mundo, dentro do mesmo suscitar o diferente. O autor aponta para a importância da dialética entre as ressonâncias e a repercussão, do consciente e do inconsciente durante o processo artístico; do devaneio à criação – ouvir, estar presente e atento aos estímulos e falar, expressar nossa existência no ato poético. *É depois da repercussão que podemos sentir as ressonâncias do nosso passado. Mas a imagem chega às profundidades antes de movimentar as superfícies* (BACHELARD, 1988, p.7).

As ressonâncias, onde estão nossos sentidos e nossa intuição, nos guiam à criação da imagem poética, ainda que sua potência, assim com a intensidade contida em suas subjetividades; apresentem-se após o ato da criação. Tornando o diálogo com a obra após sua repercussão, indispensável à compreensão da linguagem simbólica – revelador e aberto, passível de múltiplas interpretações, justamente onde vive a mágica inerente à arte.



Figura 7.36: Processo criativo | Collage (D); (C); (E) **Fonte:** Acervo da autora.

Após as *collages* houve uma apresentação dos trabalhos aos demais, onde foram expostas as motivações para cada composição. Os alunos contextualizaram cada collage às reverberações e lembranças dos grupos – numa forma de transmitir aos demais suas sensações, percepções, questionamentos e críticas referentes àqueles locais por onde transitaram. Onde jogaram seus corpos à experienciar a caminhografia: o contato direto com

as ruas, intervindo, reconhecendo, reafirmando a disponibilidade ao imprevisível, permitindo-se o devir da cartografia sensível. *Afecções* e afetos, percepções e *peceptos*, que se articulam e se desenvolvem nos encontros: dos corpos, destes com a cidade, dos sentidos com as mentes de cada um. O pulsar das ruas se mantém presente na memória, no vivido e experienciado – na intensidade do novo olhar que brotou. [...] *é a partir do processo de collage que floresce a essência do lugar* (REZENDE; ROCHA, 2016).

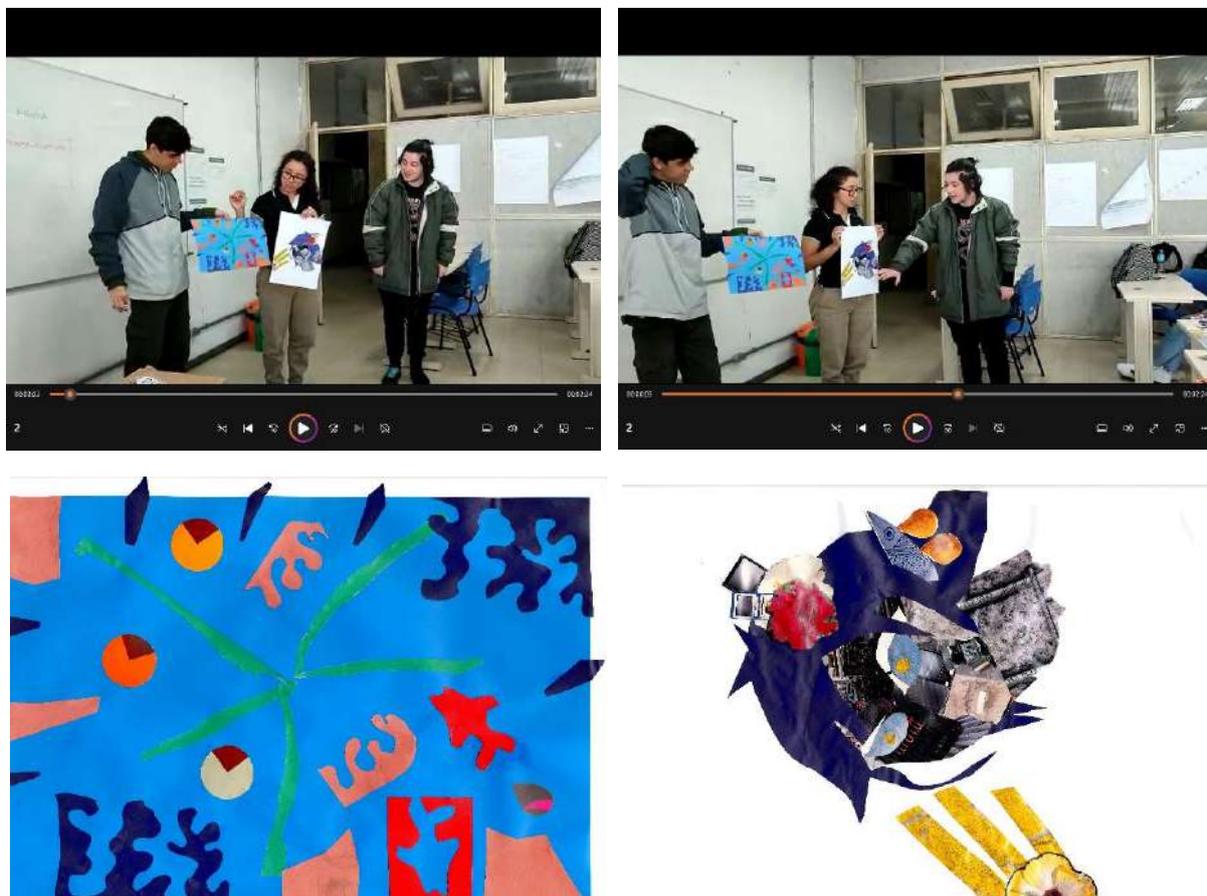


Figura 7.37: Apresentação sobre a collage | Grupo 2 (S/E); (S/D) Collages realizadas pelo grupo (I/E); (I/D)
Fonte: Acervo da autora.

GRUPO_2: A, B e C

ABSTRATO

B: A gente usou esse conceito das pecinhas encaixadas para falar da forma como a cidade vai se encaixando. O verde no centro é porque os outros elementos vão, aos poucos, engolindo o verde da cidade.

A: E o que tá fora da folha, é como o caos, que a gente não consegue controlar.

C: Acho que é um estudo, assim... da amplitude do entorno, de como essa amplitude vai engolindo tudo aos poucos. Mais como um vórtice de singularidade. É isso, o desencontro das formas, a forma vai sendo desmontada em relação ao meio – formando um amalgama.

FIGURATIVO

C: A gente quis representar como se fosse o urbano, uma persona. O urbano e a interação dele com a natureza. Então, a pessoa construída de prédios, ferros, estruturas e... tem uma

mistura de adornos aqui – mas esse contato com a natureza tá meio distante, refletindo nos olhos, assim... é quase como um desejo.

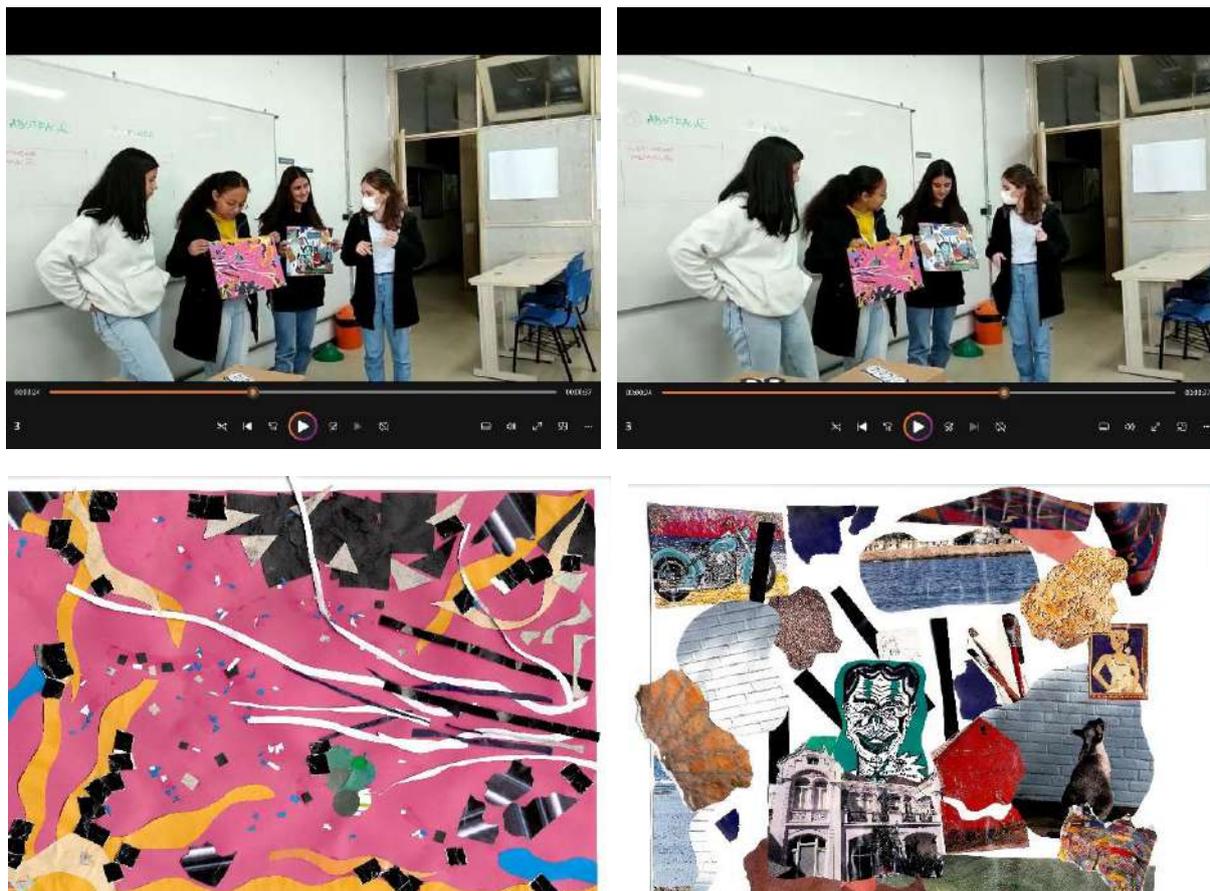


Figura 7.38: Apresentação sobre a collage | Grupo 3 (S/E); (S/D) Collages realizadas pelo grupo (I/E); (I/D)
Fonte: Acervo da autora.

GRUPO_3: A, B e C

ABSTRATO

B: No trabalho da abstração a gente queria... agente acabou conversando, mas a gente se reuniu várias vezes, então a gente pegou vários sentimentos: de frio, de calor e depois a gente foi colocando coisas que nos chamaram a atenção. Então a gente queria representar o industrial, a vegetação, o deserto... é... várias coisas que acabaram impactando nos dias que a gente tava andando.

FIGURATIVO

B: E, no que foi mais literal, a gente foi mais no sentimento mesmo... a gente foi pegando as imagens que nos traziam alguma conexão com o que a gente tinha visto e a gente colocava aqui.

C: Colorido por causa dos *graffitis*.

A: A arquitetura.

B: O que nos trazia memórias, lembranças...

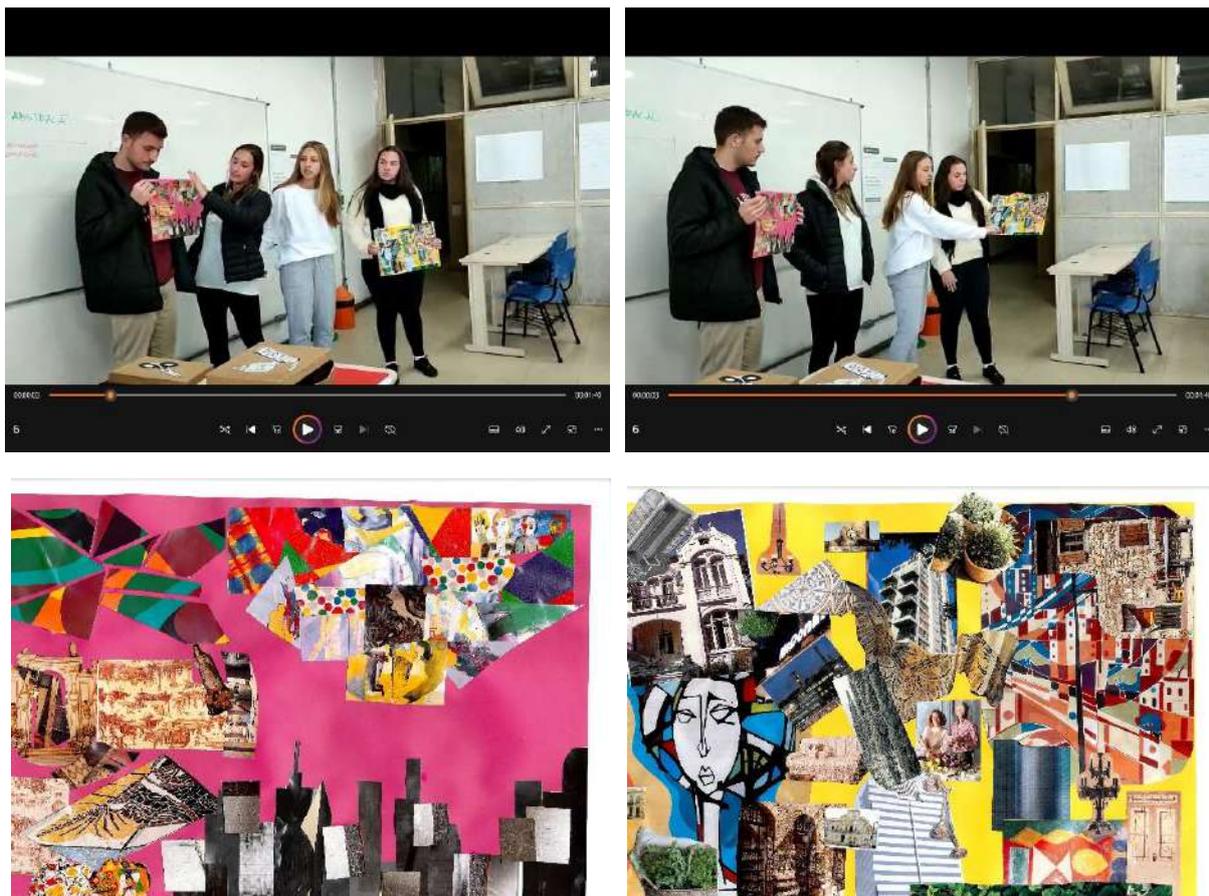


Figura 7.39: Apresentação sobre a collage | Grupo 6 (S/E); (S/D) Collages realizadas pelo grupo (I/E); (I/D)
Fonte: Acervo da autora.

GRUPO_6: A, B, C e D

ABSTRATO

B: Esse aqui ficou o da abstração que agente pegou, principalmente, baseado em três figuras, para representar as percepções que a gente teve da cidade. Então aqui, a gente fez, meio que uma transição, né? Do que que a gente mais acha que aparece quando a gente lembra de Pelotas. E aí aqui então, a gente fez, meio que uma montagem com várias texturas pra mostrar os *graffitis*, que a gente vê isso, basicamente, em qualquer esquina por onde a gente anda. E aí, pra cá, vindo mais pra essa parte clássica, que existem todos os prédios, principalmente, lá no centro... lembra muito – e aí a gente fez colagens com texturas que remete a isso. E aí, vindo pra cá, a questão da cidade, que é um ambiente muito concreto, assim... por isso a gente pegou esses tons de cinza, pedras e tal... e a gente fez esses recortes pra parecerem e montar os prediozinhos.

D: Pra dá um contraste da parte mais artística dos *graffitis*, e também com a parte mais bruta que é o concreto – do centro, com os prédios.

B: E que é tudo um conjunto que forma toda a cidade.

FIGURATIVO

A: aqui tá na mesma coisa, mas aqui é pra representar a mistura, que aqui (no figurativo) tá mais separado porque são coisas específicas, que a gente fez pontuando, e aqui (no abstrato)

é mostrar que tá tudo misturado: a vegetação, com os prédios, com os *graffitis*, com a parte mais clássica, assim...

C: É, os *graffitis* tão tanto com a parte mais antiga, quanto com a parte mais moderna. Tá tudo junto. A gente mostrou também as pessoas, o movimento.

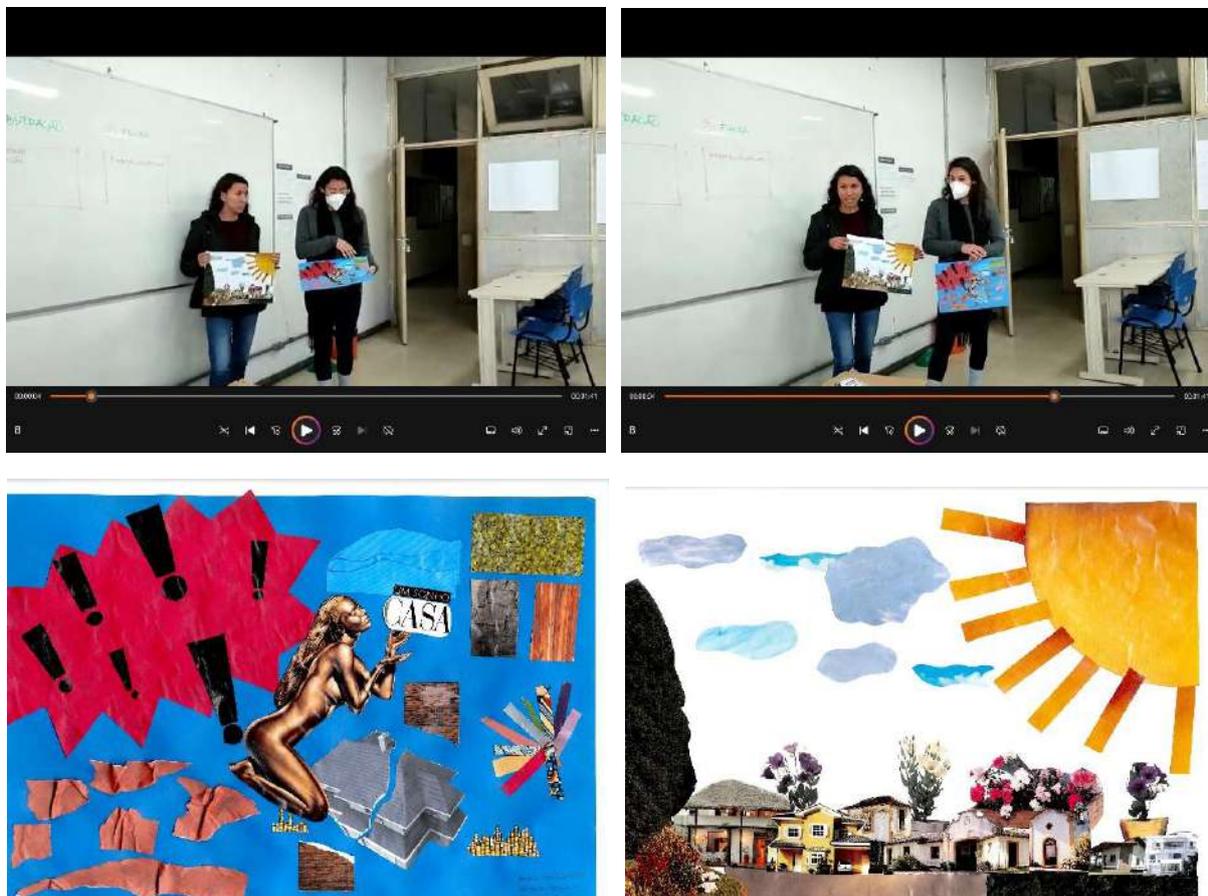


Figura 7.40: Apresentação sobre a collage | Grupo 8 (S/E); (S/D) Collages realizadas pelo grupo (I/E); (I/D)
Fonte: Acervo da autora.

GRUPO_8: A, B, C e D

ABSTRATO

B: A abstração, mostrando o sentimento das pessoas, remetendo ao nosso primeiro passeio. A gente começa com uma área mais urbana da cidade, a gente trouxe estruturas: madeira, pedras, vegetação. Questão do graffiti: uma parede de cores, todas essas cores que o graffiti remete. Questão ali do Quadrado: água. Mas também, depois a gente passou por aquele percurso mais abandonado, urbanisticamente falando – sem pavimentação, casas... (comparando com a região que a gente tava, o Porto, que tem casarões e casas de alto padrão) então a gente traz essa... meio que crítica em relação a diferença de dinheiro. Acho que também a questão de alerta, que aqui a gente ficou meio insegura também. Por não ser uma área que a gente passa muito, acaba tendo essa sensação de alerta. E, principalmente, essa questão da moradia em si.

FIGURATIVO

A: Foi no mesmo bairro, mas eu... tipo... só conhecia essa parte, que tem mais casa, tem mais cidade, tu vai um pouquinho mais pra lá... já é bem mais abandonado, menos cuidado. Esse daqui que é o da figura, aí a gente quis representar mais que é uma área residencial.

B: O ideal, uma ideia.

A: É, aqui (no abstrato) a realidade e aqui (no figurativo) o que a gente gostaria que fosse: que é com bastante vegetação, casas próprias pra morar com todo mundo.

B: Esse cuidado com o ambiente, pavimentação. O que a gente acha que seria o ideal, na uniformidade do bairro, não tão essa diferença pronunciada.

Foram selecionadas apenas algumas collages para apresentar no corpo do trabalho, com base em alguns critérios: narrativa coesa e elucidativa, mencionar a arte ou o graffiti, agenciamento das experiências realizadas. Ainda assim, é possível perceber a dificuldade de alguns no desprendimento das formas figurativas – apesar de excelentes narrativas, contextualizações e sínteses, mesmo na collage dita abstrata, aparecem figuras bem definidas.

Esse movimento de abstração refletido nas formas, parte de algo bem maior: um desprendimento, uma abstração mental do pragmatismo ao qual, em geral, estamos habituados. Sair da caixa, soltar a mente, assim como os corpos nas caminhografias, são deslocamentos gradativos, uma expansão em pequenas gotas – até que a chuva forte desfaça nossos nós. Entrar no mundo da arte pode ser algo inquietante num primeiro momento, mas um caminho sem volta aos que se deixam molhar.

7.4.2. A minha experiência

Durante todo o segundo semestre de 2022 também estive envolvida, com o meu grupo, nas caminhografias. Foi na disciplina de Caminhografia Urbana, ofertada pelo Prograu com direcionamento do professor Eduardo Rocha, meu orientador. Quintas-feiras à tarde percorríamos trajetos, hora curtos, hora mais longos, com diferentes propostas: fotografar, filmar, entrevistar, jogar, coletar. Nossos cadernos de campo foram companhia garantida, para o apontamento de diferentes registros. Ao final das caminhadas, sempre havia uma escrita coletiva – onde cada participante escrevia, de forma breve, suas sensações e percepções daquela tarde. Algo muito potente e interessante pois, na leitura, era possível perceber a conexão e sentido do texto como um todo – e também a evolução da escrita com o passar do tempo.

Em nossas caminhadas haviam momentos de dispersão, em que os registros cartográficos eram feitos individualmente; outros em conjunto, nos quais o grupo realizava as ações propostas – sempre com o percurso pré-determinado, havendo um ponto de encontro para a saída e outro para o término.

Minha experiência ao me colocar na rua, de maneira tão diferente do habitual, foi um desvelar, vislumbrar uma outra cidade na minha cidade.

Caminhar pela cidade enquanto dela flui um sentido, um novo sentir. Não é mais do mesmo; é, no mesmo enxergar com outros olhos. Nesta cidade que se descortina, me permitir ser

surpreendida e deleitar-me com a imprevisibilidade e o encantamento contidos no caminho (escrito em 18 de setembro de 2022, após uma tarde de caminhografia).

Conto isto para dizer que também me coloquei à rua, nesta corpografia, aberta aos movimentos, rizomas e devir inerente ao corpo em estado de imersão urbana. Bem como realizei intervenções efêmeras, observações, diálogos de atravessamentos intensos – capazes de interiorizar efeitos propulsores à novas percepções, que transformaram de forma decisiva meu olhar às sutilezas, compassos e descompassos da cidade - em sua relevante alteridade.

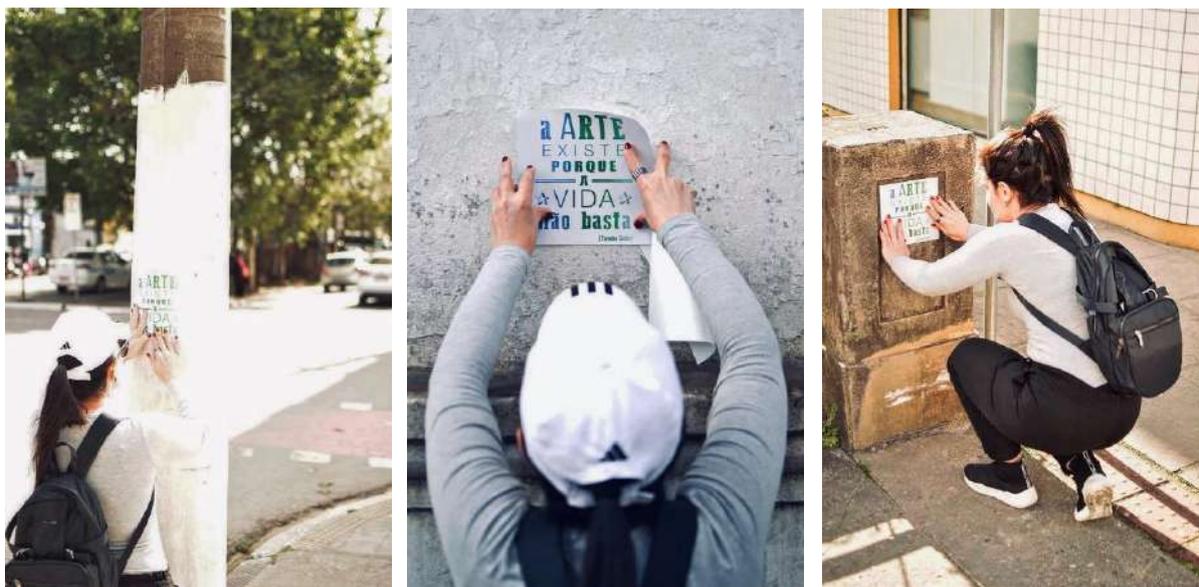


Figura 7.41: Caminhografia Urbana | Intervenção realizada pela autora (E); (C); (D) **Fonte:** Acervo da autora.



Figura 7.42: Caminhografia Urbana | Bairro Porto | Registros fotográficos (E); (C); (D) **Fonte:** Acervo da autora.



Figura 7.43: Caminhografia Urbana | Rodoviária – Catedral | Registros fotográficos (E); (C); (D)
Fonte: Acervo da autora.



Figura 7.44: Caminhografia Urbana | Bairro Centro (E); (C); Zona Norte (D) **Fonte:** Acervo da autora.

Como os alunos, fui também realizar o Percurso do Graffiti. Em um domingo, quente, com as ruas pouco movimentadas e tempo instável. Fui acompanhada por um amigo que em alguns momentos até dispersava a atenção de sua presença, tal minha absorção por cada ponto de parada.

No caminho, observamos e conversamos sobre o bairro Porto: seu estado atual, com aspecto de ter parado no tempo; como também a imponência das residências ainda remanescentes dos tempos de pujança da cidade do gado e do charque. Uma zona nostálgica, que para mim lembra a infância, onde moraram meus avós paternos e por algum tempo, meu pai. Hoje local de movimentação universitária que evoca outros ares ao local.

A arquitetura da cidade é ao mesmo tempo continente e registro da vida social [...] ocupando e conferindo um novo significado para um território, estão escrevendo um texto (ROLNIK, 2018, p.19).

Neste contexto, a preservação da arquitetura, segundo Rolnik (2018), passou a representar também a da memória coletiva – numa dimensão da importância e consciência sobre impedir que estes textos sejam apagados.

Não menos importante é a compreensão sobre a importância da dimensão política das cidades – a relação morador da cidade/poder urbano, infinitamente variável, porém indispensável à sua organização. Ser habitante de uma cidade significa participar, de alguma forma, da vida pública da mesma (ROLNIK, 2018).

Pensávamos quão mobilizador é o ato de grafitar, diretamente ligado a capacidade crítica dos cidadãos. A arte que possibilita a participação desses habitantes na vida pública cidadina. Foram muitos os muros, fachadas e equipamentos urbanos com intervenções pelo caminho. De alguma forma, os sujeitos gritam suas indignações, professam palavras amorosas, transmitem sentimentos que vivem no pulsar da cidade.

Entre passos, paradas, devaneios e divagações; meu percurso fluiu na opacidade das ruas vazias, dos caminhos lisos – onde naquele domingo de sol e nuvens, os usos estriados se alisaram e a cidade luminosa (daquele lado) se aquietou.

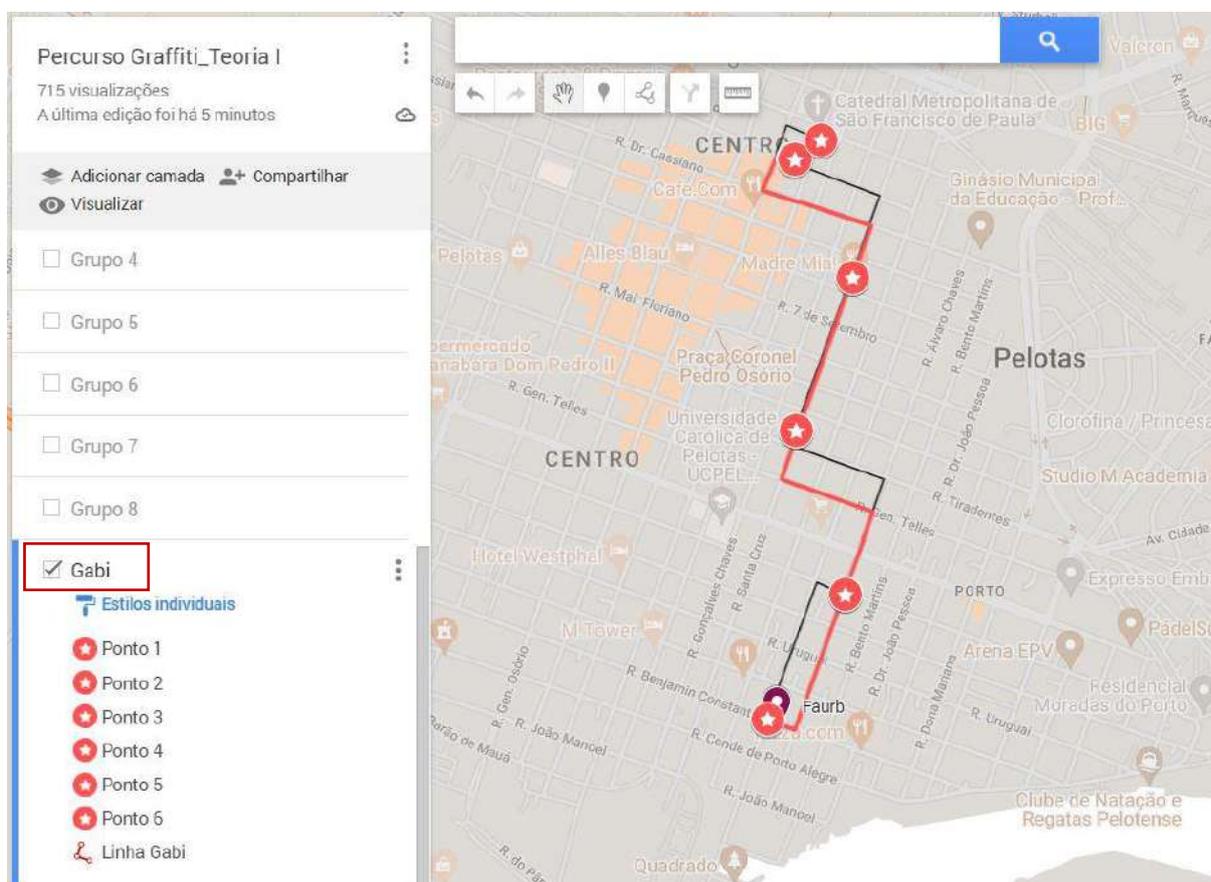


Figura 7.45: Mapa com o trajeto realizado pela autora | Percurso do Graffiti **Fonte:** Acervo da autora.

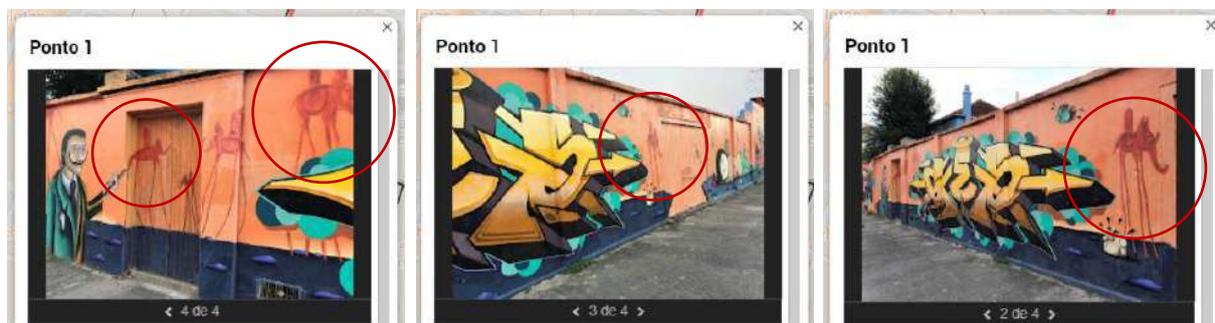


Figura 7.46: Ações posteriores | Inserções de desenhos no mural (E); (C); (D) Fonte: Acervo da autora.

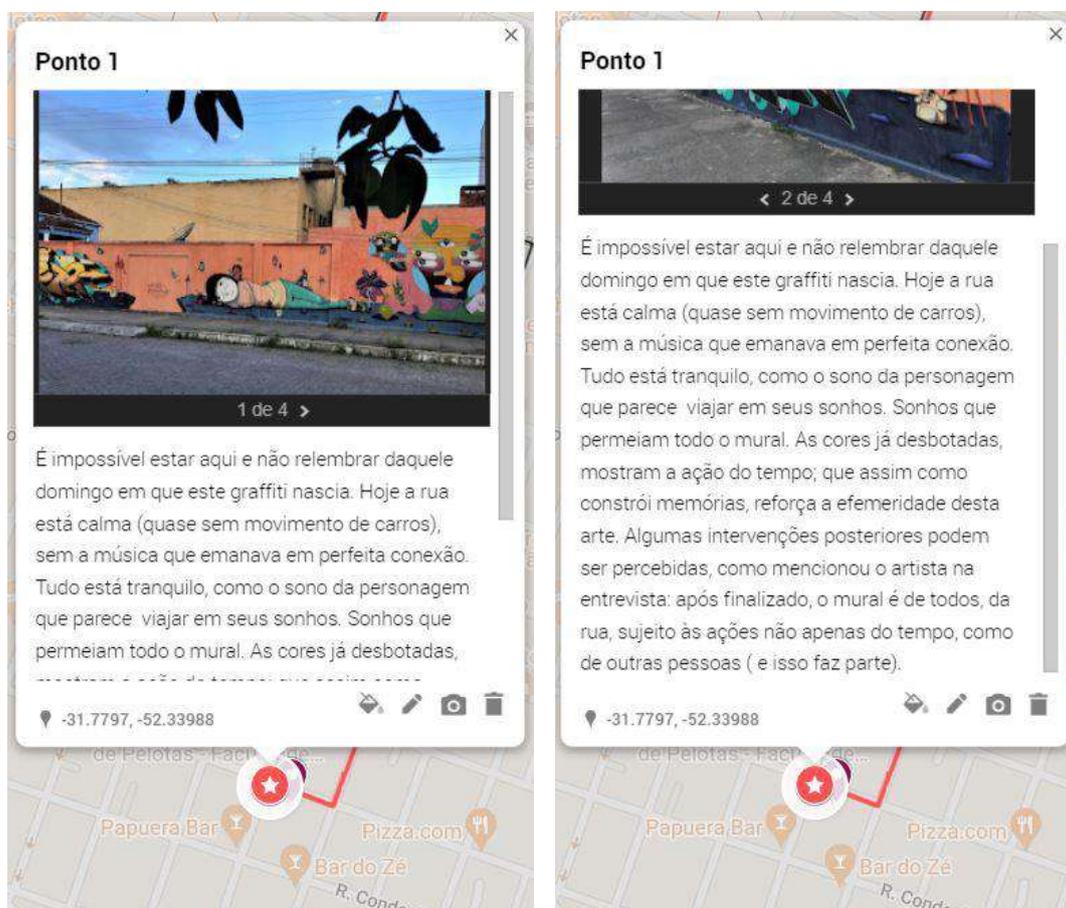


Figura 7.47: Registro fotográfico e escrita | Autora | Graffiti 1 (E) e (D) Fonte: Acervo da autora.

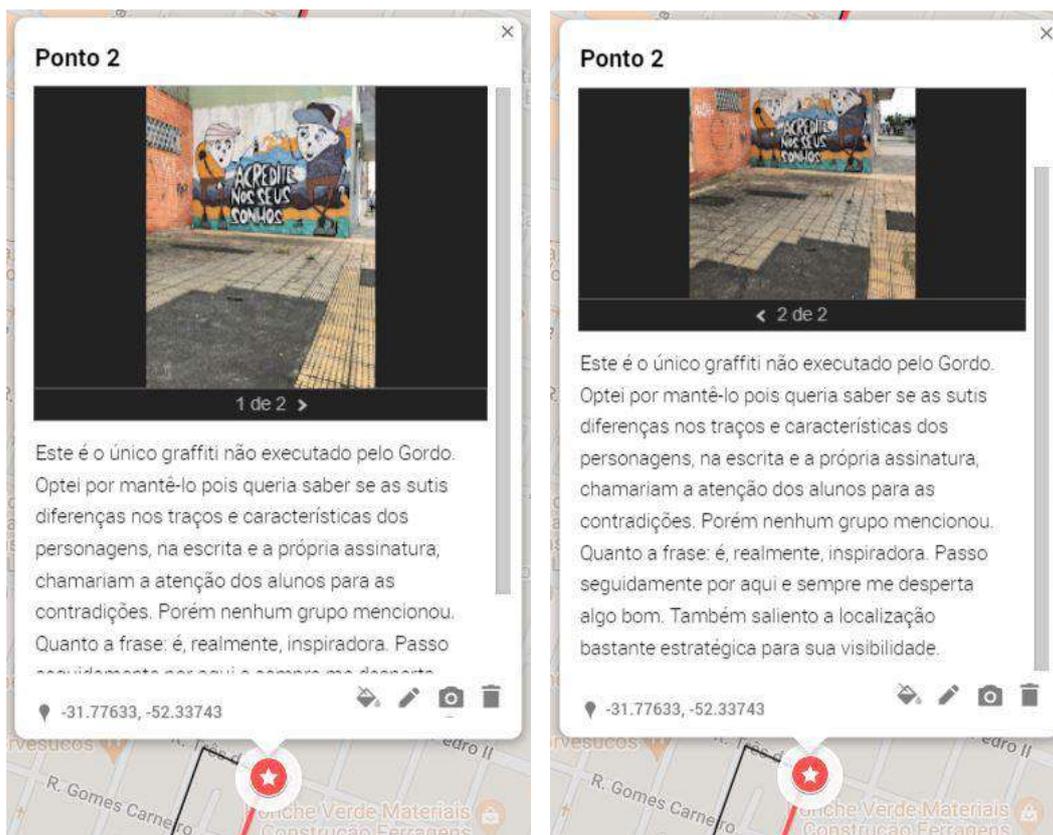


Figura 7.48: Registro fotográfico e escrita | Autora | Graffiti 2 (E) e (D) **Fonte:** Acervo da autora.

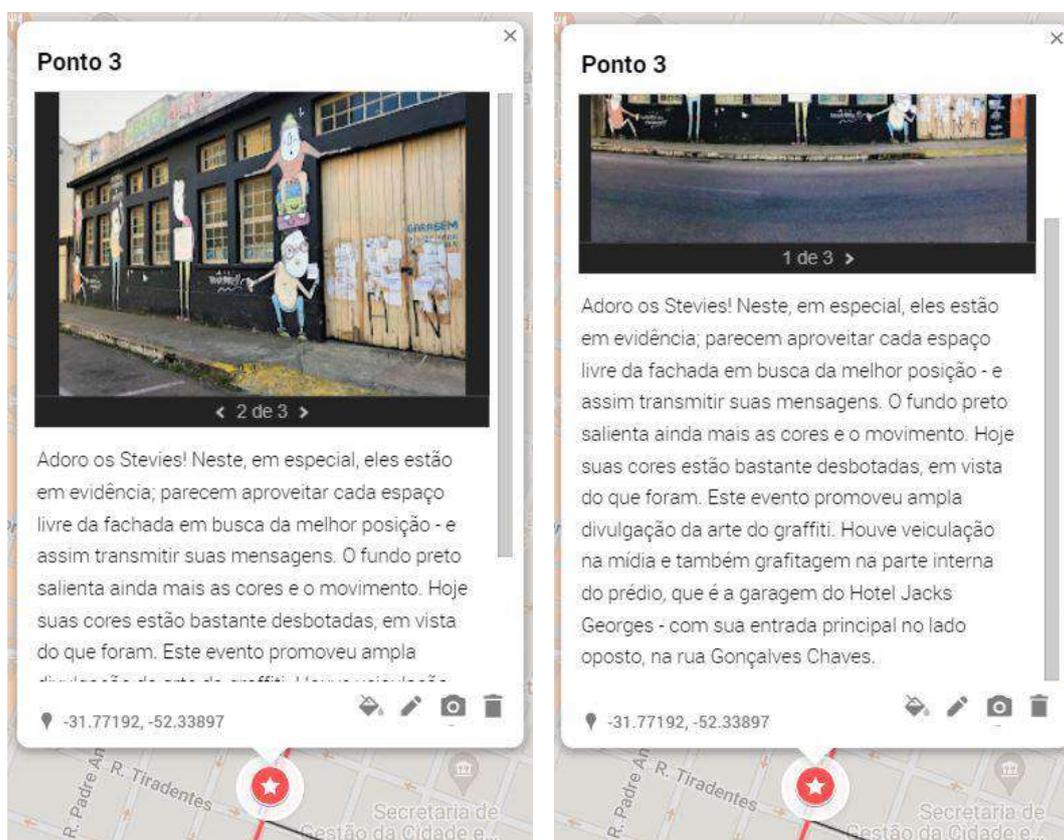


Figura 7.49: Registro fotográfico e escrita | Autora | Graffiti 3 (E) e (D) **Fonte:** Acervo da autora.

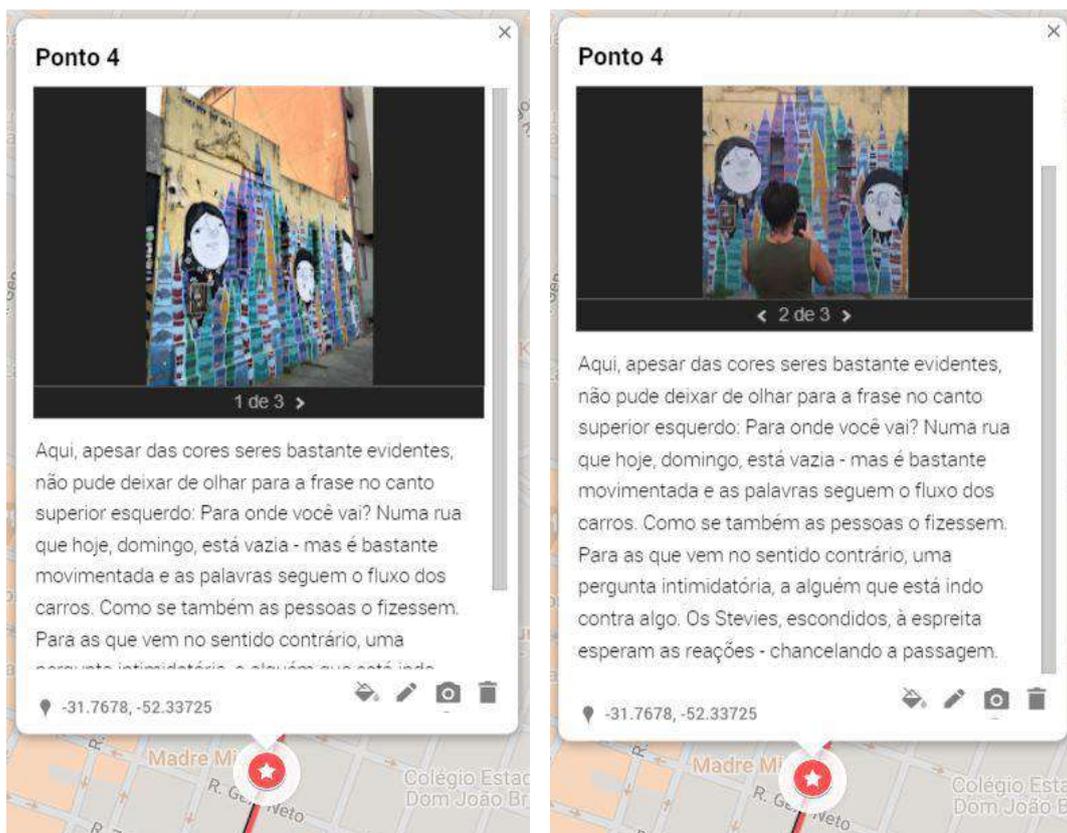


Figura 7.50: Registro fotográfico e escrita | Autora | Graffiti 4 (E) e (D) Fonte: Acervo da autora.

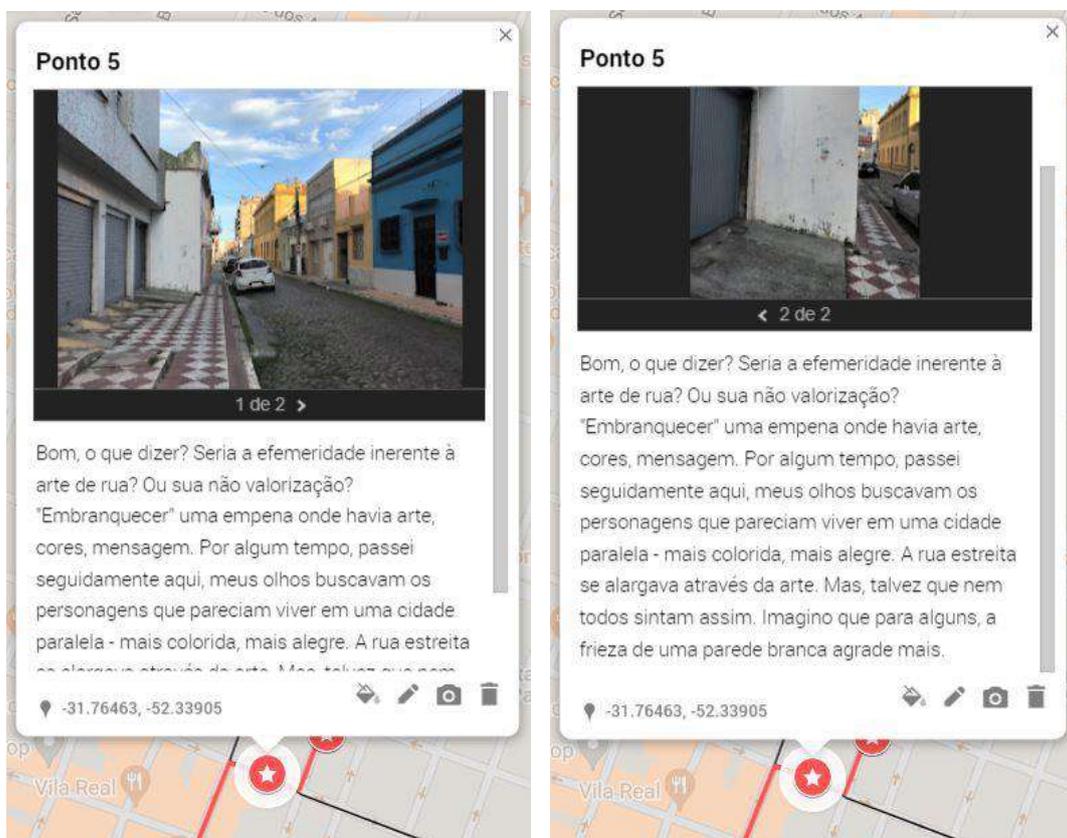


Figura 7.51: Registro fotográfico e escrita | Autora | Graffiti 5 (E) e (D) Fonte: Acervo da autora.

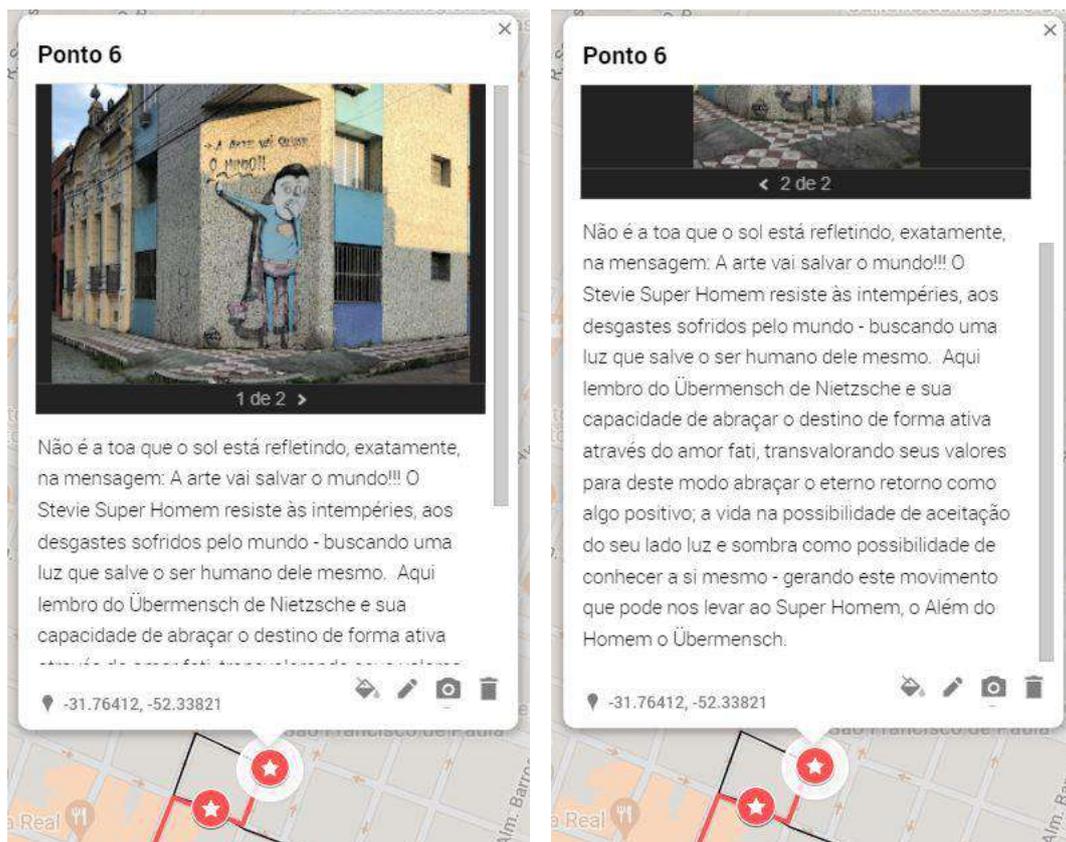


Figura 7.52: Registro fotográfico e escrita | Autora | Graffiti 6 (E) e (D) **Fonte:** Acervo da autora.

Em um mundo fragmentado, invadido por dualidades, influenciado pela lógica capitalista e predominantemente racional; somos levados a olhar e experienciar de forma linear e obtusa. Despertar nosso interior, adentrar ao imaginário permitindo extravasar o irracional, o sensível, a emotividade reprimida, é passagem para uma outra dimensão; onde nos reconectamos a um eu uno, garantindo nossa liberdade individual. A arte torna-se o portal à outra lógica, uma vivência mais plena, individual e coletivamente. Visto que, *numa imagem poética a alma afirma sua presença* (BACHELARD, 1988, p.6).



Figura 7.53: Processo da collage figurativa realizada pela autora (E); (C); (D) **Fonte:** Acervo da autora.



Figura 7.54: Collage figurativa realizada pela autora (E) | Collage abstrata realizada pela autora (D)
Fonte: Acervo da autora.

Os sentidos... Corporeidade, corpo-cidade, um corpo que se coloca a sentir a cidade. São muitos os sentidos aguçados, talvez todos em certa medida, mas os olhos... a quem tem o privilégio, por vezes ambíguo, da visão urbana; são as portas de entrada aos caminhos percorridos. Visão que atravessa, transforma e é transformada a cada passo, no pulsar que permeia e mobiliza sensações, percepções, sentidos outros para lugares redescobertos. Afetos e *afectos* construindo novos espaços e tempos, que rompem consensos preestabelecidos e deflagram tensões, conflitos e abandonos existentes no espaço público; desacomodando estes corpos da passividade, levando-os a transmutar seus valores e formas de pensar. O contato com a rua, com a arte na rua, potentes narrativas do não visto, resistências, apropriações que profanam, contestam, mas também movem, trazem cores e vida à alteridade tantas vezes hostil que grita nas cidades. Minha *collage* figurativa é sobre isso, a metamorfose de adentrar a cidade.

Tendo na *collage* a transfiguração, a modificação, alteração, conversão da forma; a forma que se transforma e passa ao abstrato, do material ao imaterial. Na abstração, do sentir à visualidade, aparecem texturas, cores, ausência delas; até chegar ao permeável, o fluido. Lembro aqui dos espaços lisos e estriados de Deleuze e Guattari ou como define Milton Santos, opacos e luminosos. Da cidade densa, dos edifícios em altura, poluição visual, movimento de veículos, pessoas, texturas múltiplas à cidade fluida, onde a vida parece acontecer lentamente, à parte, à deriva. Contradições? Composições? Conexões? Camadas que se sobrepõe. Espaços estriados que fazemos lisos em nossas experiências como os filósofos apontam. Experimentar e transformar, assim como nas ruas, na arte.



8. CONSIDERAÇÕES FINAIS: AS PISTAS DELINEADAS

Faça uma coisa criativa todos os dias.

Seja o que for.

– John Cassavetes⁴²

A arte como a vida, a arte com a vida. Durante o desenvolvimento da pesquisa, acompanhar o processo da arte urbana do Gordo Muswieck me levou a pensar no ato de criação como dar vida às ideias, sentimentos e signos que caracterizam as obras; traços únicos como um DNA: nada se repete, cada detalhe é singular. Criações suscitadas em meio à vida, ao cotidiano, ao ritmo ou ao caos urbano contemporâneo; jamais alheias, ainda que por algumas horas, seja possível viajar a um mundo paralelo através da arte. A mesma arte que arte traz cor, vida, mensagens eufônicas também carrega o intempestivo de Agamben, aquele que profana, que transgride o sacralizado e vai de encontro às regras estabelecidas, o institucionalizado, rompendo com o *status quo*.

O *graffiti* potencializa o vínculo entre as vozes escondidas na cidade e o espaço público, abrindo caminho à escuta de seus anseios e reivindicações; torna-se o meio a partir do qual muitos grafiteiros fazem valer seu lugar na sociedade, fazendo-se ver e ouvir. É uma arte-intervenção que inscreve em muros e paredes as (im)possibilidades que são (re)produzidas nos diálogos com o urbano; havendo o estreitamento das relações entre a estética, a política e o ambiente social, na medida em que as narrativas se realizam onde vivem os sujeitos.

Como pregava Harvey, ao não restringir ao mundo intelectual a resposta aos anseios populares, mas deixando-a brotar das ruas, das pessoas, dos movimentos revolucionários onde estavam os gritos de socorro contra a destruição das cidades. Construir uma nova cidade era, acima de tudo, preocupar-se com os ideais dos direitos humanos, a sociabilidade e os encontros capazes de transformar o espaço urbano; potencializando a apropriação social e política dos mesmos por seus habitantes.

As visualidades propostas pelo *graffiti*, sugerem outra relação com o entorno, de questionamento estético e criativo aos territórios, às regulamentações do espaço e estrutura da cidade, assim como problemas sociais e coletivos. Na heterogeneidade dos discursos, no silêncio destas conversas urbanas, o *graffiti* se faz e se refaz na efemeridade, na duração do olhar que passa, que imagina, que ressignifica seu percurso através dele. O grafitar é permeado por sentidos das pessoas que se relacionam significativamente com o mundo, construídos por suas histórias particulares que fundamentam sujeitos possíveis no urbano por meio desses sentidos muitas vezes revisitados.

Foi possível constatar o sentido atribuído ao *graffiti* como referência artística, como também o valor atribuído às narrativas e visualidades. Estamos o tempo todo cercado por informações visuais, imagens portadoras de comunicação artística e estética que implicam vários níveis de experiências, facilitando a compreensão da comunicação visual e o desenvolvimento da visualidade; uma linguagem das artes que envolve elementos estéticos visuais e desenvolve a visão e outras formas perceptivas de compreender as coisas – são vivências que podem ser aprendidas de forma espontânea, natural ou de maneira orientada (como no ensino

⁴² Os Cascavelletes: Banda formada em 1986 e o seu fim ocorreu em 1992. <https://www.vagalume.com.br/>

formal). As ações propostas, embora em contexto educativo universitário, se deram de forma livre, para que quaisquer impressões ou percepções ocorressem o mais natural e espontaneamente possível. O direcionamento foi no sentido da autonomia, para que a liberdade dos sentidos pudesse fluir rua afora.

Nas descrições referentes às experiências caminhográficas, aparecem muitas vezes menções às artes urbanas do *graffiti*, não apenas na atividade relacionada ao artista em questão; o que reforça a potência desta expressão artística na cidade, estimulando o conhecimento acerca das artes e impulsionando à inserção dos jovens neste meio, bem como desenvolvendo senso crítico na relação arte-cidade, arte-sujeito e os movimentos inerentes.

A arte urbana, que transforma o cenário das cidades, seria veículo de alterações no cotidiano citadino a ponto de proporcionar mudanças emocionais e simbólicas como nos processos arte terapêuticos? E a criatividade, fonte de transformações psicossociais capazes de modificar a relação com a cidade, desperta por meio do convívio com esta forma artística?

Para Osho, filósofo e guru indiano, a criatividade é a maior forma de rebeldia da existência, encontrada na descoberta de seu próprio caminho. Livre de condicionamentos, nas selvas da vida, num caminho só, de inconformidade com os valores da psicologia das massas e da mentalidade coletiva. Em Deleuze e Guatarri, um ser em devir, um corpo em devir, uma mente em devir, buscam na multiplicidade as possibilidades, mas conservam a individualidade do eu artista, do eu cartógrafo; que se desdobra, se transforma, se desterritorializa e se reterritorializa, mantendo-se aberto, porém íntegro em essência. Assim como no devir-árvore de Manuel Barros, onde a árvore cresce, espalha rizomaticamente suas raízes, floresce e frutifica, mantendo sua essência vital. Manter o devir-criativo, o devir-cidade e assim os corpos permeáveis aos atravessamentos, conservando o uno em particular.

Os corpos que experienciam o urbano são os da cidade viva de Jan Ghel, a cidade para as pessoas, onde elas se sentem “em casa”. Neste sentido, o espaço público precisa ser convidativo, agradável ao corpo, não apenas aos olhos. Se a arte vem para o agrado dos olhos, com o intuito de apaziguar a hostilidade visual do urbanismo contemporâneo, os eventos movidos por ela, trazem o agrado ao corpo, à mente, aos sujeitos que habitam a casa-cidade. Ao pesquisar e me envolver com o mundo do *graffiti*, principalmente em Pelotas, pude constatar o quanto as artes ainda movimentam o cenário cultural e urbano. Digo ainda, pois historicamente Pelotas é uma cidade marcada pela valorização da arte. Suas ruas, salões, teatros, sempre foram locais de referência ao lazer de seus habitantes. Embora atualmente, com grandes diferenças na situação econômica, social e, conseqüentemente, urbana, a cidade mantém intenso vínculo com o cenário artístico.

É o *homo ludens*, sujeito que necessita do lúdico como elemento facilitador da cognição, segundo Gehl. Não se tratam de espaços urbanos projetados ou requalificados através de cartilhas, regras ou normas preestabelecidas, mas como as linhas orgânicas da natureza, em caminhos rizomáticos: sem início, meio ou fim, permitindo o livre viver e a interação humana acima de tudo – com todas as suas nuances, idas e vindas, agitações e calmarias. Tornando vivo, efetivamente, o espaço urbano, que vibra quando ocupado por seus habitantes e quando estes sentem-se acolhidos pela sensação de pertencimento ao mesmo.

O *graffiti* contribui substancialmente com a agenda cultural pelotense, além de muitos eventos, o número de artistas em atividade, modificando a estética do ambiente urbano é significativo; favorecendo o contato das pessoas com as ruas, levando-as a sair de seus carros, diminuir a

velocidade, para assim viver ou conviver com e na cidade. Embora ainda sejam muitos os hiatos, a alteridade, os apressados e os desatentos.

As subjetividades são produzidas por todos e a todo momento de contato com o cenário urbano, mas nas caminhografias e intervenções dos alunos foram despertadas em múltiplas faces, o que se mostrou tanto nas narrativas quanto na *collage* (de forma preponderante). Por meio da abstração, os alunos buscaram as lembranças sensoriais marcantes e, o fato de estarem em grupo na criação da *collage* demandou uma troca de subjetividades, onde as individuais se uniram em busca de uma representação coletiva. Também na representação figurativa, há subjetividades carregadas pelas imagens recortadas e pelos encontros que levam ao final do processo. Larrosa, Alvarez e Fuão estimulam o trabalho em grupo, uma vez que todos eles trazem o conceito de ser quem se é; com sua raiz em Nietzsche. Na importância do uno, reconhecer-se em si mesmo, como um ser único – em suas características e vivências; para então interagir com o grupo. A necessidade de entrar em consenso traz consigo o olhar para si, compreender o que o mobiliza, quais são suas pulsões – somente depois é possível externar um posicionamento gerador de trocas com os demais. Mostrando que os corpos postos a interagir com as ruas, com as artes e com outros corpos-pensamento, engendram dinâmicas e diversas subjetividades.

Seria como adentrar nas muitas cidades que se sobrepõe como nos platôs de Deleuze e Guattari, o que podemos relacionar às inúmeras possibilidades e realidades existentes, camadas que coexistem. Bem como ao mencionar a esquizoanálise no Anti-Édipo, os autores não se referem à patologia, mas ao nosso lado esquizo no sentido da liberdade em nos permitirmos sair da realidade, abrimos mão das imposições, desacomodando o estabelecido para enxergar outros caminhos; da forma que a arte o faz. Os diversos caminhos, as várias cidades, os mil platôs.

Como os corpos que se relacionam ativamente com o urbano, seja intervindo ou caminhografando acionam mecanismos de liberação dos sentidos? Quais movimentos sensoriais levam às conexões ou desconexões entre passado e presente, o real e o imaginário? Quais são os cruzamentos entre a memória, as lembranças e a produção de subjetividade implicada na relação corpo-cidade?

A experiência, o ato criativo como intervenção na cidade, é um movimento que acontece na contemporaneidade, mas carrega as vivências de cada envolvido. Assim como os artistas do *graffiti*, nós, caminhógrafos, também mobilizamos memórias afetivas, lembranças recentes e acontecimentos marcantes, levados às ações. As criações trazem consigo *affectos* que vão além do momento. Quando estamos em uma corpografia, o corpo reverbera e é reverberado. Lugares já conhecidos ou desconhecidos, as sensações que perpassam os corpos nas diferentes situações, causam diferentes vibrações. Descondicionando, ainda que brevemente, a prática incorporal instituída no lugar contemporâneo. Manifestações da vida, do cotidiano, inscritas para a coletividade; poéticas da vida urbana, que se constituem e vão se constituindo em territórios e novas realidades, potencializando e dando passagem à outras manifestações, outras realidades possíveis. A experiência e a vida que se fazem cotidianamente, nessa sociedade acelerada, onde se torna cada vez mais difícil prestar atenção no mundo ao nosso redor, com cidadãos de vidas agitadas, movidos pelo tempo dos relógios; as intervenções urbanas voltam-se para uma experiência estética que procura produzir novas maneiras de perceber o cenário urbano e criar novas relações afetivas com a cidade.

Experiência que se fez caminho para bell hooks: modos de conhecer através da experiência. Como foi apontado, a autora buscava incentivar simultaneamente o intelecto e o compromisso com a justiça social; fazendo da sala de aula universitária um espaço igualitário e aberto, valorizando a participação coletiva, onde as interações proporcionavam crescimento mútuo. Segundo ela, não existe melhor autoridade que a da experiência, pois um ponto de vista adquirido por meio de livros, ou mesmo pela observação à distância da realidade, não conseguem apreendê-la. Defendia um ponto de vista baseado no diálogo e nas vivências, que compartilhadas ganhavam expressão, quando contextualizadas à educação. *“Para mim esse ponto de vista privilegiado não nasce da ‘autoridade da experiência’, mas sim da paixão da experiência, da paixão da lembrança”* (HOOKS, 2013, p. 122-123).

Em artigo publicado pela USP, Terezinha Rios (2009), propõe uma visão multidisciplinar à educação, corroborando o que Freire e hooks mostravam como aporte a um ensino inclusivo; ampliando-o para proporcionar uma visão menos obtusa de mundo e assim, buscar uma sociedade pautada em valores de humanismo e justiça social.

Sendo a identidade algo construído nos limites da existência social dos indivíduos, através do reconhecimento, nos identificamos na relação, na consideração de si e do outro. Já dizia Galeano (1991, pág. 123) que *“a identidade não é uma peça de museu, quietinha na vitrine, mas a sempre assombrosa síntese das contradições nossas de cada dia”*, mutável, em constante processo. Como a aprendizagem, precisa das interações e trocas para existir.

Assim, o ser professor proposto por Rios (2009) tem uma visão que, ao deixar o uno de lado, passa a enxergar com mais clareza a necessidade do todo; buscando resgatar a universidade como um espaço institucional de educação que articula o ensino, a pesquisa, a extensão, com a finalidade de formar profissionais críticos e criativos, capazes de construir, com seu trabalho, uma sociedade democrática e solidária.

Para tanto, torna-se indispensável compreender o papel da educação na formação de uma nova concepção de vida e de sociedade, voltadas para o bem comum, para a realização pessoal e coletiva dos indivíduos; tendo a Universidade como o local para a produção de novos conhecimentos, saberes e fazeres, na busca desta visão de totalidade e universalidade (RIOS, 2009, pág. 12).

A profissão de professor exige de seus profissionais flexibilidade, imprevisibilidade, maleabilidade. Não há modelos ou experiências modelares a serem aplicadas, sendo que a experiência acumulada serve apenas de referência, nunca de padrão para ações com garantia de sucesso. Desta forma, o processo de reflexão torna-se a base para a sistematização de possíveis ações e nunca de modelos.

Corporificar sua presença enquanto ser(professor), unindo mentes e corações, proporcionando atravessamentos baseados nas relações e movimentos rumo à conscientização, autonomia transformando a realidade. Transgredir limites enquanto educadores e cidadãos em busca de uma educação libertária, onde o engajamento crítico e a não passividade levam a conscientização dos indivíduos de sua força individual e coletiva. Uma educação dialogal, ativa, sempre voltada para a responsabilidade social e política. Este foi o anseio que baseou as ações pedagógicas de hooks e Freire. Fazer e pensar sobre o que se faz, num movimento constante e dialético.

Considerações que são aporte aos processos propostos. Pinceladas de conceitos e ações precedentes indispensáveis aos questionamentos, conexões, trajetos cognitivos e corporais desenvolvidos.

Voltando a Fuão e Alvarez é possível encontrar os preceitos que dão suporte ao trabalho da *collage*, assim como o papel é suporte aos fragmentos que vestem novos significados nas composições aglutinadas pela cola. Um despir-se e voltar à roupagem, transfigurar para figurar novas mensagens, novos dizeres, narrativas se refazendo no jogo entre dar forma ou desestruturar a estabilidade pré-estabelecida.

Há *collage* no papel, assim como há *collage* na cidade: diferentes suportes recebem os fragmentos da experiência e na experiência. A tinta que tatua afetos e mobiliza *afectos*, fragmentos recortados das vivências, valores e crenças individuais. Paredes coladas de sentimentos, sentidos, sentir o impulso que leva pedaços de vida às paredes da cidade. No *graffiti* a cidade é a folha de papel, os muros, paredes, empenas, são suportes esperando a cola sentimento levar recortes de vida ao ambiente urbano. Sobrepondo histórias, transbordando criatividade, emergindo gritos de protesto, os fragmentos se unem em composições que vibram nos traços, nas cores e nas camadas de tinta.

Nossos passos pela cidade imprimem mais do que pegadas pelo chão, são vestígios de sentimentos e sentidos que se espalham pelos caminhos traçados.

Compreender cidades e pessoas como organismos de um mesmo sistema, vivos e de vivências. Aguçar o olhar sensível ao cotidiano urbano, na medida em que não apenas coexistem, mas possuem relação simbiótica, necessária, de aconchego ou desabrigo, onde depende do ativo humano romper a passividade e a hostilidade, por vezes impostas, nesses traçados edificados pelo mesmo.

Aos problemas da materialidade, o recurso de reivindicar, aos imateriais, a busca incessante por conscientização. Neste contexto, de conexões e desconexões, encontros e desencontros, se faz a urbanidade contemporânea; buscando ocupar seus espaços, apesar das inseguranças e das diferenças, apropriando-se em porções intermitentes, porém mantendo o pulsar da cidade que urge por viver.

O artista é um homem que não pode se conformar com a renúncia à satisfação das pulsões que a realidade exige. Toda arte é o desenho do desejo. O artista dá livre vazão a seus desejos eróticos e fantasias. A realidade interdita o tempo todo. Desde coação social até a gramática. A obra de arte se caracteriza pela transgressão, por não obedecer a gramática.

– Sigmund Freud

REFERENCIAIS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó – SC: Argos, 2009.
- ALEXANDRIAN, Sarane. **O Surrealismo**. Lisboa: Editorial Verbo, 1973.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- AUGÉ, Marc. **Por uma Antropologia da Mobilidade**. Maceió. UNESP, UFAL, 2010.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: O caminhar como prática estética**. São Paulo. GG, 2013.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano. Arte do fazer**. Petrópolis. Vozes, 1994.
- CIVITA, Victor. **Arte nos Séculos**. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- DE MASI, Domenico. **O ócio criativo**. Sextante: Rio de Janeiro, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo. Editora 34, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. vol. 1, Rio de Janeiro: Editora 34, 2011a.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. vol. 4, Rio de Janeiro: Editora 34, 2011b.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. São Paulo. Paz e Terra, 2014.
- FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022a.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022b.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FUÃO, Fernando. **A collage como trajetória amorosa**. Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2011.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L& PM, 1991.

GEHL, Jan. **Cidade para Pessoas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GITAHY, Celso. **O que é Graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Martins Fontes: São Paulo, 2017.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens. O jogo como elemento da Cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LARROSA, Jorge. **Tremores: Escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

LEFEBVRE, Henri. **A Revolução Urbana**. Belo Horizonte, Humanitas, 2004.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. São Paulo, Centauro, 2001.

LIMA, Sergio Cláudio de Franceschi. **Collage: textos sobre re-utilização dos resíduos (impressos) do registro fotográfico em nova superfície**. São Paulo: Massao Ohno, 1984.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2015.

MAGALHÃES, Mario Osório. **Opulência e Cultura na Província do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890)**. Pelotas: Editora Ufpel: Co-edição Livraria Mundial, 1993.

MAGALHÃES, Mario Osório. **Pelotas século XIX**. Pelotas: Editora Livraria Mundial, 1994.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade** - vol. 1 - Porto Alegre: Sulina, 2015.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Sílvia. **Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade** - vol. 2 - Porto Alegre: Sulina, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **Existe uma estética deleuzeana?** In: ALLIEZ, E. (org.) Gilles Deleuze: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34, 2000.

RINK, Anita. **Graffiti: Intervenção e Arte Urbana**. Curitiba: Appris, 2013.

RIOS, Terezinha A. **Ética na docência universitária: a caminho de uma universidade pedagógica?** Cadernos de Pedagogia Universitária – 9, São Paulo: USP, 2009.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade?** – Coleção Primeiros Passos, São Paulo: Brasiliense, 2018.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** 2ª edição. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2016.

SALLES, Cecília A. **Redes da Criação: Construção da obra de arte.** São Paulo: Horizonte, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado.** São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004

SENNETT, Richard. **Construir e habitar: ética para uma cidade aberta.** 1ª ed. São Paulo: Editora Record, 2018.

SENNETT, Richard. **Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

SILVA, Armando. **Atmosferas Urbanas: grafite, arte pública, nichos estéticos.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

YUNES, Gilberto Sarkis. **Cidades reticuladas: a persistência do modelo na formação urbana do Rio Grande do Sul.** Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1995.

Lei de Crimes Ambientais – 9.605/1998

CUNHA, Marcelo P. Peralta. Dissertação de Mestrado – **O Pixo como ato político.** Goiânia, 2019.

A PIXO – Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade, chamada para a sua 26ª edição com a temática “**COLLAGE: do movimento à criação**”. Dirigida por Dr. Fernando Freitas Fuão e Ma. Taís Beltrame dos Santos. Disponível em: <<https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/pixo/announcement/view/26>> Acesso em: abril de 2023.

AGUIAR, Lisiane M. **As potencialidades do pensamento geográfico: a cartografia de Deleuze e Guattari como método de pesquisa processual.** In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXII. 2010, Caxias do Sul. Anais. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4047519/mod_resource/content/0/Deleuze%20e%20Guattari%20como%20método%20de%20pesquisa%20processual.pdf>. Acesso em: out. de 2020.

BARROS, Manuel de. Devir-Árvore. Ética dos Devires. **Razão Inadequada.** Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2018/07/11/devir-arvore/>>. Acesso em: set. de 2020.

CRUZ, Pedro da. **Centenário de Francis Bacon (1909 – 1992). Na beira do abismo.** Montevideu: O país cultural, 2009. Com base em: *Francis Bacon: Arquivos privados*, por

Martin Harrison. Disponível em:

<<https://artepedrodacruz.wordpress.com/2010/05/26/centenario-de-francis-bacon-1909-1992-al-borde-del-abismo/>> Acesso em: abril de 2023.

DELEUZE, Gilles. **Sobre Spinoza**. Disponível em:

<<https://www.webdeleuze.com/textes/194>> Acesso em: dez. de 2020.

DUARTE, Rafael. **Collage. O que é isso?** Blog, 2011. Disponível em:

<<http://rafaelduardedias.blogspot.com/2011/01/collage-o-que-e-isso.html>> Acesso em: abril de 2023.

FUÃO, Fernando Freitas. **A collage como técnica de representação arquitetônica**. Blog – Fernando Fuão – Ensaios e Livros, 2020a. Disponível em:

<<https://fernandofuao.blogspot.com/2020/04/a-collage-como-tecnica-de-representacao.html?q=collage>> Acesso em: abril de 2023.

FUÃO, Fernando Freitas. **Colagem e Pedagogia**. Blog – Fernando Fuão – Ensaios e Livros, 2020c. Disponível em: <<https://fernandofuao.blogspot.com/2022/12/colagem-e-pedagogia.html?q=collage>> Acesso em: abril de 2023.

FUÃO, Fernando Freitas. **Fragmentos e a Collage**. Blog – Fernando Fuão – Ensaios e Livros, 2020b. Disponível em: <https://fernandofuao.blogspot.com/2020/10/fragmentos-e-collage_31.html?q=collage> Acesso em: abril de 2023.

GALÁN, Santiago. **Como um tríptico de Francis Bacon**. Hypérbole: intersecciones creativas. Disponível em: <<https://hyperbole.es/2014/03/como-un-triptico-de-francis-bacon/>> Acesso em: mar. de 2023.

GUIDEROLI, Ilma; COLOMBO, Camila. Entre o olhar e o caminhar: O espaço segundo Michel de Certeau. **Roteiros Flutuantes**. Disponível em:

<<http://roteirosflutuantes.blogspot.com/2010/06/o-espaco-segundo-michel-de-certeau.html>>. Acesso em: out. de 2020.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. **Max Ernst e a Colagem**. História das Artes, 2023. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/max-ernst-e-a-colagem/>>. Acesso em: abril de 2023.

JACQUES, Paola Berenstein. **Corpografias urbanas**. Arquitextos, São Paulo, ano 08, n. 093.07, Vitruvius, fev. 2008.

PINHEIRO, Maira. **Mudanças| Momentos históricos de grande impacto**. Blog Pensi, 2020. Disponível em: <<https://pensi.com.br/mudancas-momentos-historicos-de-grande-impacto/>> Acesso em: abril de 2023.

REBELLO, Hélio. **Pragmática menor: Deleuze, imanência e empirismo**. 306 f. (Tese de Livre-Docência). Faculdade de Ciências e Letras – Assis – UNESP, 2005.

REZENDE, Lorena M.; ROCHA, Eduardo. **Cartografia urbana sensível: Uma experiência na fronteira Brasil-Uruguay**. Artigo publicado em: Photo Graphein – Núcleo de pesquisa em fotografia e educação – Grupo de pesquisa Ufpel/Cnpq, 2016. Disponível em:

<<https://editoracaseira.com/photographeinnafronteirabruy/publicacao/lorenaeduardo/#:~:text=A%20cartografia%20urbana%20sens%C3%ADvel%2C%20cunho,que%20acontecem%20durante%20a%20err%C3%A2ncia>> Acesso em : maio de 2022.

ZOURABICHVILI, François. **O que é um devir para Gilles Deleuze?** Conferência pronunciada em Horlieu (Lyon), no dia 27 de março de 1997. Disponível em: <<https://blogdolabemus.com/2019/12/19/o-que-e-um-devir-para-gilles-deleuze-parte-2-por-francois-zourabichvili/>>. Acesso em: dez. de 2020.

EDUCAÇÃO & PARTICIPAÇÃO. **Expressão urbana – a educação integral na arte das ruas.** YouTube, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ifRVBvld4Js>> Acesso em: 26 de fevereiro de 2023.

GEHL, Jan. **Jan Gehl explica o conceito de cidades para pessoas.** YouTube, Fecomércio, São Paulo: 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/fgcNxlllycic>> Acesso em: abril de 2023.

IDE! Studio Criativo. **Oficina de Graffiti - 1º Episódio Contexto Histórico do Graffiti.** YouTube, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zAkkul5kaTo&t=547s>> Acesso em: 26 de fevereiro de 2023.

REDE COLLAGE BRASIL. **Encontro Colagem e Pedagogia.** Realizado no dia 29 de novembro de 2022. Convidados: Prof. Fernando Fuão, Prof. Luis Gustavo Guimarães e Prof Silvio Alvarez – YouTube. Disponível em: <<https://youtu.be/IPuwd9YG3OA>> Acesso em: abril de 2023.

ZEMARJR. Leminski **Falando Sobre Graffiti.** YouTube, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk>> Acesso em: 26 de fevereiro de 2023.

APÊNDICES

1. ENTREVISTA GORDO | 05 de setembro de 2021. Durante um “*Domingo de Graffiti*”.

Gordo: Esse cenário aqui, não quer dizer que é o mundo dos *Stiebies*. Não, ela tá aqui, dormindo... não é o mundo dos *Stieves* mas o universo, sabe?

Eu: Sim.

Gordo: Eu pensei nisso, cada um... quando tu deita a cabeça tu sonha com uma coisa, relacionada a ti, né? Eu a mim...

Eu: Cada um com o seu universo.

Gordo: É, isso aí! E ela vai ter o dela. Os meus personagens, é o meu universo, no caso – mas junto com o dos guris. Entendeu? Ela tá sonhando com tudo isso aí. Entendeu?

Eu: Aham.

Gordo: Essa é a minha viagem nesse muro...

Eu: E a questão de tu maneres sempre os *Stiebies*? É aquilo que tu me disseste: São avatares que remetem a ti e ao teu universo que vai tá relacionado com o das outras pessoas?

Gordo: Aqui... Não me lembro como eu te falei, o que eu te falei... mas quase sempre, tem uma frase, uma coisa no meu trabalho. Aqui, acho... acho, que não vai ter, vai ser assim: cada um vai interpretar de uma forma. Entendeu?

Ela tá ali dormindo, os personagens na volta, é o meu mundo...

Eu: Então nesse tu não vai colocar a frase pois seria uma ideia do que tu estaria pensando?

Gordo: Quando eu boto a frase, eu acredito que eu consigo trabalhar com uma pessoa que vai olhar e vai viajar aqui... nessa arte aqui, e com a que não – aquela que vai olhar e simplesmente vai ler. Tá explícito pra todo mundo. Então eu pego cem por cento do público, vamos dizer assim. Entendeu?

Então é isso que eu gosto da frase, sabe? Fica uma coisa mais direta.

Eu: Sim. Que é diferente da questão das letras, ali dos guris, que é mais gráfica mesmo, né?

Gordo: É. Aí é mais, historicamente... A história do *graffiti* começou nas letras, com a pichação e coisa. Então, isso é bem a cara do *graffiti* vandal, que a galera ía lá bota o nome, os *tags* deles nos trens. Por que nos trens? Porque os trens andavam, os caras iam pintar nos trens, porque o nome deles rolava por toda a cidade – diferente de pintar uma parede.

Eu: Sim, sim. No trem, onde ele andasse...

Gordo: Isso.

Ó... O legal da rua é isso (carros parando para olhar). Tem um amigo meu, a mãe dele mora aqui perto, ele veio e nos trouxe uma Coca.

Normalmente os vizinhos vem... e sabe?

Eu: Ah, legal! É isso que eu tô te dizendo, entende? Por que que eu estou estudando e me interesse pelo urbanismo relacionado à arte? E porque o *graffiti* no urbanismo contemporâneo? Justamente por isso, por essa interação.

Eu queria saber a visão de vocês... principalmente, a tua visão sobre isso.

Eu tinha que estar aqui! Eu tinha que participar!

Gordo: Sim! Pra ver... Pra sentir...

Eu: Agora, isso que aconteceu... era o que a gente tava falando... Peguei exatamente o momento (sobre a interação com as pessoas).

Gordo: E assim... Hoje é mais difícil... Mas, antigamente, tinha mais gente falando, xingando... Antigamente era menos "bem visto". Hoje não.

Eu: Sim. Hoje em dia é mais aceito.

Gordo: É, bem mais. Então, é legal! É isso que é legal!

Tá vendo o cara? Não sei o que aconteceu... ele parou para olhar (sobre um cara que os acompanhava desde cedo e depois descobrimos que estuda nas artes e quer ser grafiteiro).

Eu: E também participa, é essa a coisa da rua, né? A rua ao mesmo tempo que é de vocês, é dele, é minha...

Gordo: É de todo mundo.

Ah, e também tem outra... a gente, normalmente, a gente pinta em respeito, normalmente, assim... Mas tu vai tirar a foto e não é mais teu.

Eu: Ah, sim. Sobre a efemeridade...

Gordo: O dono da casa pode pintar, de azul, cor da casa... uma pessoa de noite pode vir e riscar... Por isso é que, às vezes também, isso é mais em cidade grande, assim... se tu deixa um espaço no muro, por exemplo: se nós deixamos aquele quadrado lá, normalmente...

Eu: Alguém vai vir.

Gordo: Ah, vem... pichar ali, ou... sei lá, entendeu? Fazer uma intervenção ali porque tá vazio.

Por isso, a gente pensa em todo o espaço, pra não acontecer isso.

Eu: Claro. Vocês procuram não deixar vazios para evitar.

Gordo: Isso. Agora, esse portão aqui, o dono pediu pra gente deixar livre, separar do muro. Quando a gente pinta ele some, então as pessoas estacionam – ele pediu pra ficar diferente. Então, tá, a gente vai deixar, eu acho... a gente ainda tá pensando o que vai fazer... Mas o perigo é esse também: deixar branco e alguém vir e escrever no meio do painel.

Eu: Sim, ou ele vai ficar destacado e dá margem a isso, ou de repente ele vai entrar...

Gordo: E vai sumir. Que é o que ele não quer, né? Porque, claro, estacionam na frente da garagem dele.

Eu: E a questão do domingo?

Gordo: É. Domingo é clássico! Porque ninguém trabalha, claro, antes quando a gente era guri... ninguém trabalhava, né? Agora, que dia consegue? Domingo.

Às vezes, quando a gente se programa, quando é menos corrido... ah, a gente traz churrasqueirinha, faz churrasco, sabe?

A gente tava falando nisso, e eu disse pro Ges: Cara, eu não me preocupo de não acabar isso hoje, de voltar outro dia. Mas se fosse voltar, eu não vou voltar sozinho. E ele: Cara, eu também não curto! Sozinho eu faço trabalho.

Eu: Porque o legal é vocês estarem juntos.

Gordo: Isso... conversando, sabe? Quando é trabalho a gente faz sozinho. Mas aqui não é a trabalho, então a gente gosta disso aqui.

Eu: Tá, então essa é a diferença do *graffiti* a trabalho que pode ser feito sozinho esse?

Gordo: Não. O "*graffiti de domingo*" tem muita gente que faz sozinho, tranquilo, entendeu? Mas eu, particularmente, não gosto de ficar ali sozinho. Eu. Mas tem gente que não se importa.

Eu: E o Gui? Quando veio pra fazer o dele, ele estava sozinho?

Gordo: Ele veio de manhã cedo, sozinho. Porque ele tinha só aquele dia. Por necessidade.

Aí ele veio sozinho aí, eu cheguei mais tarde... eu fiz umas coisas e vim pra cá... pra ir começando a dar o fundo, mas ele tinha que acabar naquele dia. São coisas que acontecem, ainda mais que é um baita painel. Na verdade, caberia muito mais gente, se tu apertar. Mas é isso.

Eu: E em relação a cores e tudo mais? Tu me disseste que, nesse caso, vocês ganharam as tintas. Então a paleta de cores fica de acordo com isso? Normalmente é assim no "*graffiti de domingo*"?

Gordo: Aham. Se a gente conseguir com o dono do muro... pelo menos a gente tenta... o fundo, sabe? Pra ajudar em alguma coisa.

Eu: Sim, é muito grande a extensão.

Gordo: É. Então, a gente se adapta com a cor que ele deu. Às vezes a gente mistura tudo tipo: Ah, eu tenho isso aqui! Outro tem outra lata, mistura tudo e faz um fundão. Depois a gente vem incrementando esse fundo, com spray, detalhe, sabe?

E é legal, tipo assim, tu joga com o que tem, entendeu?

Eu: Sim, isso faz parte desse contexto, desse tipo de situação.

Gordo: Aham. Quando dá, o Rafael... o Rafael não trabalha com *graffiti*, trabalha com tatuagem... Então, ele trouxe no carro um monte de latas. Eu disse: Pô, nem parece que tu não trabalha com isso! Ele tem esse monte de latas e não usa, enferrujadas assim, sabe? E falou: Cara, hoje eu trouxe pra gastar! Porque vai estragar.

Aí, normalmente, a gente consegue, tipo: o fundo é laranja, vamos juntar todos os trabalhos, pegar uma gama de cores... vamos em tons de verde, vão ser os trabalhos, nossos... tipo... todos. Mas ele disse: Cara, não tenho muita cor, vamos ter que jogar como que nós temos. Então tá.

Eu: Ele acaba ficando muito mais policromático.

Gordo: Isso. Isso aí. Cada um joga o que tem, dentro de um mesmo fundo. Na verdade, o que junta tudo é o fundo, entende? Se tu não pensa, no ah, e agora? O que junta é o fundo.

Normalmente, quem faz um personagem, eu, como faço ali com sobreposição, eu também acabo juntando... porque aí quando vê, se a gente vier outro dia, eu faço um personagem lá... apoiado na letra do "cabeça" (Ges).

Eu: Claro. Aí o teu personagem vai *linkar* os outros todos.

Gordo: Aham. Como eu consigo jogar com ele, aí consegue fazer essa brincadeira aí. A gente tem que fazer um jeito de juntar tudo, pra não ficar aquela coisa de, ah... cada um por si...

Eu: Até porque, pelo que eu estou entendendo, de uma certa maneira, vocês pensam para que as pessoas entendam que vocês fizeram em conjunto?

Gordo: Isso. É um painel.

Eu: E os teus personagens vão fazer esse link e unificar?

Gordo: Isso. Aí eu pego os meus personagens e jogo pra lá... e aí mistura tudo, entendeu?

Eu: Sim, não fica segmentado.

Gordo: Pois é, hahaha... Eu mandei um vídeo pro Gui e disse: E aí? Te separasse? Porque vamos ter que pensar em alguma coisa! Até pra juntar o dele.

Eu: Bom, mas é legal isso, ele participou, da maneira que ele pode, mas tá aqui. De alguma maneira ele tá presente.

Gordo: É. Claro. No *graffiti* também tem isso: se ele não tivesse aqui, ele também já ia perder esse muro aqui. Pra tá de novo, a gente teria que convidar ele. Sabe assim?

Eu: É no momento?

Gordo: Sim... A gente esperou ele, claro... mas... o Rafael mesmo, disse: Bah cara, se eu não conseguir não tem problema! Podem pintar.

Eu: Aí passa para o próximo?

Gordo: É. Aí tu arruma outro. E, no próximo, nem precisa falar com o Rafael, tá certo.

Eu: Sim. Pois vocês não deixariam para ele fazer depois?

Gordo: Não. Fica ruim porque vai ficar aquele buraco.

Eu: Que alguém pode chegar e fazer outra coisa?

Gordo: Isso. Então tem tudo isso. O respeito, tipo... agora eu tô aqui e amanhã, ou mês que vem, eu vou convidar outro e vou pintar tudo. Aí os guris vão dizer: Ah, tá de sacanagem, né?! Era nosso, entendeu?

Eu: Tem essa coisa da parceria de vocês...

Gordo: Tem muito isso. Claro, a gente tá numa cidade do interior, numa cidade grande é mais difícil. Tem cara do *pixo* que não gosta sei lá eu de quem e vai *pixar* em cima...

Eu: Também existe essa divisão entre o *pixo* e o *graffiti* arte? Será que a gente pode dividir? E aí tem isso de demarcar?

Gordo: É, a gente diz que não. Mas em Porto Alegre já rola isso. Tem uma galera do *pixo* que *pixa* em cima do trabalho da galera do *graffiti*.

Eu: Como se houvesse essa diferença, quando no início tudo era uma coisa única.

Gordo: O *graffiti* começou lá com a pichação. *Pixo* é arte igual. A estética é diferente.

Talvez um seja mais agradável aos olhos da maioria, ou menos agressivo.

Eu: Pode ficar à vontade pra ir lá...

Gordo: Tá bem. Vou Seguir lá...

Eu: Tá ótimo! Valeu!

2. ENTREVISTA GORDO | 15 de março de 2023.

Gabi: Quem é Gordo Muswieck?

Gordo: Fernando Villar Muswieck

Gabi: Tua formação onde foi? Em que curso? Qual ano?

Gordo: Ufpel, bacharelado em Artes Visuais, ano de 2017.

Gabi: Como começou tua carreira de artista? Onde e como começaste a grafitar?

Gordo: Começou... eu digo que a carreira mesmo, tipo bah, só vou fazer isso, tá dando pra fazer só isso, foi em 2014; quando eu participei de um brechó, quando eu botei os quadros pra rua. Eu fazia muita coisa, eu pintava muito quadro mas nunca botava pra rua esperando uma exposição. Então, isso é uma longa história... mas foi em 2014 quando eu participei do primeiro brechó. Depois desse brechó que as pessoas começaram a ver que eu pintava quadros, foi que eu comecei a participar de mais exposições, me chamaram pra várias coisas. Aí que a carreira começou. Claro, eu já pintava antes, eu pinto, grafito, desde 2001; mas mais por *hobbie* e tal... fazia um trabalho e outro, sabe? Pequeno... Ah, faz o logo da firma, o logo do estacionamento, só pra fazer dinheiro e comprar tinta pra pintar no final de semana com a galera, na rua.

Comecei a grafitar em Pelotas, o primeiro *graffiti* que eu fiz (antes eu já tinha *pixado* e tal, o primeiro contato com o spray foi *pixando*), mas o primeiro contato com o *graffiti* foi na época do colégio, em 2001, quando um colega entrou na turma, um colega novo e me mostrou. Falou

mais sobre *graffiti*. E eu pintei pela primeira vez numa casa abandonada lá do lado da minha, onde eu morava; eu pulava o muro e pintava lá dentro.

Gabi: Quanto tempo faz que atuas?

Gordo: De *graffiti* desde 2001.

Gabi: E fora da cidade? Como aconteceu?

Gordo: Aconteceu depois... Claro, já tinha pintado fora da cidade, não a trabalho, tá? Eu não sei se a pergunta é de trabalho mesmo? Quando eu fiz a primeira exposição individual foi em Pelotas e aí logo eu comecei a ir para Porto Alegre. Comecei pintando um bar. Pintei um bar, fiz contato, a guria que cuidava dessa função do bar me apresentou para o dono de uma galeria, em Porto Alegre; ele gostou do meu trabalho e aí em 2016 eu fiz minha primeira exposição individual em Porto Alegre. Aí começou, né? Tudo foi a partir de 2014, que começou a desenrolar assim... e fazer contato e viajar...

Gabi: De um tempo pra cá vens trabalhando em interiores. Me conta um pouco.

Gordo: Sobre os interiores... no início era mais, tipo, bar, essas coisas assim, era mais normal. E aí depois também dessa exposição, as pessoas foram vendo quadros, comprando quadros... Qual era o meu pensamento? Como eu ia entrar? Eu digo entrar por que? Eu tava na rua... Na verdade eu pensei assim: Como eu vou entrar? Pintando quadros. Eu consigo entrar pra dentro da casa das pessoas. E aí, foi uma coisa meio automática assim, já fazia bar, já fazia outras coisas e aí eu foquei num público que tem um contato com arquitetos. Os arquitetos vão convencer as pessoas de que isso é legal, de que isso dá, de que isso fica bem em casa; uma parede pintada, quadro com parede pintada. Então, foi a partir de 2015 que eu comecei a fazer contato, convidei muito arquiteto pra minha exposição; que isso pra mim, ia fazer muita diferença no meu trabalho.

Gabi: Quais as principais diferenças que podes destacar entre a arte na rua e dentro de ambientes? Como é essa relação do com a casa das pessoas? Vejo que tens muitos trabalhos assim. Além de vários outros em ambientes comerciais.

Gordo: Sobre diferenças entre arte na rua e dentro dos ambientes... assim... na rua o que eu admiro na arte de rua, né? O *graffiti*... porque na rua a gente faz pra todo mundo, a arte já não é nossa, depois que a gente faz ela vira da cidade, vira da rua, vira de todas as pessoas que vão passar ali. Então na rua tu consegue atingir e permitir que qualquer pessoa veja, não tem classe social, vamos dizer assim... dentro de uma galeria, dentro de uma casa, só aquelas pessoas que vão até lá e que podem ir, vão ter acesso a essa arte, vão poder enxergar, vão poder sentir... e na rua não, na rua é pra todo mundo, não tem regra; a arte que a gente faz ali, ela é doada, a gente diz que temos que agradecer à rua pelo que ela nos proporcionou, então nós damos isso de volta.

A relação do *graffiti* com a casa das pessoas... eu digo que o *graffiti* não é o que eu levo pra dentro da casa das pessoas, o *graffiti* é aquele (que eu já tinha comentado contigo) que a gente faz na rua, sem cliente e não faz pra uma pessoa específica; não tem uma aprovação, daquele projeto, daquele desenho, daquela arte. O *graffiti* mesmo é aquele que a gente faz o que quer, junto com a galera ou sozinho mas doando esse pedaço nosso assim... pra rua, para as pessoas. Dentro de casa é pra alguém, é pra um cliente, a gente tá sendo pago pra isso, né? Tem um projeto feito antes pra pessoa aprovar, então é diferente. É uma pintura com a técnica do *graffiti*, porque eu não mudo minha técnica da rua, o que eu faço na rua, eu faço dentro de casa. Mas é isso, tem essa diferença.

Gabi: Para finalizar, como te sentes com a tua arte tendo cada vez mais visibilidade e teu trabalho sendo reconhecido de forma tão positiva?

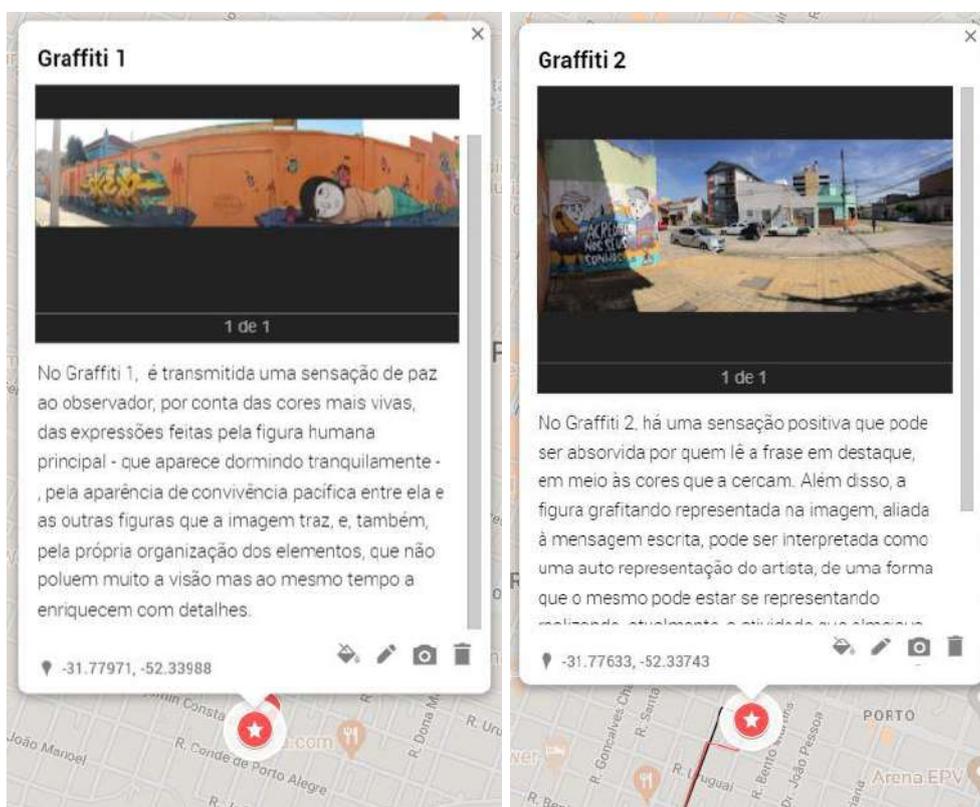
Gordo: Me sinto realizado. Porque... acho que tudo que dá certo, tudo que é positivo, faz bem e nos dá esse empurrão pra gente continuar, sabe? Tipo, se eu não tivesse essa positividade, esse resultado, não sei nem o que eu faria... que que eu estaria fazendo agora... Então, eu fico feliz, fico realizado, vendo que o que eu faço traz alguma coisa positiva, não só pra mim, como para as pessoas. Isso é muito bom! Me enche mais de energia pra continuar fazendo.

Gabi: Obrigada, Gordo!!! Mais uma vez, pela disponibilidade e atenção.

Gordo: Eu que agradeço!! Muito Obrigado!!!

3. PERCURSO DO GRAFFITI | Escritas dos alunos

3.1. Grupo 7



Graffiti 2



1 de 1

No Graffiti 2, há uma sensação positiva que pode ser absorvida por quem lê a frase em destaque, em meio às cores que a cercam. Além disso, a figura grafitando representada na imagem, aliada à mensagem escrita, pode ser interpretada como uma auto-representação do artista, de uma forma que o mesmo pode estar se representando realizando, atualmente, a atividade que almejava - ou, em outras palavras, com que sonhava - pois seguiu o ensinamento que ele mesmo está passando aos observadores: "acredite nos seus sonhos".

-31.77633, -52.33743

Graffiti 3

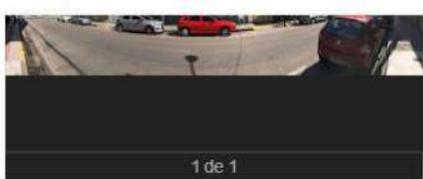


1 de 1

O ponto de graffiti 3 chama atenção à primeira vista por apresentar uma composição com diversas artes coloridas, as quais contrastam com o fundo majoritariamente preto e levam cor ao mesmo. Conforme o espectador acaba olhando com mais atenção a obra, a mesma vai apresentando cada vez mais movimento, visto que nos detalhes dela pode-se notar não só uma

-31.77192, -52.33897

Graffiti 3

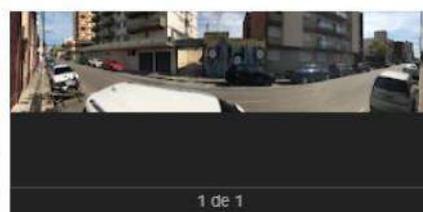


1 de 1

O ponto de graffiti 3 chama atenção à primeira vista por apresentar uma composição com diversas artes coloridas, as quais contrastam com o fundo majoritariamente preto e levam cor ao mesmo. Conforme o espectador acaba olhando com mais atenção a obra, a mesma vai apresentando cada vez mais movimento, visto que nos detalhes dela pode-se notar não só uma representação de ações e expressões como, também, diversas camadas de interações entre essas figuras que, à primeira vista, parecem desconexas.

-31.77192, -52.33897

Graffiti 4



1 de 1

O graffiti 4 acaba por trazer cores muito vivas e variadas, que chamam ainda mais atenção do observador no contexto urbano, além desta ser uma arte que parece "brincar" com os planos em que os elementos se encontram, através da interação da figura do meio, que se encontra em segundo plano, com as árvores, que estão no primeiro. Essa interação pode ser considerada como um ponto de partida para a interpretação desses planos que são difíceis de enxergar na composição sem um olhar mais atento.

-31.7678, -52.33725

Graffiti 6



1 de 1

No graffiti 6, há a presença de uma arte com uma figura humana que chama atenção pela inspiração facilmente reconhecível e, também, por conta de seu tamanho ampliado. No entanto, há uma mensagem passada por essa figura, além da escrita pela mesma. Tendo em vista a forma como a ideia de salvar o mundo é expressa nessa escrita e sua inspiração sua característica a roupa

-31.76413, -52.33821

Graffiti 6

figura humana que chama atenção pela inspiração facilmente reconhecível e, também, por conta de seu tamanho ampliado. No entanto, há uma mensagem passada por essa figura, além da escrita pela mesma. Tendo em vista a forma como a ideia de salvar o mundo é expressa nessa escrita e que a inspiração que caracteriza a roupa da figura humana apresentada é um herói que, na ficção, realiza esse ato, é possível também notar que a figura já apresenta um meio para realização de seu ato heróico, que seria a arte que ela mesma está fazendo. Em contrapartida, ao mesmo tempo em que essa figura realiza sua forma de levar salvação ao mundo, há um elemento que contrasta com todos os outros e traz à tona a ideia da arte, que é a forma como esse artista encontra-se encolhido e recioso ao expressar-se.

-31.76413, -52.33821

3. 2. Grupo 8

Graffiti 1



1 de 1

Parece ser um morador de rua ou uma pessoa cansada deitada. Nos chama a atenção os personagens que nos parecem de sonho, parece o pensamento da pessoa que está deitada.

-31.77971, -52.33992

Graffiti 2



1 de 1

Esse graffiti mostra grafiteiros pintando um muro. Prática que por vezes não é valorizada, pois é vista como suja, como vandalismo. A mensagem critica justamente esse pensamento negativo sobre a arte.

-31.77627, -52.33734

Grafite 3

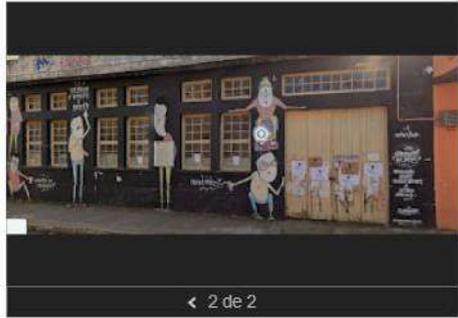


1 de 2 >

Parecem estudantes e artistas protestando pela valorização, pelo espaço e até pela credibilidade da profissão. A imagem a mensagem se destaca diante do fundo preto.

-31.7719, -52.33879

Grafite 3

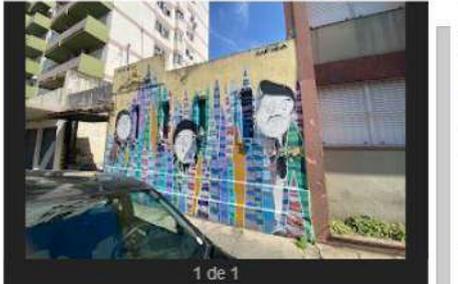


< 2 de 2

Parecem estudantes e artistas protestando pela valorização, pelo espaço e até pela credibilidade da profissão. A imagem a mensagem se destaca diante do fundo preto.

-31.7719, -52.33879

Grafite 4



1 de 1

Parecem espadas de são jorge como se fossem uma floreira e as pessoas na imagem parecem estar escondidas ou observando. Já outra interpretação seria sobre a verticalidade, pois os elementos coloridos se assemelham a prédios altos e os personagens parecem estar tentando captar o sol e respirar em meio a verticalidade do local.

-31.76782, -52.33699

Grafite



1 de 1

Esse grafite nos chama a atenção por ser um menino aparentemente jovem falando sobre salvar o mundo, nos faz pensar sobre o fato de o mundo do futuro estar nas mãos dos jovens.

-31.76416, -52.33818

4. CAMINHOGRAFIAS DOS ALUNOS | Escrita

4. 1. Encontrar um lugar no Porto

1 - Matheus Oliveira, Leonardo Vaz, Álvaro, Denilson



1 de 1

Chamou atenção devido sua forma arquitetônica pré-industrial, ao longo da caminhada por ser uma zona portuária notasse uma rua de acesso rápido, com varias locais abandonados fabris, focados na exportação, em contra partida esse aspecto foi colocado em segundo plano, e como consequências as atividades cessaram, em relação a sociedade da historia de pelotas

-31.78125, -52.33656

1 - Matheus Oliveira, Leonardo Vaz, Álvaro, Denilson

colocado em segundo plano, e como consequências as atividades cessaram, em relação ao passado da historia de pelotas, também notasse o contraste de casas abandonadas e formação de vilas (classe baixa) próxima dessa região, já que sua funcionalidade foi colocada em terceiro plano. A Cervejaria Rio-grandense de Pelotas entrou em funcionamento em 1889 e pertencia ao Capitão Leopoldo Haertel. É composto de um conjunto de prédios, construído em diferentes épocas, inicialmente era apenas o localizado junto à Rua Conde de porto Alegre, entre 1914 e 1915 foram construídos a construção de cinco pavimentos junto a Rua José do Patrocínio, em 1931 todo o conjunto foi reformado e feito um depósito junto a Rua João Pessoa. Em 1944 a Cervejaria Rio-grandense foi vendida para a Cervejaria Brahma.

-31.78125, -52.33656

4 - Isa Fischer, Mariana, Milena e Vitória



1 de 2 >

Praça de Pergolados do Porto
Esta pequena praça está localizada no bairro Porto, na cidade de Pelotas, ela fica em meio a um dos complexos estudantes da ufpe, Faculdade Federal de Pelotas, que abriga os cursos de engenharia. Sua localização permite que muitos estudantes e moradores do local desfrutem de

-31.78142, -52.33515

4 - Isa Fischer, Mariana, Milena e Vitória



< 2 de 2

Praça de Pergolados do Porto
Esta pequena praça está localizada no bairro Porto, na cidade de Pelotas, ela fica em meio a um dos complexos estudantes da ufpe, Faculdade Federal de Pelotas, que abriga os cursos de engenharia. Sua localização permite que muitos estudantes e moradores do local desfrutem de conversas confraternizações durante o dia. Um de seus pontos principais são os pergolados que, de maneira circular, formam uma espécie de área central na praça, esses levam a bancos e criam um ambiente mais chamativo de convivência. Além disso, conta com muitas árvores que fornecem sombra e descanso para seus frequentadores.

-31.78142, -52.33515

5 - Raul, Rayssa e Murilo



1 de 1

Prédio industrial que inicialmente pertenceu à Cervejaria Rio-grandense. Entrou em funcionamento em 1889, entre 1914 e 1915 foram construídos cinco pavimentos junto a Rua José do Patrocínio e em 1994 a cervejaria foi vendida à Brahma. O prédio foi reformado em 1931, adquirido pela UFPel em 2012 e atualmente está sem uso

-31.78132, -52.33731

6 - Rafa, Isa e Lauren e Giovanni



< 4 de 4

Predio que antigamente era uma fabrica cervejeira, de estrutura chamativa com formas geométricas características. Passa a impressão de que era um local movimentado, mas hoje em ruínas.

-31.78135, -52.33721

7 - Izabela, Leonardo Polesi, Lucas Afonso, Lucas Passos, Matheus Dias e Thamires



1 de 1

O local escolhido se trata de um terreno baldio, com grafite e entulhos de lixo. O espaço está localizado na rua Dr. João Pessoa, esquina Conde de Porto Alegre, Nº 65 com aproximadamente 5.230m², separando uma região residencial humilde da borda do canal São Gonçalo a região mais universitária da cidade. O local chamou

-31.78148, -52.33768

7 - Izabela, Leonardo Polesi, Lucas Afonso, Lucas Passos, Matheus Dias e Thamires

O local escolhido se trata de um terreno baldio, com grafite e entulhos de lixo. O espaço está localizado na rua Dr. João Pessoa, esquina Conde de Porto Alegre, Nº 65 com aproximadamente 5.230m², separando uma região residencial humilde da borda do canal São Gonçalo a região mais universitária da cidade. O local chamou atenção devido ao contraste entre as formas de ação humana, visto que ao mesmo tempo em que há uma área verde com grafite nos muros e traves de futebol, cuja criação deveria tornar aquele ambiente um espaço agradável para as pessoas, também era visto logo na frente dessas artes muito lixo depositado naquele espaço. Assim, essa forma de ação humana torna o ambiente desagradável, além de trazer poluição e diversos malefícios à sociedade como um todo, sobretudo para aqueles que ali vivem.

-31.78148, -52.33768

4. 2. Um trajeto pelo Porto

1 - Matheus Oliveira, Leonardo Vaz, Álvaro, Denilson



1 de 10 >

Após a saída da FAURB foi demarcado o percurso, com o ICH, na primeira foto, na segunda vimos um prédio eclético característico de pelotas, na terceira denotamos certa abandono, do entorno, com pouca movimentação na almirante barroso, na quarta imagens vemos um conjunto habitacional, com condições péssimas nas

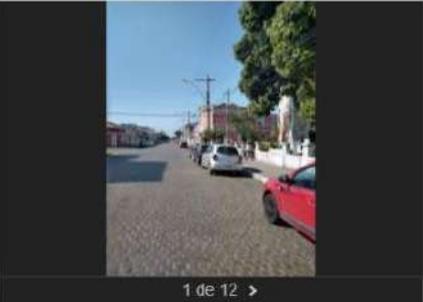
↔ 1,35 km

1 - Matheus Oliveira, Leonardo Vaz, Álvaro, Denilson

caçadas, na quinta foto observamos residência que utilizavam da técnica com concreto, para suas fachadas, dando um aspecto de envelhecido, na sexta foto, expõe-se novamente um lugar de abandono, na sétima foto, voltamos para a rua José do Patrocínio, com a vista da antiga cervejaria, mencionada no capítulo anterior, notasse sempre movimento dos carros da auto escola, nada além. Finalizando, vimos a biblioteca da federal na antiga cervejaria. Em resumo, o percurso, notasse abandono do local, por ser uma região portuária, que não possuía a mesma significância de antigamente, as calçadas são irregulares, a falta de comércio, estabelecimentos, passa insegurança, as ruas desertas, intensificam isso, em resumo, não é um local convidativo, para chamar atenção era necessário uma requalificação urbana.

↔ 1,35 km

2 - João Victor; Gabriel Araújo; Waleska Loretto



1 de 12 >

Uma zona de habitação humana pacata que parece sobreviver em torno de uma certa negligência governamental, mesmo sem intervenção externa, o porto respira - e caminhar por estas ruas é isso, observar pedaços de movimentos de contestação e intervenções urbanas em meio a pessoas que seguem suas

↔ 644 m

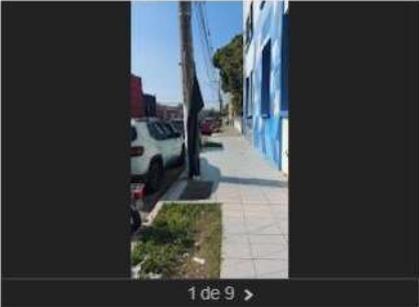
2 - João Victor; Gabriel Araújo; Waleska Loretto

< 12 de 12

Uma zona de habitação humana pacata que parece sobreviver em torno de uma certa negligência governamental, mesmo sem intervenção externa, o porto respira - e caminhar por estas ruas é isso, observar pedaços de movimentos de contestação e intervenções urbanas em meio a pessoas que seguem suas vidas abrindo seus comércios diariamente e estruturas industriais abandonadas que pouco a pouco se desgastam, mostrando que o tempo dos casarões luxuosos também já é passado. Finalizar este caminho é só mais uma vista do contraste que existe entre as intenções das pessoas e o verdadeiro uso da área, visto que o porto comercial se ergue perante muralhas adornadas de intervenções urbanas que se distribuem pelo bairro.

↔ 644 m

5 - Raul, Rayssa e Murilo



1 de 9 >

Partindo da Faurb rumo à antiga fabrica da Brahma pode-se observar um ambiente em que se encontram moradias, ambientes educacionais, propriedades da UFPel, comércios e edificações abandonadas. O inicio do trajeto apresenta uma área com tendencias mais urbanizadas e menos arborização com grande foco acadêmico, que aos poucos se transiciona para um ambiente mais residencial e comercial, onde a vegetação começa a aparecer com mais frequência. Ao fim do trajeto se predomina uma maior cobertura vegetal, e junto a ela prédios abandonados também começam a aparecer.

↔ 359 m

5 - Raul, Rayssa e Murilo



< 9 de 9

Partindo da Faurb rumo à antiga fabrica da Brahma pode-se observar um ambiente em que se encontram moradias, ambientes educacionais, propriedades da UFPel, comércios e edificações abandonadas. O inicio do trajeto apresenta uma área com tendencias mais urbanizadas e menos arborização com grande foco acadêmico, que aos poucos se transiciona para um ambiente mais residencial e comercial, onde a vegetação começa a aparecer com mais frequência. Ao fim do trajeto se predomina uma maior cobertura vegetal, e junto a ela prédios abandonados também começam a aparecer.

↔ 359 m

Grupo 6- rafa, isa, lauren, giovanni

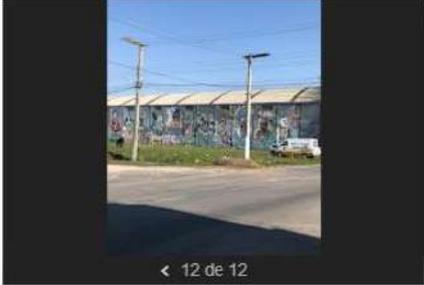


1 de 12 >

Arquitetura do caminho - prédios antigos, com edificações de festa, pinturas grafite, propriedades da universidade federal
Urbanismo do caminho - áreas com árvores e calçadas, estacionamentos
Atividades e pessoas - poucas pessoas e carros na rua, área pouco movimentada e com alguns predios em reforma

↔ 524 m

Grupo 6- rafa, isa, lauren, giovanni

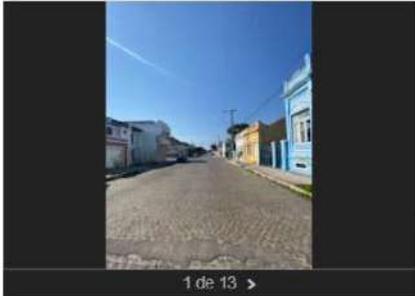


< 12 de 12

Arquitetura do caminho - prédios antigos, com edificações de festa, pinturas grafite, propriedades da universidade federal
Urbanismo do caminho - áreas com árvores e calçadas, estacionamentos
Atividades e pessoas - poucas pessoas e carros na rua, área pouco movimentada e com alguns predios em reforma

↔ 524 m

7. Izabela, Leonardo Polesi, Lucas Afonso, Lucas Passos, Matheus Dias e Thamires Lopes



1 de 13 >

Caminho a pé entre o terreno baldio da Rua Dr. João Pessoa, esquina com a Conde de Porto Alegre, e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUrb). Entre um espaço tão abandonado quanto degradado pela sociedade e outro com constante circulação de pessoas, além de manutenção constante.

↔ 457 m



7. Izabela, Leonardo Polesi, Lucas Afonso, Lucas Passos, Matheus Dias e Thamires Lopes

Caminho a pé entre o terreno baldio da Rua Dr. João Pessoa, esquina com a Conde de Porto Alegre, e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUrb). Entre um espaço tão abandonado quanto degradado pela sociedade e outro com constante circulação de pessoas, além de manutenção constante.

Sobre o caminho:

- 1- Arquitetura: muitas casas e alguns comércios, Todos com no máximo 2 andares, e algumas das construções apresentando fachadas (neoclássicas) em estilos de construção históricos.
- 2- Urbanismo: No caminho, o trânsito de carros se dá em ruas de vias duplas, largas, e construídas com paralelepípedos - os quais complementam o ar clássico de algumas das construções. Mesmo

↔ 457 m



7. Izabela, Leonardo Polesi, Lucas Afonso, Lucas Passos, Matheus Dias e Thamires Lopes

2- Urbanismo: No caminho, o trânsito de carros se dá em ruas de vias duplas, largas, e construídas com paralelepípedos - os quais complementam o ar clássico de algumas das construções. Mesmo havendo diversos cruzamentos no caminho, não há presença de semáforos nos mesmos. O fato de todas as construções não terem alturas elevadas traz uma sensação de horizontalidade.

3- Atividades e pessoas:

Com relação ao trajeto com início na FAUrb, notou-se movimentação de pedestres e carros na rua Benjamin Constant. No entanto, essa movimentação diminuiu conforme o caminho foi sendo percorrido, de forma que, ao chegar no destino, não havia mais pedestres ou veículos circulando, notando-se apenas a presença de alguns moradores do local próximos às suas casas.

↔ 457 m



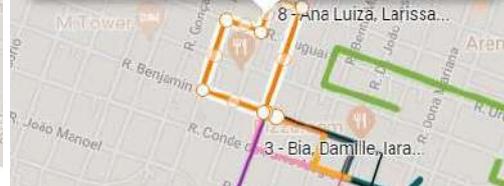
8 - Ana Luiza, Larissa, Lauane e Withney

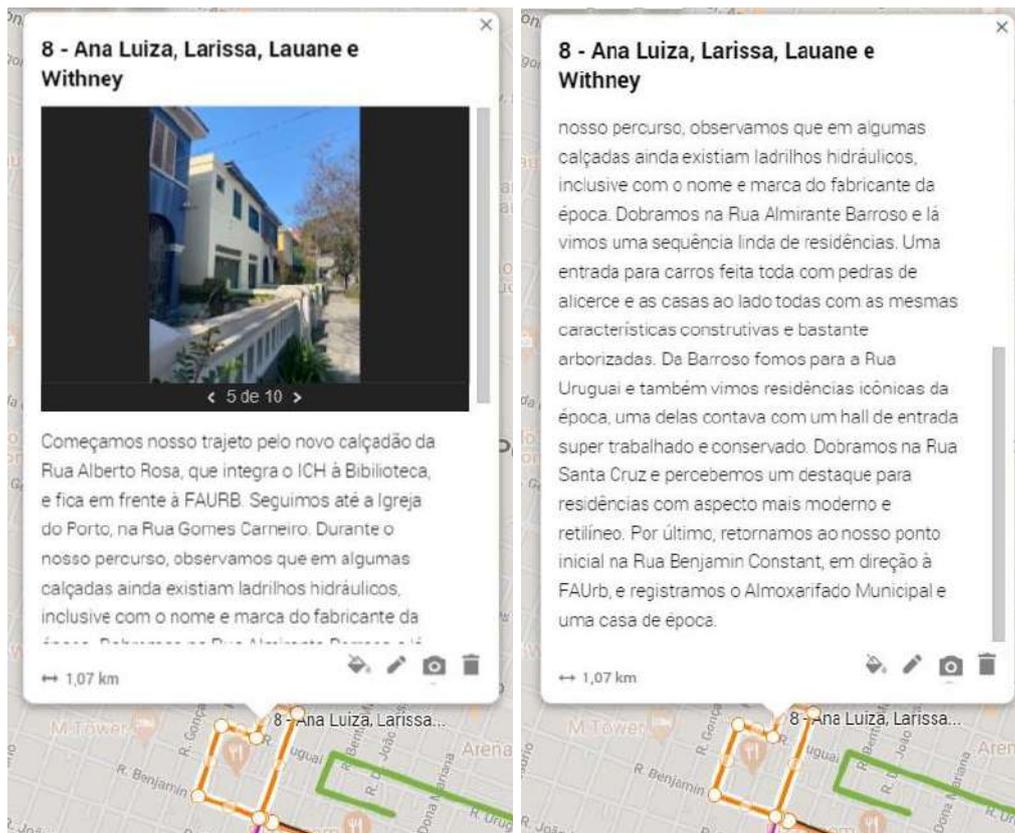


1 de 10 >

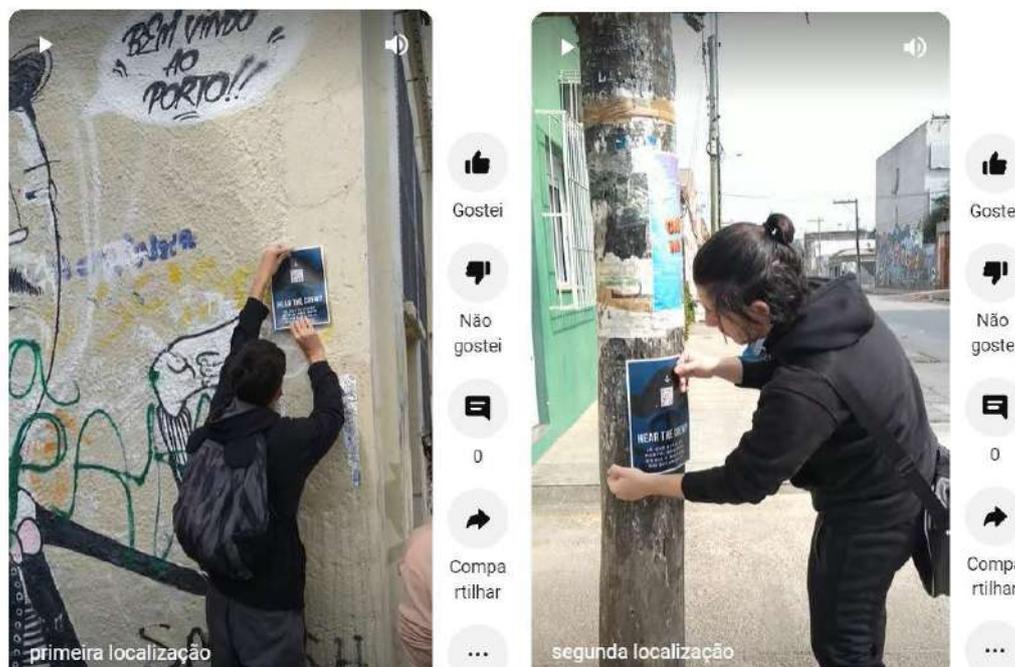
Começamos nosso trajeto pelo novo calçadão da Rua Alberto Rosa, que integra o ICH à Biblioteca, e fica em frente à FAURB. Seguimos até a Igreja do Porto, na Rua Gomes Carneiro. Durante o nosso percurso, observamos que em algumas calçadas ainda existiam ladrilhos hidráulicos, inclusive com o nome e marca do fabricante da firma Debraum da Rua Alameda Debraum nº 1.

↔ 1,07 km



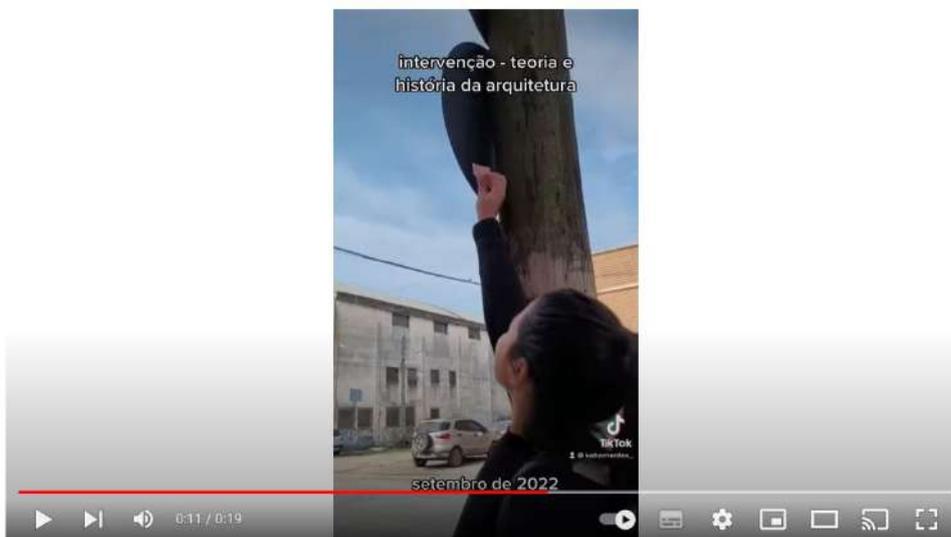


4. 3. Intervenção





THAUP 1 - FAUrb UFPel



THAUP 1 - FAUrb UFPel



Intervenção - Caminhografia - THAUP 1



Ana Luiza Cassalta

Inscriver-se

0



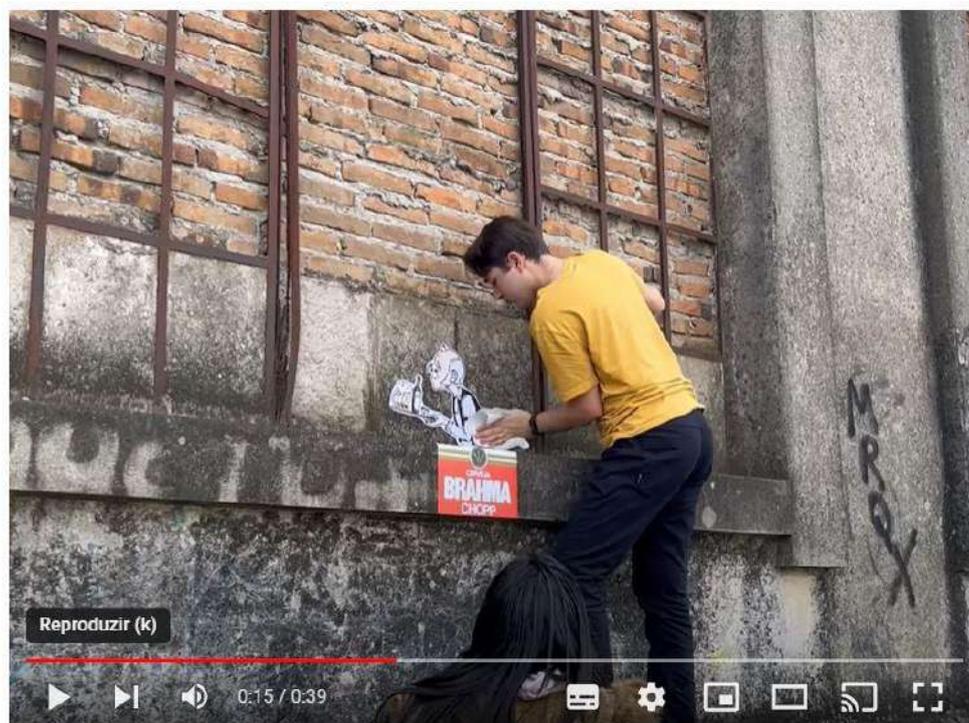
Compartilhar

Download





Intervenção Teoria e História I - Rayssa, Raul e Murilo



Intervenção Teoria e História I - Rayssa, Raul e Murilo



Trabalho de intervenção



Trabalho de intervenção

👤 Não listado
👤 Lucas Passos
📌 Inscrever-se
👍 4
💬
🔗 Compartilhar
⬇️ Download
⋮

 A screenshot of a Google Maps interface. On the left, there is a list of intervention points under the heading "Mapa 3: território de intervenção". The list includes:

- Estilos individuais
- 1- Matheus Oliveira, Leonard...
- 7- Izabela, Leonardo Polessi, ...
- 8- Ana Luiza, Larissa, Lauan...
- 2- Gabriel Araújo; João V. Ba...
- 5- Raul, Rayssa e Murilo
- 3- bia, damille, iara e kamile
- 4 - Isa Fischer, Mariana, Mile...** (highlighted)
- grupo 6 - rafaela, isadora, lau...

 On the right, a map shows the location of point 4. A pop-up window provides details for "4 - Isa Fischer, Mariana, Milena e Vitória":

- Intervenção nas árvores da praça do porto com comedouros de pássaros de material reciclável.
- 0,453 ha
- 277 m

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1: Graffiti em empena de edifício | NYC (E). Painel *graffiti* mural | Vila Olímpia | SP (D). **Fonte:** Instagram @kobrastreetart (E); Instagram @tito ferrara (D) **Pág. 10**

Figura 1.2: Processo de criação do artista | Centro de Pelotas - RS (E). Painel *graffiti* mural | Porto de Pelotas - RS (D). **Fonte:** Instagram @gordomusvieck (E); (D) **Pág. 10**

Figura 1.3: Interações com o graffiti | Centro de Pelotas, RS (E) Fachada do evento Garagem da Arte | Pelotas, RS (D). **Fonte:** Instagram @gordomusvieck (E); (D) **Pág. 11**

Figura 1.4: As árvores mais antigas do mundo pela fotógrafa norte-americana Beth Moon. **Fonte:** Livro Ancient Trees: Portraits of Time (Árvores Antigas: Retratos do Tempo) Disponível em: <https://www.tudoporemail.com.br/content.aspx?emailid=9465> **Pág. 13**

Figura 2.1: Conjunto de Pinturas Rupestres, PN Serra Capivara, PI (D); Mural com pintura representando a mumificação de um faraó, aspecto da religiosidade presente na arte egípcia. (E) **Fonte:** <https://altamontanha.com/serra-da-capivara/> (D); <https://www.historiadomundo.com.br/egipcia/arte-e-arquitetura-do-egito.htm> (E) **Pág. 15**

Figura 2.2: Diego Rivera - História do México desde a Conquista até 1930, detalhe de um mural no ciclo Épico do Povo Mexicano, 1929-31(D); Di Cavalcanti – Painel para o Teatro da Cultura Artística de São Paulo, 1950 (E) **Fonte:** <https://pixabay.com/pt/illustrations/mural-diego-rivera-mexicano-famoso-3535498/> (D); <https://mosaicodobrasil.tripod.com/id88.html> (E) **Pág. 16**

Figura 2.3: Movimento contracultural na França - "É proibido proibir" foi um dos lemas do grupo grafitado a exaustão, Paris 1968 (D); Movimento contracultural na França - "Sob os paralelepípedos, a praia", Paris 1968 (E) **Fonte:** <https://www.culturagenial.com/grafite/> (D); <https://www.culturagenial.com/grafite/> (E) **Pág. 17**

Figura 2.4: Graffiti nos vagões do metrô de Nova York, 1982. Foto: Matha Cooper (D); Dondi pintando na New Lots Train Yard, 1980. Foto: Matha Cooper (C); Pintura Dondi em jardas, 1980. Foto: Matha Cooper (E) **Fonte:** <https://www.stevenkasher.com/artists/martha-cooper> (D); (C); (E) **Pág. 18**

Figura 2.5: Jean-Michel Basquiat – Philistines, 1982 (D); Banksy - obra de arte foi criada em Lowestoft, na costa leste da Inglaterra (E) **Fonte:** <https://www.wikiart.org/pt/jean-michel-basquiat/philistines> (D); <https://www.thisiscolossal.com/2021/08/banksy-great-british-spraycation/> (E) **Pág. 19**

Figura 2.6: Pichação como forma de resistência, final da década de 1960 no Brasil (D); Alex Vallauri – A Rainha do Frango Assado em Pic-nic no Glicério, 1985 (E) **Fonte:** <https://resistenciaemarquivo.wordpress.com/2014/04/17/pelos-muros-da-ditadura-acoes-de-resistencia-a-ditadura/> (D); <http://www.bienal.org.br/post/335> (E) **Pág. 19**

Figura 2.7: Os Gêmeos – Painel inspirado na cultura hip hop em Nova York. Foto: Martha Cooper (D); Cranio – Graffiti que representa o índio Galdino, morto queimado em 1997 enquanto dormia. Bairro do Tucuruvi, São Paulo (E) **Fonte:**

<http://www.osgemeos.com.br/pt/novo-mural-em-nova-york/> (D);
<https://arteforadomuseu.com.br/obra-sem-titulo-201/> (E) **Pág. 20**

Figura 2.8: Mural do artista Tito Ferrara para o Festival Arte Salva, Porto Alegre, 2021(D); Mural do Artista Kelvin Koubik para o Festival Arte Salva, Porto Alegre, 2021(E) **Fonte:** <https://www.festivalartosalva.com.br/> (D); (E) **Pág. 21**

Figura 2.9: Festival Spray'sons – Terceira edição, Pelotas, 2016 (D); Projeto Graffiti Down no Festival Spray'sons – 7ª ed., Pelotas, 2022 (C); (E) **Fonte:** <https://www.facebook.com/spraysonsgraffiti/photos> (D); <https://www.instagram.com/graffitidown/> (C); (E) **Pág. 22**

Figura 2.10: Mural realizado pelo artista Gordo Muswieck e outros no Centro de Pelotas (D); Mural realizado pela artista Joyce de Souza (Joy) no bairro Porto em Pelotas (E) **Fonte:** acervo do artista (D); <https://www.instagram.com/joysmorrison/> (E) **Pág. 23**

Figura 3.1: Graffiti | Zona Norte de Pelotas – RS (E); Processo de criação | Pelotas –RS (C); Graffiti | Centro de Pelotas – RS (D) **Fonte:** Acervo do artista. **Pág. 25**

Figura 3.2: Quadros (E); Interiores (C) e (D) **Fonte:** Acervo do artista. **Pág. 25**

Figura 3.3: Personagens (Stevies) | Frases | Pelotas – RS (E); (C) e (D) **Fonte:** Acervo do artista. **Pág. 27**

Figura 3.4: Personagens (Stevies) | Frases | Bairro Porto – Pelotas – RS (E); (C); Personagens (Stevies) | Frases | Centro – Pelotas – RS (D) **Fonte:** Acervo do artista. **Pág. 27**

Figura 3.5: A Traição das Imagens, 1926, René Magritte (E/S); Os dois Mistérios, 1966, René Magritte (D/S); Túmulo dos Lutadores, 1960, René Magritte (E/I); A Batalha de Argonne, 1959, René Magritte (D/I) **Fontes:** (E/S) <https://arteeartistas.com.br/biografia-de-rene-magritte-e-suas-principais-obras/>; (D/S) <https://pt.wahooart.com/@/@/8EWR8J-Rene-Magritte-les-deux-myst%C3%A9res>; (E/I) <http://linulixo.blogspot.com/2012/08/periodo-tardio.html>; (D/I) <https://br.pinterest.com/pin/805651820816084345/> **Pág. 29**

Figura 3.6: - Paul Klee: Villa R, 1919 (E); Museu de Belas Artes, Basiléia (D). **Fonte:** (E) e (D) <https://houseofswitzerland.org/pt-br/swissstories/geschichte/paul-klees-bild-universum-und-die-berner-materie> **Pág. 30**

Figura 3.7: - Improvisação XXVI – Wassily Kandinsky – 1912 (E); Composição X - Wassily Kandinsky, 1939 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf (D). **Fonte:** (E) e (D) <https://arteeartistas.com.br/wassily-kandinsky-biografia-e-principais-obras/> **Pág. 31**

Figura 3.8: Escrita (E) e (D); Processo da escrita (C) **Fonte:** Acervo do artista. **Pág. 32**

Figura 3.9: Três estudos para um auto-retrato - Francis Bacon (1979) **Fonte:** <https://makingarthappen.com/2013/01/12/francis-bacon-5-decadas/> **Pág. 37**

Figura 3.10: Estudos para figuras na base de uma crucificação, 1944- Francis Bacon (1944) **Fonte:** <https://www.mandarte.nl/mzmk/528-francis-bacon-three-studies> **Pág. 37**

Figura 3.11: Expressão, cores e traço do artista (E); (C) e (D) **Fonte:** Acervo do artista. **Pág. 38**

Figura 3.12: Andy Warhol: The Scream (After Munch), 1984. **Fonte:** Disponível em: <https://www.munchmuseet.no/en/our-collection/a-scream-through-culture/> **Pág. 40**

Figura 4.1: Mapa de Mercator, 1587 - Wikimedia Commons (E); Imagem aérea da cidade de Brasília produzida pelo satélite Landsat⁴³ (D). **Fonte:** (E) <https://atlascolar.ibge.gov.br/conceitos-gerais/o-que-e-cartografia;> (D) <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/cartografia.htm> **Pág. 41**

Figura 4.2: Rizoma:1996-Representacao-do-rizoma-e-seus-corpos-fixadores (E); Cartografia sensível (D). **Fonte:** (E) [https://www.researchgate.net/figure/Figura-02-Fonte-Raven-1996-Representacao-do-rizoma-e-seus-corpos-fixadores-de_fig2_312889650;](https://www.researchgate.net/figure/Figura-02-Fonte-Raven-1996-Representacao-do-rizoma-e-seus-corpos-fixadores-de_fig2_312889650) (D) <https://br.pinterest.com/pin/384213411967235043/> **Pág. 42**

Figura 4.3: Fotos diário de campo - Domingo de Graffiti. **Fonte:** acervo da autora. **Pág. 48**

Figura 4.4: Fotos escrita e diário de campo – Percurso do Graffiti. **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 48**

Figura 4.5: Fotos diário de campo – Disciplina de Caminhografia Urbana. **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 49**

Figura 4.6: Percurso do Graffiti | Recorte Porto – Centro | Pontos de análise - Pelotas – RS. **Fonte:** Arcervo da autora. **Pág. 51**

Figura 5.1: Mapa de Pelotas/RS, Rio Grande do Sul, Brasil (C); Localização de Pelotas no Rio Grande do Sul (E/S) **Fonte:** <https://www.google.com/maps/place/Pelotas> (C); <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pelotas> (E/S) **Pág. 54**

Figura 5.2: Vista de Pelotas, 1936 - s.d. Arquivo Nacional **Fonte:** <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pelotas> **Pág. 56**

Figura 5.3: Vista panorâmica do centro da cidade de Pelotas – RS, 1959 (D); Vista panorâmica atual do centro da cidade de Pelotas - RS (E) **Fonte:** <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/pelotas/historico> (C); <https://www.pelotas.rs.gov.br/noticia/prefeitura> (E) **Pág. 57**

Figura 5.4: Imagens de Aerolevanteamento do ano 1953 | Pelotas – RS (D); Imagem de Satélite, 2020 |Pelotas - RS (E) em ambos: ao centro a Praça Coronel Pedro Osório e abaixo o Canal São Gonçalo **Fonte:** Agência da Lagoa Mirim, UFPel (C); Mapa base ESRI, Earthstar Geographics (E) ambos em: <https://geopelotas-pmpel.hub.arcgis.com/pages/galeria-de-mapas> **Pág. 57**

Figura 5.5: Porto pelotense, antes de sua construção oficial, 1912 (D); Cais portuário Pelotense 1980 (E); **Fonte:** <https://pelotascultural.blogspot.com/2011/01/porto-de-pelotas-ha-cem-anos.html> (D) Álbum de fotos do arquivo permanente do porto de Pelotas - <https://wp.ufpel.edu.br/patrimonioindustrial> (E) **Pág. 61**

Figura 5.6: Edifício da antiga fábrica Cotada (D); Atual Campus Porto da Ufpel, Porto de Pelotas, Pelotas RS, 2018 (E) **Fonte:** <https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/20.239/7767> (D) e (E) **Pág. 61**

⁴³ Essa tecnologia é uma das principais aliadas da cartografia contemporânea.

Figura 5.7: Mapa Regiões Administrativas, Pelotas – RS (S); Mapa | Detalhe Região Administrativa Centro | Bairros Porto e Centro, Pelotas – RS (D); Mapa Microregiões (I)
Fonte: <https://geopelotas-pmpel.hub.arcgis.com/> (S); (D); (I) **Pág. 63**

Figura 5.8: Evento | Cerveza o Muerte | Madre Mia – Pelotas - RS, 2021 (D); Feira das Pulgas | Largo Edmar Fetter – Pelotas – RS, 2023 (E) **Fonte:** <https://www.facebook.com/fusaolatina/photos> (D); <https://pelotasturismo.com.br/historias/596> (E) **Pág. 65**

Figura 5.9: Evento | Sofá na Rua | Porto de Pelotas - RS, 2022 (D); Virada Cultural Pelotas – RS, 2022 **Fonte:** <https://wp.ufpel.edu.br/artenosul/tag/sofa-na-rua/> (D); <https://www.facebook.com/ViradaCulturalPelotas/> (E) **Pág. 65**

Figura 5.10: Foth St. | Auckland, Nova Zelândia (D); Av. Francisco | Madero, Cidade do México (E); Palace St. | **Fonte:** <https://www.masterambiental.com.br/noticias/cidades-sustentaveis> | Cortesia Urb-I (D) e (E) **Pág. 67**

Figura 5.11: Palace St. | Coenties Slip | Nova York, Estados Unidos (D); Dublin, Irlanda (E) **Fonte:** <https://www.masterambiental.com.br/noticias/cidades-sustentaveis> | Cortesia Urb-I (D) e (E) **Pág. 67**

Figura 5.12: Fotografia – Mariya | Facebook Palavras e Versos – Disponível em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063499006225> **Pág. 68**

Figura 6.1: Georgina Louisa Berkeley, foto-collage, 1850 (E) **Fonte:** <https://www.domestika.org/pt/blog/4298-o-que-e-collage-e-como-evoluiu-ao-longo-da-historia> (E) **Pág. 76**

Figura 6.2: Pablo Picasso *Guitarra Céret*, primavera de 1913 (E); *Incision With the Dada Kitchen Knife Through Germany's Last Weimar Beer-belly Cultural Epoch*, 1920 (D) **Fonte:** <https://www.moma.org/collection/works/38359> (E); <https://www.domestika.org/pt/blog/4298-o-que-e-collage-e-como-evoluiu-ao-longo-da-historia> (D) **Pág. 76**

Figura 6.3: Herbert Bayer, Cidadão solitário, 1932 (E); Salvador Dalí, Galatea da esferas, 1952 (D) **Fonte:** <https://www.esdesignbarcelona.com/actualidad/disenho-grafico/herbert-bayer> (E); <https://www.todamateria.com.br/obras-de-salvador-dali/> (D) **Pág. 77**

Figura 6.4: Digital, Randy Mora, Full Windsor, 2018 **Fonte:** <https://www.domestika.org/pt/blog/4298-o-que-e-collage-e-como-evoluiu-ao-longo-da-historia> **Pág. 77**

Figura 6.5: Oficina em à Universal Kids - Núcleo de Recreação e Educação Infantil (E); Oficina | Projeto Artistas do Futuro (D) **Fonte:** <https://www.facebook.com/photo/> (E); <http://silvioalvarez.blogspot.com/> (D) **Pág. 79**

Figura 6.6: O homem que anda l - L'Homme qui marche I, 1960 - Alberto Giacometti (1901 a 1966) **Fonte:** <https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/hombre-que-camina-homme-qui-marche-1960> **Pág. 80**

Figura 7.1: Fotos da observação participativa ao Domingo de Graffiti. **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 82**

Figura 7.2: Fotos do processo de grafite do artista. **Fonte:** Acervo do artista (E) e (C); Acervo da autora (D) **Pág. 83**

Figura 7.3: Fotos de grafites do artista Gordo Muswieck. **Fonte:** Acervo do artista (E) e (D). **Pág. 83**

Figura 7.4: Fotos cedidas pelo artista em pesquisa ao acervo, na coleta de dados. **Fonte:** Acervo do artista. **Pág. 84**

Figura 7.5: Mapa geral | Caminhografia 1: Econontrar um lugar no Poto, Pelotas – RS
Pontos marcados por cada grupo de alunos **Fonte:**Acervo da autora. **Pág. 86**

Figura 7.6: Lugar (Ponto) | Grupo 3 **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 86**

Figura 7.7: Escrita | Grupo 3 **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 87**

Figura 7.8: Caminhografia Urbana | Um trajeto no Porto | Trilha entre o Quadrado e a rua João Manoel (E); Quadrado, vista do Campus Anglo (C); Barco atracado no Quadrado (D)
Fonte: Acervo da autora. **Pág. 88**

Figura 7.9: Graffiti realizado no Meeting of Stytes 2018 **Fonte:**
<https://www.google.com/maps> **Pág. 88**

Figura 7.10: Lugar (Ponto) | Escrita | Grupo 2 | Caminhografia 1 **Fonte:** Acervo da autora.
Pág. 89

Figura 7.11: Mapa geral | Caminhografia 2: Um trajeto no Poto, Pelotas – RS
Linhas (trajetos) marcados por cada grupo de alunos **Fonte:**Acervo da autora. **Pág. 91**

Figura 7.12: Trajeto | Registros fotográficos e escrita | Grupo 3 **Fonte:** Acervo da autora.
Pág. 91

Figura 7.13: Trajeto | Registros fotográficos e escrita | Grupo 3 **Fonte:** Acervo da autora.
Pág. 92

Figura 7.14: Mapa geral Caminhografia 3: Território de intervenção – Pelotas – RS
Perímetros (áreas) marcados por cada grupo de alunos **Fonte:** Acervo da autora.

Pág. 93

Figura 7.15: Intervenção | Grupo 1 (E); Intervenção | Grupo 5 (D) **Fonte:** Acervo da autora.
Pág. 93

Figura 7.16: Intervenção | Grupo 6 (E); Intervenção | Grupo 7 (D) **Fonte:** Acervo da autora.
Pág. 94

Figura 7.17: Mapa | Percurso do Graffiti | Recorte Porto – Centro | Trajeto da autora (D);
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Ufpel | Ponto de partida (E) **Fonte:** Acervo da
autora. **Pág. 97**

Figura 7.18: Graffiti 1 | Rua Alberto Rosa esquina Beijamin Constant (D); Graffiti 2 | Rua
Álvaro Chaves esquina Três de Maio (E) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 97**

Figura 7.19: Graffiti 3 | Rua Santa Cruz entre Tiradentes e Lobo da Costa (D); Graffiti 3 |
Rua Santa Cruz entre General Neto e Voluntários da Pátria (E) **Fonte:** Acervo da autora.
Pág. 97

Figura 7.20: Graffiti 5 | Rua Maj. Cícero de Góes Monteiro esquina Quinze de Novembro (D); Graffiti 6 | Praça José Bonifácio esquina rua Padre Anchieta (E) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 98**

Figura 7.21: Mapa - Trajeto | Grupo 3 | Percurso do Graffiti **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 99**

Figura 7.22: Registro fotográfico e escrita | Grupo 3 | Graffiti 1 (E); Graffiti 2 (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 99**

Figura 7.23: Registro fotográfico e escrita | Grupo 3 | Graffiti 3 (E); Graffiti 4 (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 100**

Figura 7.24: Registro fotográfico e escrita | Grupo 3 | Graffiti 5 (E); Graffiti 6 (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 100**

Figura 7.25: Mapa - Trajeto | Grupo 4 | Percurso do Graffiti **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 101**

Figura 7.26: Registro fotográfico e escrita | Grupo 4 | Graffiti 1 (E); Graffiti encontrado no percurso (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 101**

Figura 7.27: Registro fotográfico e escrita | Grupo 4 | Graffiti 2 (E) e (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 102**

Figura 7.28: Registro fotográfico e escrita | Grupo 4 | Graffiti encontrado no percurso (D); Graffiti 3 (E) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 102**

Figura 7.29: Registro fotográfico e escrita | Grupo 4 | Graffiti 4 (E) e (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 103**

Figura 7.30: Registro fotográfico e escrita | Grupo 4 | Graffiti 6 (E) e (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 103**

Figura 7.31: Registro fotográfico e escrita | Grupo 4 | Graffiti encontrado no percurso (D); Graffiti 5 (E) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 104**

Figura 7.32: Mapa - Trajeto | Grupo 5 | Percurso do Graffiti **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 104**

Figura 7.33: Registro fotográfico e escrita | Grupo 5 | Graffiti 1 (E); Graffiti 2 (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 105**

Figura 7.34: Registro fotográfico e escrita | Grupo 5 | Graffiti 3 (E); Graffiti 4 (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 105**

Figura 7.35: Registro fotográfico e escrita | Grupo 5 | Graffiti 5 (E); Graffiti 6 (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 106**

Figura 7.36: Processo criativo | Collage (D); (C); (E) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 108**

Figura 7.37: Apresentação sobre a collage | Grupo 2 (S/E); (S/D) Collages realizadas pelo grupo (I/E); (I/D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 109**

Figura 7.38: Apresentação sobre a collage | Grupo 3 (S/E); (S/D) Collages realizadas pelo grupo (I/E); (I/D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 110**

Figura 7.39: Apresentação sobre a collage | Grupo 6 (S/E); (S/D) Collages realizadas pelo grupo (I/E); (I/D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 111**

Figura 7.40: Apresentação sobre a collage | Grupo 8 (S/E); (S/D) Collages realizadas pelo grupo (I/E); (I/D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 112**

Figura 7.41: Caminhografia Urbana | Intervenção realizada pela autora (E); (C); (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 114**

Figura 7.42: Caminhografia Urbana | Bairro Porto | Registros fotográficos (E); (C); (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 114**

Figura 7.43: Caminhografia Urbana | Rodoviária – Catedral | Registros fotográficos (E); (C); (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 115**

Figura 7.44: Caminhografia Urbana | Bairro Centro (E); (C); Zona Norte (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 115**

Figura 7.45: Mapa com o trajeto realizado pela autora | Percurso do Graffiti **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 116**

Figura 7.46: Ações posteriores | Inserções de desenhos no mural (E); (C); (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 117**

Figura 7.47: Registro fotográfico e escrita | Autora | Graffiti 1 (E) e (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 117**

Figura 7.48: Registro fotográfico e escrita | Autora | Graffiti 2 (E) e (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 118**

Figura 7.49: Registro fotográfico e escrita | Autora | Graffiti 3 (E) e (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 118**

Figura 7.50: Registro fotográfico e escrita | Autora | Graffiti 4 (E) e (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 119**

Figura 7.51: Registro fotográfico e escrita | Autora | Graffiti 5 (E) e (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 119**

Figura 7.52: Registro fotográfico e escrita | Autora | Graffiti 6 (E) e (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 120**

Figura 7.53: Processo da collage figurativa realizada pela autora (E); (C); (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 120**

Figura 7.54: Collage figurativa realizada pela autora (E) | Collage abstrata realizada pela autora (D) **Fonte:** Acervo da autora. **Pág. 121**

Figura 7.55: Criar | Imagem de um barco de papel flutuando. Disponível em: <http://teachonereachone.org/introducing-moses/making-a-practical-boat/> **Pág. 122**