

A INSERÇÃO DE PRÁTICAS ARTÍSTICAS NO ESPAÇO PÚBLICO DA CIDADE DE PELOTAS

LIMITES E POTENCIALIDADES,
CONFLITOS E CONVERGÊNCIAS

Leonardo de Jesus Furtado

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo



Dissertação

A INSERÇÃO DE PRÁTICAS ARTÍSTICAS
NO ESPAÇO PÚBLICO DA CIDADE DE PELOTAS:
LIMITES E POTENCIALIDADES, CONFLITOS E CONVERGÊNCIAS

Leonardo de Jesus Furtado

Pelotas, 2019

Leonardo de Jesus Furtado

A inserção de práticas artísticas no espaço público da cidade de Pelotas:

Limites e potencialidades, conflitos e convergências

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

Orientador: Prof. Dr. André de Oliveira Torres Carrasco

Pelotas, 2019

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

F994i Furtado, Leonardo de Jesus

A inserção de práticas artísticas no espaço público da cidade de Pelotas : limites e potencialidades, conflitos e convergências / Leonardo de Jesus Furtado ; André de Oliveira Torres Carrasco, orientador. — Pelotas, 2019.

193 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, 2019.

1. Urbanismo contemporâneo. 2. Pelotas. 3. Espaço público. 4. Arte pública. 5. Arte urbana. I. Carrasco, André de Oliveira Torres, orient. II. Título.

CDD : 711.4

Leonardo de Jesus Furtado

A inserção de práticas artísticas no espaço público da cidade de Pelotas:
Limites e potencialidades, conflitos e convergências

Dissertação aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 3 de setembro de 2019.

Banca examinadora:

Prof. Dr. André de Oliveira Torres Carrasco (Orientador)
Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo.

Prof. Dr. Eduardo Rocha
Doutor em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Prof.^a Dr.^a Emanuela Di Felice
Doutora em Culture e Trasformazioni della Città e del Territo pela Università degli Studi di Roma 3.

Prof.^a Dr.^a Helene Gomes Sacco
Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

“Faz urbanismo o escultor, faz urbanismo o pintor, faz urbanismo até mesmo quem compõe uma página tipográfica”
(ARGAN, 2005).

Resumo

FURTADO, Leonardo de Jesus. **A inserção de práticas artísticas no espaço público da cidade de Pelotas**: limites e potencialidades, conflitos e convergências. Orientador: André de Oliveira Torres Carrasco. 2019. 193 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

Motivada pela atual efervescência da arte pública e da arte urbana na cidade de Pelotas e pelo fato do autor da dissertação ser integrante de um coletivo que de forma esporádica realiza arte urbana, esta pesquisa investiga as relações entre determinados projetos artísticos de artes visuais e a produção do espaço urbano para se posicionar criticamente sobre quanto o espaço público poderá ser afetado pelas práticas artísticas realizadas a céu aberto. Na primeira etapa, são explorados os conceitos de arte urbana, arte pública e espaço público, entre outros, para se ter uma visão mais abrangente do tema da pesquisa. Através de um diagrama, evidencia-se a articulação entre eles. Na segunda etapa, analisa-se o contexto em que ocorrem os estudos de caso, a cidade de Pelotas, para se realizar uma aproximação ao problema da pesquisa. No decorrer da segunda etapa, constata-se que a fragmentação social do espaço urbano repercute na forma como as práticas artísticas são inseridas no espaço público. Após levantamento de ações artísticas produzidas entre os anos de 2003 e 2018, apura-se que as suas inserções no espaço público se devem a quatro vetores fundamentais: a Prefeitura Municipal, as iniciativas individuais ou coletivas de artistas, as instituições de ensino superior e a iniciativa privada. No encerramento da segunda etapa é estabelecido o panorama mais contemporâneo, ao se percorrer as principais regiões da cidade. Constata-se que na região do Centro são encontrados os principais monumentos públicos tradicionais, sendo que no Bairro Porto é para onde convergem as práticas artísticas relacionadas com a arte urbana, autorizadas ou não autorizadas. Na terceira etapa da pesquisa, produz-se as categorias de análise, com a metodologia conduzindo aos objetivos pretendidos a partir de quatro estudos de caso, a saber: o Interações Urbanas e outros três associados às ações socioculturais Otroporto, o Arte no Muro, o Cidade Selvagem e o *Spray'sons*. Os resultados obtidos demonstram que as empresas da iniciativa privada são beneficiadas ao promoverem eventos de arte pública que as auxiliam a alcançar os seus objetivos comerciais. Da mesma forma, as práticas artísticas associadas a eventos patrocinados contribuem para o cumprimento das contrapartidas sociais prometidas pelas mesmas empresas. Por outro lado, as práticas artísticas, mesmo que temporariamente, proporcionam bem-estar para a população, pois são capazes de auxiliar na socialização do espaço público e proporcionar novas formas de apropriação desse mesmo espaço, que pode ser configurado para a escala das pessoas. Além disso, as práticas artísticas realizadas no espaço público são capazes de denunciar que a cidade cresce de acordo com os interesses da iniciativa privada em detrimento da população.

Palavras-chave: Urbanismo contemporâneo. Pelotas. Espaço público. Arte pública. Arte urbana.

Abstract

FURTADO, Leonardo de Jesus. **The insertion of artistic practices in the public space of the city of Pelotas**: limits and potentialities, conflicts and convergences. Advisor: André de Oliveira Torres Carrasco. 2019. 193 f. Dissertation (Masters in Architecture and Urbanism) – Architecture and Urbanism School, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2019.

Motivated by the current effervescence of public art and urban art in the city of Pelotas and because the author of the dissertation be a member of a collective that sporadically performs urban art, this research investigates the relations between certain artistic projects of visual arts and the production of the urban space to position itself critically about how much the public space can be affected by the artistic practices carried out in the open. In the first stage, are explored the concepts of urban art, public art and public space, among others, to have a broader view of research theme. A diagram shows the articulation between them. In the second stage, it analyzes the context in which the case studies take place, the city of Pelotas, to carry out an approach to the problem of research. During the second stage, it can be seen that the social fragmentation of urban space has repercussions on the way artistic practices are inserted in the public space. After surveying artistic actions produced between the years 2003 and 2018, it is ascertained that its insertions in the public space are due to four fundamental vectors: the City Hall, the individual or collective initiatives of artists, higher education institutions and private initiative. At the end of the second stage, the most contemporary panorama is established when one goes through the main regions of the city. It is noticed that in the region of the Center are found the main traditional public monuments, being that in the Porto District is where the artistic practices related to urban art converge, authorized or unauthorized. In the third stage of the research, the categories of analysis are produced, with the methodology leading to the intended objectives from four case studies, namely: the Urban Interactions and three others associated with sociocultural actions *Otroporto*, the Art on the Wall, the Wild City, and the Spray'sons. The results show that private companies benefit by promoting public art events that help them achieve their business goals. Likewise, the artistic practices associated with sponsored events contribute to the fulfillment of the social counterparts promised by the same companies. On the other hand, the artistic practices, even temporarily, provide welfare for the population, because they are able to assist in the socialization of public space and provide new forms of appropriation of the same space, that can be configured for the scale of the people. In addition, the artistic practices carried out in the public space are capable of denouncing that the city grows according to the interests of the private initiative to the detriment of the population.

Keywords: Contemporary urbanism. Pelotas. Public space. Public art. Urban art.

Lista de Figuras

Figura 1	Antônio Caringi, monumento ao coronel Pedro Osório (detalhe). Pelotas, 1954.....	17
Figura 2	Richard Serra, Arco Inclinado. Nova Iorque, 1981.....	19
Figura 3	Dondi e Cia, <i>Children of the Grave Return Part 2</i> . Nova Iorque, 1980.	24
Figura 4	Banksy, <i>Girl with Balloon</i> . Londres, 2004.....	25
Figura 5	Jan Vormann, <i>Dispatchwork</i> . Arnsberg, s/d.....	26
Figura 6	Gordon Matta-Clark, <i>Day's End (Pier 52)</i> . Nova Iorque, 1975.....	28
Figura 7	Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guilherme Kexel, <i>Siluetazo</i> . Buenos Aires, 1983.....	32
Figura 8	Vito Acconci, <i>Following Piece</i> . Nova Iorque, 1969.....	36
Figura 9	Diagrama sobre a relação dos conceitos debatidos no capítulo dois.....	38
Figura 10	Mapa da zona urbana da cidade de Pelotas dividida em sete regiões administrativas.....	46
Figura 11	Felipe Silva (Povo!), adesivo e lambe-lambe !OVOP. Pelotas, 2008.....	53
Figura 12	Arte urbana na fachada da antiga fábrica de massas e biscoitos Cotada. Pelotas, 2010.....	55
Figura 13	Felipe Silva (Povo!) e Guilherme Nunes da Rosa (GuiNR), <i>graffiti</i> em parede de sobrado na região do Centro. Pelotas, 2017.....	58

Figura 14	Junior (Asnoum), <i>graffiti</i> caligráfico em edifício na região do Fragata. Pelotas, 2018.....	59
Figura 15	Simples, Jumpe e Agabe, painel de <i>graffiti</i> em muro na região do Areal. Pelotas, 2017.....	60
Figura 16	Gabriel Moraes (Veiz) e Guilherme (Ges), muro do Sanep na região do Laranjal grafitado no estilo <i>hall-of-fame</i> . Pelotas, 2016.....	61
Figura 17	Grupo C.D.M., lambe-lambe Alívio Imediato. Pelotas, 2004.....	76
Figura 18	Grupo C.D.M., intervenção artística sonora. Pelotas, 2005.....	77
Figura 19	Grupo C.D.M., intervenção gráfica na fachada da antiga Cotada. Pelotas, 2010.....	80
Figura 20	Grupo C.D.M., colagem em tapume de obras na zona portuária. Pelotas, 2016.....	81
Figura 21	Disposição das obras dos artistas participantes do Interações Urbanas no entorno da Praça Coronel Pedro Osório.....	89
Figura 22	Laura Vinci, intervenção no Grande Hotel. Pelotas, 2006.....	90
Figura 23	Elaine Tedesco, guarita em frente a Casa da Banha. Pelotas, 2006.....	91
Figura 24	Daniel Acosta, Satolepcosmocave em quatro momentos. Pelotas, 2006.....	92
Figura 25	Bijari, Ocupação. Pelotas, 2006.....	93
Figura 26	Localização das ações socioculturais Otroporto no Bairro Porto, região administrativa do Centro de Pelotas.....	105

Figura 27	Antigo Armazém São Francisco antes da construção do Terminal de Toras. Pelotas, 2011.....	107
Figura 28	Estúdio Choer, Águas do Porto – Arte no Muro. Pelotas, 2017.....	111
Figura 29	Guilherme (Ges), sem título – Arte no Muro. Pelotas, 2017.....	111
Figura 30	Nina Moraes, Chuva de Estrelas – Arte no Muro. Pelotas, 2017.....	112
Figura 31	Gordo 17 e Madu Lopes, Os Marinheiros Encantados – Arte no Muro. Pelotas, 2017.....	112
Figura 32	Pichação em painel do grafiteiro Bero – Arte no Muro. Pelotas, 2017..	113
Figura 33	Agência Rastro, Biguá – Cidade Selvagem. Pelotas, 2016.....	121
Figura 34	Agência Rastro, Graxaim – Cidade Selvagem. Pelotas, 2016.....	122
Figura 35	Agência Rastro, Garça-branca – Cidade Selvagem. Pelotas, 2017.....	122
Figura 36	Aspecto de edifício antes do festival de <i>graffiti Spray'sons</i> . Pelotas, 2011.....	129
Figura 37	Vários artistas, festival de <i>graffiti Spray'sons</i> . Pelotas, 2016.....	129
Figura 38	Vários artistas, festival de <i>graffiti Spray'sons</i> . Pelotas, 2016.....	130
Figura 39	Artistas trabalhando no festival de <i>graffiti Spray'sons</i> . Pelotas, 2017....	130
Figura 40	Diagrama do capítulo dois ampliado após a conclusão da terceira etapa da pesquisa.....	143

Sumário

1 Introdução.....	10
2 Práticas artísticas no espaço público: aproximações conceituais.....	16
2.1 Arte pública.....	16
2.2 Arte urbana.....	21
2.3 Escala e memória social.....	29
2.4 Espaço público.....	32
2.5 Articulações conceituais.....	37
3 A cidade de Pelotas, a produção do espaço urbano e as manifestações artísticas.....	40
3.1 A evolução urbana da cidade de Pelotas.....	40
3.2 O processo de produção do espaço urbano.....	43
3.3 Antecedentes das práticas artísticas e a produção dos últimos quinze anos (2003–2018).....	48
3.4 Identificando práticas artísticas no espaço público.....	57
3.5 A produção acadêmica vinculada a esta pesquisa.....	61
3.6 Considerações parciais.....	64
4 Estabelecendo categorias de análise.....	69
5 Vivenciando a arte urbana no Grupo C.D.M – Centro de Desintoxicação Midiática.....	73
6 O projeto Interações Urbanas.....	88
7 As ações socioculturais Otroporto.....	104
7.1 Arte no Muro.....	106
7.2 Cidade Selvagem.....	118
7.3 <i>Spray'sons</i>	125
8 Considerações finais.....	135
Referências.....	147
Apêndices.....	160

1 Introdução

Essa introdução discorrerá sobre o tema desta pesquisa, apresentando o problema que será abordado, contextualizando-o e justificando a sua importância. Também explicitará a proposta desta investigação e a sua abrangência, indicando o objetivo geral, os objetivos específicos e descrevendo a metodologia adotada. No seu final serão apresentados, de forma concisa, os conteúdos dos capítulos que compõem esta dissertação.

Essa pesquisa aborda práticas artísticas, caracterizadas como arte urbana ou arte pública por estarem inseridas nos espaços públicos das cidades. Está conectada às pesquisas do urbanismo contemporâneo por se tratar de uma temática que oferece uma abordagem crítica a respeito do espaço público, que concede importância à relação com a cidade na escala do indivíduo, que se interessa pelas mensagens que podem ser transmitidas pelo tecido urbano e que reflete as transformações nas relações de interpretação e apropriação do espaço público que podem ocorrer no ambiente urbano.

Entende-se que quando se percorre as ruas da cidade de Pelotas é possível se surpreender com as manifestações artísticas que se pode encontrar em determinados locais. Porém, com a intenção de ir além das sensações percebidas nos trajetos cotidianos, propõe-se aqui uma reflexão crítica sobre a arte inserida no espaço público e como este lugar poderá ser afetado por estas ações. Portanto, a pesquisa pretende explorar as relações entre determinados projetos artísticos e a produção do espaço urbano na cidade de Pelotas, a partir de uma investigação que compreende diversos tipos de arte pública e de arte urbana e desenvolvidos em seu espaço público entre os anos de 2003 e 2018.

O ano inicial do período de estudo está relacionado ao momento em que novas práticas colaborativas, impulsionadas pelos avanços na tecnologia que propiciaram a simultaneidade das comunicações, estavam sendo desenvolvidas entre artistas que passaram a atuar de forma coletiva e que produziam com a intenção de se contrapor aos espaços tradicionais de arte, colocando os seus trabalhos nos espaços públicos de várias cidades do país (MESQUITA, 2011; PAIM, 2012).

A escolha do tema dessa pesquisa se justifica porque o usuário de uma cidade contemporânea, que em determinado momento pode apresentar o seu olhar anestesiado para o entorno urbano, está sujeito a se sentir impactado pela arte inserida nas ruas, interagindo com ela, reavaliando a visualidade do ambiente urbano e até mesmo sendo exposto a novas possibilidades de apropriação daquele espaço.

Da mesma forma, como afirma Nicholas Mirzoeff (2003), a maior parte da experiência visual do indivíduo não acontece nos locais que são considerados ideais para a apreciação da arte, mas justamente do lado de fora, onde ele circula cotidianamente. Percebe-se que as ações artísticas criam uma situação visual inusitada para o observador, surpreendendo-o e fazendo com que ele questione o que está presenciando, tornando a edificação da cidade um suporte adequado e importantíssimo para esse tipo de manifestação.

Portanto, essa pesquisa tratará das manifestações e projetos artísticos relacionados mais com as artes visuais, mas tendo ciência de que outras formas de práticas artísticas também podem ser realizadas no espaço público a céu aberto, como a música, o teatro, a dança, a performance etc.

Essa pesquisa também é motivada pelo percurso de atuação do autor como membro integrante de um grupo que realiza ações artísticas com os seus próprios recursos, no espaço público, desde 2004. E, ainda, pelas atividades relacionadas com as técnicas da arte urbana desenvolvidas atualmente na cidade de Pelotas e que comecem a ganhar cada vez mais destaque na mídia hegemônica local, que considera que essas iniciativas estão transformando positivamente a paisagem urbana da cidade através de um forte movimento artístico (CIRNE, 2016).

A construção do problema dessa pesquisa está fundamentada em investigações prévias realizadas pelo autor. Em uma especialização em Artes Visuais foi investigado o uso da técnica do desenho, tanto como uma das etapas do processo, quanto

como o resultado final de intervenções urbanas realizadas por artistas em cidades onde essas manifestações são encontradas. Na mesma investigação, procurou-se diferenciar a arte pública da arte urbana, partindo dos conceitos de escala, estranhamento, leveza, movimento, repetição e transgressão, observando a obra de artistas que trabalham com o desenho e modificam o aspecto estético de uma cidade.

A participação, como aluno especial, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) também contribuiu nesse sentido. Na disciplina *Zona Híbrida: relações entre arte, arquitetura e design*, foi possível conhecer o trabalho do artista americano Gordon Matta-Clark (1943–1978) que, de acordo com Rangel *et al.* (2010), buscava abordar a cidade a partir dos espaços menos visíveis e abandonados em contraponto às arquiteturas grandiosas e monumentais que glorificam o capitalismo e os interesses comerciais e corporativos. Para o artista, a renovação e a modernização urbana implicavam no desaparecimento de uma memória histórica e, como consequência, geravam uma marginalização de populações. Em outra disciplina, *Desenho do Corpo, o Corpo que Desenha*, foi realizado um trabalho final que apresentava a produção de artistas que interferem no espaço urbano representando o corpo humano, demonstrando algumas táticas de ação coletiva e de técnicas variadas de reprodução artística, como a arte pública dos monumentos que enaltecem os “vencedores”, a arte urbana transgressora e efêmera que questiona este mesmo patrimônio público e artistas urbanos que têm o seu trabalho voltado em retratar em grande escala pessoas anônimas que compõe o universo da cidade, em paredes de edifícios.

É possível considerar que esta pesquisa deve gerar contribuições para a linha de pesquisa na qual está incluída, por tratar: da arte nos espaços públicos como forma de contestação de uma produção do espaço urbano pensada para a produção de mercadorias; das possibilidades de socialização e ressignificação dos espaços públicos a partir das intervenções urbanas; da arte pública como elemento que cria um senso de lugar e pertencimento; das táticas que podem auxiliar no pensamento de uma outra forma de cidade; da sociedade, que a partir da arte no espaço público, interage e configura o espaço urbano contemporâneo; das manifestações artísticas nos espaços públicos que causam bem-estar para a população; da recepção pública da arte pública; e dos espaços públicos sendo repensados como prática artística.

Por conseguinte, o que se indaga com esta pesquisa é: como se desenvolvem as relações da arte no espaço público com a produção do espaço urbano na cidade de Pelotas?

O objetivo geral é o de analisar a produção de artistas visuais associados a projetos culturais que inseriram arte no espaço público de forma efêmera (de curta duração), temporária (que pode ser estendida) ou permanente — autorizada ou não autorizada — dentro de um período de quinze anos (2003–2018) na cidade de Pelotas e as relações desses trabalhos com as transformações do próprio espaço público.

A presente pesquisa também é composta dos seguintes objetivos específicos:

- a) definir os principais conceitos relacionados com a arte inserida no espaço público;
- b) apresentar a formação histórica e urbana da cidade de Pelotas;
- c) identificar as principais manifestações de arte pública e de arte urbana encontradas no espaço público da cidade de Pelotas nos últimos quinze anos (2003–2018);
- d) desenvolver categorias de análise a partir dos conceitos mais importantes;
- e) analisar projetos artísticos para o espaço público realizados na cidade de Pelotas;
- f) compreender de que forma os projetos artísticos no espaço público se relacionam com a produção do espaço urbano na cidade de Pelotas.

Com relação à metodologia, o trabalho é orientado por uma investigação de caráter exploratório, que combina pesquisa bibliográfica em fontes de referência relacionadas ao tema e conceitos abordados, pesquisa documental em material que ainda não foi examinado, análises qualitativas e pesquisa de estudos de casos múltiplos.

Inicialmente, é realizada uma revisão de literatura para se obter ferramentas teóricas importantes sobre o tema da pesquisa e também para compreender o que já foi discutido a respeito, focando nos principais conceitos e as suas relações com a produção do espaço urbano. Nesse caso: a arte pública, que se caracteriza por ser financiada, adequada a todos e algumas vezes permanente; a arte urbana, que tem mais liberdade criativa, potencialmente transgressora e temporária; e o espaço público, que está em constante tensão com o espaço privado, caracterizado como o local

das manifestações artísticas que serão investigadas. Nesse trabalho também são abordados outros conceitos, como escala, memória social, ativação de espaços, e ressignificação.

A partir disto, é explorada, também a partir de pesquisa bibliográfica, a formação histórica da cidade de Pelotas e a produção do seu espaço urbano. Então aborda-se as primeiras manifestações artísticas na cidade, visando entender o panorama urbano contemporâneo. Além disso, são considerados os eventos e ações de intervenção artística na cidade de Pelotas nos últimos quinze anos (2003–2018).

Na sequência são definidas as categorias analíticas que agrupam as práticas artísticas similares que acontecem no espaço público, comparando sucessivamente as informações já conhecidas sobre o tema da dissertação até se obter padrões aos quais é possível atribuir significados (GIL, 2002).

A próxima etapa da pesquisa compreende uma análise documental e de estudos de caso de projetos artísticos para o espaço público. O estudo de caso é o método preferencial quando se estuda fenômenos contemporâneos que não excluem o passado recente e que não podem ser separados do seu contexto de mundo real (YIN, 2015).

Os estudos de caso abordados pela pesquisa são: o projeto Interações Urbanas e os projetos Arte no Muro, Cidade Selvagem e *Spray'sons*, que são associados as ações socioculturais Otroporto. A escolha desses projetos se justifica porque eles estão dentro do período de estudo proposto por essa pesquisa, com uma distância temporal de aproximadamente dez anos entre o Interações Urbanas e as ações socioculturais Otroporto. Além disso, a comparação entre os projetos pode ser evidenciada pelas técnicas de atuação empregadas pelos artistas envolvidos que são diferentes. O projeto Interações Urbanas apresentou obras criadas por artistas contemporâneos importantes nacionalmente e os projetos vinculados as ações socioculturais Otroporto priorizaram o trabalho artístico dos grafiteiros locais. Essa fase é complementada com entrevistas e observação direta, obtendo-se informações da coleta e da análise de conteúdo dos dados.

Por fim, com todas as informações obtidas, é desenvolvida a correlação entre o ambiente construído e as manifestações artísticas no espaço público da cidade de Pelotas. Lembrando que, devido aos estudos de casos múltiplos e as diversas cate-

rias analíticas, os dados obtidos pela pesquisa devem ser variados, sendo necessário o confronto do conteúdo dessas múltiplas experiências ou perspectivas para se chegar aos objetivos propostos e as devidas conclusões.

Assim sendo, o capítulo *Práticas artísticas no espaço público: aproximações conceituais* apresenta a revisão de literatura dos conceitos mais importantes da pesquisa e a situação deles até o presente, para se ter uma visão mais ampla do problema. No capítulo seguinte, *A cidade de Pelotas, a produção do espaço urbano e as manifestações artísticas*, o foco está na formação urbana da cidade de Pelotas e como se deu a produção do seu espaço urbano, abordando-se também as manifestações artísticas iniciais de arte pública e de arte urbana e o cenário que se desenvolveu entre os anos de 2003 e 2018. A seguir, no capítulo *Estabelecendo categorias de análise*, são apresentadas as categorias de análise que auxiliarão na exploração dos objetos de estudo.

A dissertação prossegue com o capítulo *Vivenciando a arte urbana no Grupo C.D.M. – Centro de Desintoxicação Midiática*, no qual é relatada a experiência do autor dessa pesquisa como integrante de um coletivo que realiza arte urbana no espaço público da cidade de Pelotas. O capítulo *O projeto Interações Urbanas* apresenta discussões a respeito do primeiro estudo de caso, a partir da análise das obras de arte temporárias instaladas no entorno da Praça Coronel Pedro Osório no ano de 2006. O capítulo *As ações socioculturais Otroporto* apresenta os estudos de caso restantes e é composto por subcapítulos que examinam os projetos artísticos *Arte no Muro*, *Cidade Selvagem* e *Spray'sons*. Por fim, no capítulo *Considerações finais*, são apresentadas as principais contribuições desse trabalho, além disso, são apontados seus limites, os obstáculos encontrados e as recomendações para futuras investigações.

2 Práticas artísticas no espaço público: aproximações conceituais

Antes de abordar o contexto das manifestações artísticas que serão estudadas, esse capítulo apresenta um diálogo sobre determinados conceitos com as suas respectivas referências teóricas, objetivando compreender o que já foi discutido a respeito deles e ter uma visão mais ampla do problema da pesquisa. Para alcançar esse propósito, discorre-se sobre os conceitos de arte pública, arte urbana e espaço público, devido à importância desses conceitos para a investigação, considerando a frequência com que eles são mencionados nos materiais que foram consultados. Portanto, a partir de agora, cada um dos conceitos serão explorados de acordo com o problema da pesquisa, contando com o amparo de uma revisão de literatura. Também se construirá uma interpretação de como se articulam entre si e com outros conceitos que estão vinculados à pesquisa, como a transgressão, a escala e a memória social. Com a utilização do recurso do diagrama¹ será evidenciado, de forma resumida, o estabelecimento da relação desses conceitos.

2.1 Arte pública

É possível afirmar que não existe uma unanimidade sobre os conceitos arte pública, arte urbana e espaço público. Logo, essa pesquisa desenvolverá sua própria perspectiva sobre eles, que norteará o trabalho nos próximos capítulos. Com relação à arte pública, ela é entendida de uma maneira geral, como toda a arte que

1 Ferramenta gráfica que possibilita a visualização de fenômenos ou fluxos (MONTANER, 2017).

é colocada no espaço público e que todas as pessoas podem acessar livremente, incluindo até mesmo a vertente da arte urbana. Para Pedro de Andrade (2010a), ainda não existe um consenso sobre o que significa arte pública. Ela pode ser entendida enquanto gênero de arte que se vincula às práticas e opiniões de determinada parcela da sociedade, em relação ao espaço público urbano da cidade.

Ainda para o pesquisador, a arte pública se opõe à arte privada, por não estar condicionada ao mercado da arte da indústria cultural. Porém, recebe o apoio do Estado, de empresas ou de mecenas, funcionando como instrumento político. Além disso, a arte pública que não é difundida pelos museus e galerias pode ser exposta de inúmeras formas, como uma escultura numa praça, uma performance na rua, um mural numa parede etc (ANDRADE, 2010b).



Figura 1 – Antônio Caringi, monumento ao Coronel Pedro Osório (detalhe). Pelotas, 1954.
Fonte: O autor, 2018.

De acordo com Armando Silva (2014), as definições de arte pública são muito complexas e numerosas. Para ele, a arte pública é intermediária na transformação do espaço em algo mais social, oferecendo uma forma que atrai a atenção dos cidadãos para o cenário mais amplo da vida e da cidade. O autor ainda realça que a arte pública de estatuária ou esculturas, acaba sendo caracterizada de anacrônica ou elitista, diferentemente da arte pública que ressemantizou o nome e que “envolve os vizinhos ou visitantes do lugar, gera uma demanda pública,

dirige-se a todos e se preocupa mais em dar uma nova interpretação política a um

fato, usando claras estratégias estéticas para envolver as demais pessoas” (SILVA, 2014, p. 118).

O investigador José Pedro Regatão (2015) reforça o fato desse conceito não reunir um consenso. E assim como Silva (2014), ele afirma que o conceito de arte pública vem questionar o monumento tradicional (Fig. 1), bem como o lugar do espectador, estabelecendo novos modelos a partir de uma mudança de paradigma na arte nos anos de 1960. Nas palavras de Regatão (2015):

[...] o conceito de arte pública surge inevitavelmente ligado à crise do monumento público tradicional, entendido no seu sentido original como uma representação comemorativa destinada a preservar um determinado acontecimento para a posteridade (REGATÃO, 2015).

Pode-se acrescentar também que, a partir da década de 1960, devido a um desgaste do movimento moderno, a arte começou a sair dos locais institucionalizados e elitizados das galerias e museus e se uniu ou se integrou à arquitetura e ao espaço urbano, tomando gradativamente mais espaço nas cidades contemporâneas (REBOLLAR *et al.*, 2017). Da mesma forma, projetos estatais para promoção da cultura ajudaram no deslocamento da arte encontrada nas galerias e museus para os espaços públicos. Em 1967, nos Estados Unidos, foi implantado o *Art in Public Places Program*, um programa de arte nos espaços públicos dentro do *National Endowment for the Arts* (NEA), o fundo patrimonial nacional para as artes. Na Europa, após a Segunda Guerra Mundial, já existiam o *Arts Council* (1945) na Inglaterra e o Ministério de Cultura (1959) na França (PAIM, 2012). Juntas, a arte e a arquitetura passaram a criar ambientes que propiciavam a experimentação ao invés da pura contemplação de objetos, estabelecendo um novo rumo estético que dialoga com a cultura popular (CARTAXO, 2006 *apud* REBOLLAR *et al.*, 2017).

Portanto, para Regatão (2015), são importantes os seguintes aspectos para a definição do conceito atual de arte pública: o fato que o monumento escultórico tradicional não corresponder mais às exigências da sociedade contemporânea; o pedestal ter sido abandonado, com a escultura ficando cada vez mais independente à sua base e possibilitar assim novos arranjos do objeto artístico; a proximidade do público com a obra de arte, que passa a ser convocado a participar da mesma, seja através da mera percepção, seja com a própria expressão individual; e a noção de *site-specific*, que é quando a obra é concebida para um lugar determinado,

dialogando com o meio ao seu redor e criando novos significados que alteram a percepção do espaço urbano (REGATÃO, 2015).

Um exemplo de arte pública contemporânea que não utiliza o pedestal, aproxima o público da obra de arte e é concebida para um local específico é o *Arco Inclinado* de Richard Serra (Fig. 2). O artista fazia esculturas que eram destinadas a locais públicos. Isso significava que o sentido da escultura, o local onde devia ser colocada e como deveria produzir seu efeito estavam ligados inseparavelmente. Mudar a obra por alguns metros resultaria em uma escultura totalmente diferente. O *Arco Inclinado*, encomendada em 1981 para a cidade de Nova Iorque, restringia a visão e o trânsito dos pedestres. Em 1985, o órgão governamental que havia encomendado a obra anunciou que ela seria removida devido aos protestos de quem trabalhava nas imediações. Em processo jurídico, Serra argumentou que remover a obra seria uma violação ao seu contrato, mas ela foi finalmente removida em 1989 (ARCHER, 2001).



Figura 2 – Richard Serra, Arco Inclinado. Nova Iorque, 1981.
Fonte: PUBLIC DELIVERY, 2018.

Para a canadense Anna Waclawek (2011), a arte pública se refere a uma vasta variedade de formas de arte e práticas, como, por exemplo, murais, estátuária cívica, arte efêmera (dança, performance, teatro), intervenções subversivas, *graffiti* e

street art. Ela afirma que os projetos de arte pública são, com frequência, encomendados para enriquecer um ambiente com o intuito de melhorar o contexto sociocultural. Mas observa que tanto a arte pública quanto a arte urbana exploram bastante o espaço público, mas a natureza da interação é diferente (WACLAWEK, 2011).

Waclawek (2011) também menciona três categorias de arte pública, tais como: a que não considera o entorno e é conhecida como “arte nos espaços públicos”, normalmente são esculturas abstratas modernistas que foram colocadas ao ar livre para decorar praças em frente a prédios públicos ou privados; a “arte conforme os espaços públicos” onde os projetos foram concebidos com mais consciência do lugar e orientados ao contexto, buscando integração com a arquitetura ao redor e a paisagem urbana; e a “arte de interesse público” que está mais preocupada com o processo de diálogo democrático baseado na colaboração do público do que com um produto final tangível (WACLAWEK, 2011).

Do mesmo modo, a artista visual Claudia Paim (2012) afirma que a arte pública contempla uma variedade de práticas, um universo heterogêneo que vai desde monumentos até ações colaborativas com determinadas comunidades (PAIM, 2012). Já para a curadora americana Anne Pasternak (2010), a arte pública, além de ser patrocinada pelos meios oficiais, é cheia de regras de segurança, é anti-*graffiti* e apropriada para toda a família, tornando como consequência esse tipo de trabalho encomendado insípido. A curadora também questiona as oportunidades oficiais de se criar arte pública quando os artistas têm o seu processo criativo limitado (PASTERNAK, 2010).

Adriana S. Fontes (2012) julga a arte pública atual, pois ao mesmo tempo que busca novas formas de interação com as pessoas, também busca dialogar com o espaço público. E ainda complementa dizendo que:

[...] a intervenção de arte pública tem a potência de deixar marcas, reverberar, sendo um elemento transformador da paisagem que deixa marcas no espaço, desde um gradual processo de revitalização até transformações no campo mais “sensível”, através das novas imagens do bairro que se revelam para os moradores (FONTES, 2012, p. 41).

Portanto, é possível afirmar que a arte pública é uma alternativa a arte privada que se encontra em museus e galerias de arte, pode ser financiada pelo Estado, por uma instituição ou até mesmo encomendada pelo setor privado. Esse tipo de

arte é apropriado a qualquer tipo de público e por causa disso os artistas podem ter o seu trabalho criativo limitado, pois não podem explorar temas provocantes ou polêmicos. Pode ser encontrado em espaços públicos ao ar livre ou cobertos, tem uma permanência duradoura e, por consequência, dialoga e deixa marcas no próprio espaço público.

2.2 Arte urbana

A arte urbana pode ser considerada uma vertente da arte pública contemporânea. De modo geral, ela se manifesta exclusivamente na rua, onde os artistas urbanos têm a liberdade de expor as suas próprias ideias e estilo pessoal, alguns de forma anônima e sem pedir permissão, podendo provocar mistério e controvérsia. Para essa pesquisa, será discutido o conceito geral sobre a arte urbana. Depois também serão abordados de forma específica o que se julga serem os seus subgêneros: o *graffiti*, a *street art* ou arte de rua e a intervenção artística urbana.

Investigando sobre o conceito arte urbana, deparou-se com a pesquisadora das relações contemporâneas entre cidade, cultura e arte, Vera M. Pallamin (2015). Ela contribui desenvolvendo a relação entre ação artística e espaço público, afirmando que a arte urbana, sendo participante na produção simbólica do espaço urbano, “repercute as contradições, conflitos e relações de poder que constituem esse espaço” (PALLAMIN, 2015, p. 144). A arte urbana, segundo a autora, enfatiza o caminho por onde os valores da arte contemporânea estão juntos com os problemas da vida urbana e do dia a dia. E do mesmo modo, tal prática artística provoca questionamentos sobre a determinação dos espaços da cidade; quais imagens, representações e discursos predominam na urbe e quais ações culturais são relevantes e quem as aproveita e as produz. Portanto, a pesquisadora considera a arte urbana uma prática crítica, pelo seu caráter exitoso em propiciar a reflexão sobre o espaço público (PALLAMIN, 2015).

De acordo com Wacławek (2011), os artistas urbanos utilizam variadas técnicas para se destacarem na paisagem da cidade, como a popular latinha de *spray*, a

tinta acrílica ou a óleo, o giz pastel oleoso, o carvão, os *stickers* ou adesivos, o pôster artístico ou lambe-lambes, o estêncil, o mosaico de ladrilhos e, inclusive, as tecnologias de código aberto que envolvem luzes e projetores. A autora acrescenta que como a publicidade e os projetos de arte pública, a arte urbana entrega uma mensagem no espaço público que, em vez de promover o consumo, encoraja a expressão pessoal, o questionamento e o pensamento livre (WACLAWEK, 2011).

Waclawek (2011) também revela que como o espaço está continuamente em um estado de produção, ele incorpora inúmeras oportunidades de modificação e sinais de resistência. Ao personalizar os espaços públicos e retrabalhar áreas publicitárias proeminentes, os artistas urbanos estão examinando criticamente a experiência da vida urbana contemporânea. Assim como as ruas são transformadas em espaços através do movimento das pessoas, a arte urbana, através da sua interação física com os espaços da cidade, altera o tecido urbano através da sua impermanência material e as narrativas imaginativas e diálogos espirituosos que promove (WACLAWEK, 2011).

O autor Gustavo Lassala (2010) informa que a arte urbana pode ser identificada pelo bom humor, provocação e irreverência, ocupando as ruas para expressar o ponto de vista de uma pessoa ou até mesmo de um grupo. Ele afirma que esse tipo de prática artística não usa necessariamente palavras e desenhos e pode se valer de outros artifícios, como, por exemplo, produzir placas falsas e encapuzar estátuas com o intuito de variar as formas de comunicação urbana (LASSALA, 2010).

Confirmando as inúmeras possibilidades de expressão que podem acontecer com este tipo de manifestação, Manco *et al.* (2005) expõem que a arte urbana “é uma poesia visual que usa tipografia excêntrica, colagem e montagem fotográfica e uma abordagem lúdica com a linguagem” (MANCO *et al.*, 2005, p. 113, tradução nossa). Segundo Manco *et al.* (2005), a *street art*, tem ressonância com a poesia concreta que floresceu nas décadas de 1950 e 1960 no Brasil e a mistura entre literatura e arte tem sido utilizada no vídeo e na escultura, mas geralmente toma a forma de uma pintura ou um desenho (MANCO *et al.*, 2005).

Maria A. Ferreira (2011) reforça o viés transgressor da arte urbana: “Ela é transgressora já que, em certo sentido, não respeita os limites do público e do privado para se expressar” (FERREIRA, 2011, p. 1). Por causa dessa liberdade

essencialmente transgressora que a arte urbana possui, os temas tratados pelos artistas urbanos são mais diversificados e polêmicos, e as suas intervenções artísticas têm uma duração mais efêmera do que a da arte pública. Os artistas urbanos, que agem de forma anônima na via pública, sem pedir permissão para nenhuma autoridade, são transgressores, portanto. Marie-Noel Lapoujade (1988 *apud* MEIRA, 2009, p. 36) descreve o transgressor como um ser que é imaginante, livre, que rompe com o dado, código e a regra.

Armando Silva (2014) também discorre sobre a arte urbana, dizendo que ela etiqueta as formas de expressão urbana relacionadas com a criação e que não tem fins comerciais e nem pretende recriar alguma imagem institucional. Silva acrescenta que a arte urbana é caracterizada pela expressão plástica, originária da arte visual, que era mostrada num espaço de arte e que agora se faz na rua, com o subgênero do *graffiti* sendo a sua parte que desenvolve o confronto e o conflito (SILVA, 2014).

O autor português Ricardo Campos (2010) alega que definir o *graffiti* é bem mais complicado do que parece. Vulgarmente pode-se dizer que o termo *graffiti* se refere às inscrições efetuadas no espaço urbano, em suportes diversos, como muros, paredes e diversos mobiliários urbanos, por meio de múltiplas ferramentas como o *spray* e o marcador permanente. Para Campos, o que distingue o *graffiti* de outras formas de comunicação no espaço público é a transgressão, um ato de rebeldia, onde o artista age no território do proibido, à procura do prazer da infração. O *graffiti*, nas palavras de Campos, “é, assim, para todos os efeitos, uma atividade e uma expressão *deslocada*, fora do lugar, na cidade regulada e disciplinada” (CAMPOS, 2010, p. 82).

O surgimento do *graffiti* se deu na cidade da Filadélfia e, mais tarde, em Nova Iorque, ambas nos Estados Unidos. No seu início era associado às gangues de rua que queriam demarcar o seu território. Porém, alguns jovens que não eram membros de gangues e tinham a esperança de ficar famosos e reconhecidos na sua vizinhança, começaram a escrever os seus nomes nas paredes das cidades (WACLAWEK, 2011). No começo dos anos de 1970, grafiteiros como Taki 183, que pintavam com *spray* os seus pseudônimos por vários lugares de Nova Iorque desde o final dos anos de 1960, motivaram centenas de outros jovens a fazerem o mesmo.

No momento em que esses jovens começaram a colocar os *graffiti* nos trens da cidade (Fig. 3), esse tipo de arte urbana se espalhou para outras regiões dos Estados Unidos e, posteriormente, para o mundo todo.

Também foram importante para a disseminação do *graffiti* os fotógrafos Martha Cooper e Henry Chalfant, que registraram a arte colorida no seu estágio inicial, publicando suas fotos e percepções no livro *Subway Art* de 1984. Os filmes *Style Wars* e *Wild Style*, ambos de 1983, e *Beat Street*, de 1984, contribuíram para a configuração de um movimento de alcance mundial (WALDE, 2005).

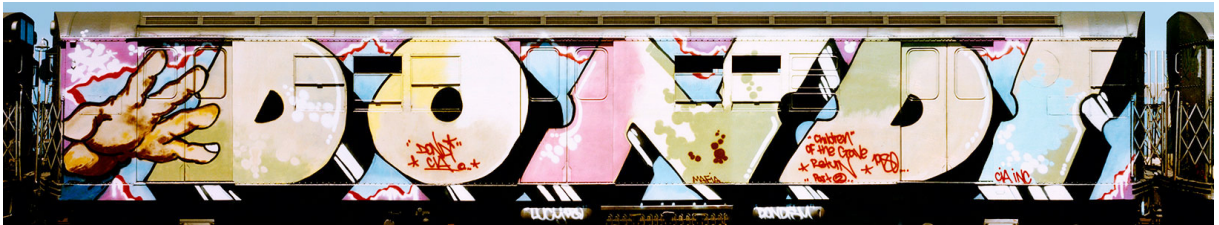


Figura 3 – Dondi e Cia, *Children of the Grave Return Part 2*. Nova Iorque, 1980.
Fonte: CHALFANT, 2018.

Com o advento de leis anti-*graffiti* nos Estados Unidos, em decorrência do sentimento geral de perda de controle das intervenções transgressoras dos grafiteiros, os artistas urbanos tiveram que diversificar as suas formas de atuação. Novas técnicas, como o pôster artístico, o estêncil, e os adesivos, foram elaboradas. Dessa forma, burlaram a repressão do Estado e ajudaram a compor o universo da *street art*, subgênero da arte urbana (WALDE, 2005).

Johannes Stahl (2009) afirma que a *street art* foi sempre uma arte ligada às várias subculturas que norteiam a juventude. Além do mais, ele considera a *street art* um tema que é pouco privado, como a arquitetura, os anúncios ou qualquer forma de criação realizada no espaço público, que é resumidamente um lugar de debate (STAHL, 2009).

Stahl (2009) ainda agrega à sua definição de *street art* o fato de que ela se transforma em objeto de debate permanente e de questão política, isso porque rompe com os códigos de comportamento instituídos. Além disso, continua Stahl (2009), a *street art* aparece muitas vezes como uma resposta às mudanças que são observadas no espaço público, como a urbanização cada vez mais ampla que rouba

a paisagem e diminui os eixos visuais e também a criação de ambientes crescentemente vigiados nos centros urbanos (STAHL, 2009).

Para Campos (2010), a *street art* engloba uma convergência de expressões visuais, que estão integradas formalmente, simbolicamente e ideologicamente. Essas expressões se referem a processos de comunicação que não fazem parte de uma instituição e, portanto, são informais e em sua maioria, ilegais. São práticas artísticas ligadas à cultura popular devido à dependência com a tecnologia recente da comunicação global e de uma linguagem retirada de universos culturais variados. Da mesma forma, é próxima das artes visuais e ao *design*, pois com uma exploração técnica, apresenta um discurso questionador e mais reflexivo sobre a finalidade e a força das reproduções artísticas (CAMPOS, 2010).



Figura 4 – Banksy, *Girl with Balloon*. Londres, 2004.
Fonte: BANKSY, 2018.

Como uma referência da *street art* e da técnica do estêncil se pode citar o artista Banksy, que atua de forma anônima nas ruas desde o início dos anos 2000. Originário de Bristol, na Inglaterra, o artista urbano alcançou fama além da sua terra natal, devido ao seu humor, estilo antiautoritário e uma prática que é contra o sistema, a guerra e a favor da liberdade de expressão. Seus trabalhos são tipicamente ilustrados

com figuras de ratos, policiais, crianças (Fig. 4), macacos e soldados. As obras de Banksy são simultaneamente irônicas, acessíveis, e lidam com problemas contemporâneos (WACLAWEK, 2011).

A intervenção artística urbana, considerada nesta pesquisa um subgênero da arte urbana, é outra prática artística realizada no espaço público que supera alguns limites da arte pública, nos quesitos de “espontaneidade, diálogo com o local, quebra do protocolo ‘sério’ da arte convencional, participação do público, temporalidade volátil, ênfase nas sensações e interpretação e não na ‘monumentalidade’” (ROSAS,

2017). Já André Mesquita (2011) diz que a intervenção artística urbana pode se apresentar de diferentes formas, como desenhos, performances, instalações e até cortes físicos, em pequena ou grande escala. As pessoas afetadas por elas se veem diante de uma outra perspectiva no espaço público e podem ter a sua trajetória modificada, fazendo-as escapar de um comportamento condicionado. A intervenção artística urbana, acrescenta o autor, “problematiza o contexto em que é realizada, questiona a autonomia do trabalho de arte, se relaciona, dialoga ou responde de diversas formas ao entorno, a uma situação social ou a uma comunidade” (MESQUITA, 2011, p. 206).

Mesquita (2011) também descreve um diagrama desenvolvido pelo coletivo Contrafilé da cidade de São Paulo, onde a ação da intervenção artística urbana, que efetua a transformação de uma determinada realidade, pode ser esquematizada da seguinte forma: observa-se a situação “A” em um certo contexto; identifica-se o elemento com potencial de ruptura; realiza-se a intervenção deixando evidente o elemento disparador; e a situação “B” é gerada com a ruptura da situação inicial.



Figura 5 – Jan Vormann, *Dispatchwork*.
Amsberg, s/d.
Fonte: VORMANN, 2018.

Em compêndio visual publicado no ano de 2010, os editores Klanten e Hübner respaldam Mesquita (2011), comprovando diferentes formas de apresentação da intervenção artística. Em um esforço de classificar mais de 200 trabalhos realizados no espaço público em todo mundo, eles distinguiram diferentes abordagens em sete áreas temáticas. A primeira categoria criada pelos editores é a das intervenções artísticas que transformam estruturas, superfícies e códigos visuais já presentes na esfera urbana. A segunda categoria é a de projetos contextuais que refletem e discutem os espaços onde estão envolvidos. A terceira categoria é

a de projetos dedicados a ampliar, penetrar e se sobrepôr aquilo que já existe (Fig.

5). A quarta categoria diz respeito ao trabalho de artistas que deliberadamente dissolvem os limites entre os espaços privados e públicos na cidade. A quinta categoria é a das intervenções interessadas nas possibilidades performáticas e teatrais do espaço urbano. A sexta categoria representa a resistência criativa contra a onipresente cultura consumista. E, finalmente, a sétima categoria reúne abordagens lúdicas que dissipam a separação existente entre o ambiente urbano e a natureza (FEIREISS, 2010).

No mesmo compêndio visual, um ensaio de Bieber (2010) estabelece três motivos que contribuíram para um forte aumento das ações de intervenção artística no espaço público das cidades. Segundo o autor, o primeiro motivo se deve ao Estado, que não teve sucesso com a sua arte autorizada, que começou a ser observada nos anos 1950, caracterizada pelas estátuas equestres e pelos monumentos e destinada ao *marketing* das cidades. Eram obras de arte vistas como sendo de autocongratulação, que raramente criavam um contexto urbano e eram maçantes como as de um museu. O segundo motivo seria a superexposição da cena artística, causada pelos museus que se parecem como templos cuidadosamente protegidos, por uma elite e uma relação promíscua envolvendo donos de galerias, curadores e diretores e pelo domínio do mercado da arte. Entretanto, para o autor, o terceiro e principal motivo é a crise nas cidades, pois a paisagem urbana hoje é dominada por centros comerciais gigantes, *loft apartments* elegantes, quadras de escritórios enormes etc., o que dá origem a um desejo por espaços abertos e mais participação (BIEBER, 2010).

Além disso, Bieber (2010) ainda acrescenta que, brincando com o espaço público, os artistas que realizam intervenções urbanas, revisitam conceitos dos movimentos artísticos de vanguarda. Esse tipo de arte urbana é composto pela mistura da espontaneidade situacionista, elementos coreográficos do *Fluxus*, *Land Art*, Dadaísmo, *ready-mades* e minimalismo. Especialmente as teorias da Internacional Situacionista inspiram os artistas urbanos interventores, já na década de 1950, os situacionistas buscavam explorar novas relações entre as possibilidades expressivas e os espaços públicos. O jogo era peça central para as suas teorias. Para eles, vagar sem rumo pela cidade (deriva) era um método através do qual se poderia escapar das atividades funcionais do espaço urbano (BIEBER, 2010).

Como exemplo de artista que seguia os princípios da Internacional Situacionista, cita-se o trabalho do americano Gordon Matta-Clark (1943–1978), que contém muitas das características de uma intervenção artística urbana. Segundo Rangel *et al.* (2010), o artista, no final da década de 1970, em Nova Iorque, interessou-se pelos trajetos, edificações, refugos da cidade e pelas necessidades que a arquitetura e o urbanismo pretendiam atender. Matta-Clark procurava contestar a lógica capitalista que transforma as cidades em territórios majoritariamente comerciais e de domínio da mercadoria e, por consequência, os cidadãos em meros consumidores. Ainda conforme Rangel *et al.* (2010), Matta-Clark abordava a cidade a partir dos seus espaços menos visíveis e se contrapunha à monumentalidade das estruturas arquitetônicas. O seu trabalho era caracterizado por “cortar edifícios” (Fig. 6), mas também tinha uma série de preocupações sociais com o interesse de envolver o público, integrando a arte à vida cotidiana (RANGEL *et al.*, 2010).



Figura 6 – Gordon Matta-Clark, *Day's End (Pier 52)*. Nova Iorque, 1975.
Fonte: JEU DE PAUME, 2018.

Desse modo, é possível afirmar que a arte urbana é uma prática artística que tem como características principais estabelecer um contraponto à arte institucional e a sua formalidade, mas também questionar os espaços de arte, como os museus e galerias, simplesmente usando a rua como suporte artístico e oferecendo o seu trabalho de forma gratuita. Os artistas urbanos também podem agir de forma anônima na via pública sem pedir permissão para nenhuma autoridade, ou seja, são capazes de transgredir. Como consequência de tal liberdade, os artistas urbanos podem ter um posicionamento crítico, os temas abrangidos são mais diversificados e polêmicos e as suas intervenções artísticas têm uma duração mais efêmera do que a da arte pública, o que propicia maior reflexão sobre o espaço público.

2.3 Escala e memória social

Relacionada com as definições em torno da arte pública e com o conceito de arte urbana, as questões referentes à escala são relevantes porque estão ligadas com as interações do indivíduo com a cidade. Lupton e Phillips (2008) afirmam que a escala pode ser objetiva ou subjetiva. Em termos objetivos, a escala se refere ao tamanho exato de um objeto real, ou a correspondência exata entre uma representação e o objeto real que ela representa. Em termos subjetivos, a escala remete à maneira como nossos corpos se relacionam com as coisas ao redor, o que pode ter uma escala enorme ou microscópica. Ou seja, a escala é relativa e vai depender do tamanho das coisas com que o indivíduo interage (LUPTON; PHILLIPS, 2008).

Dondis (1997) colabora com o conceito de escala, descrevendo que os fatores mais importantes são o cenário que o objeto visual se inscreve e a justaposição, o que está ao lado do objeto visual. Sendo que o fator que a autora considera fundamental para o estabelecimento da escala é a medida do próprio homem. Segundo Dondis (1997), existem vários sistemas de escala, como a seção áurea grega e a que foi inventada pelo arquiteto Le Corbusier, uma unidade modular baseada no tamanho do homem e sujeita à repetição, sistema que é incorporado até pela produção industrial em série.

Descobre-se em Gehl (2015) (que trata da pequena escala, a escala da paisagem humana, a que fica ao nível dos olhos, uma escala de difícil planejamento para os urbanistas) que essa escala está relacionada com questões sobre qualidade de vida e bem-estar das pessoas nas cidades contemporâneas e onde se acredita que é possível se deparar com a maior parte das manifestações artísticas urbanas. Para o autor, áreas construídas em uma pequena escala oferecem uma experiência do ambiente urbano intensa, calorosa e confortável. A grande escala, que está em desarmonia com a escala humana, ao contrário, é percebida como impessoal, formal e fria. Ele então sugere, para espaços amplos já estabelecidos, o método de se formar espaços íntimos e acessíveis que atraiam as pessoas (GEHL, 2015).

Gehl (2015) também discorre sobre questões relacionadas com a distância, percepção e comunicação. Em distâncias de até sete metros o ser humano pode usar todos os seus sentidos, perceber todos os detalhes e compartilhar sentimentos. Todos os sentidos também podem ser usados para a percepção de eventos que ocorrem em andares térreos, sendo possível participar da vida da cidade até o quinto andar de um prédio ou o limiar de 13 metros e 50 centímetros de altura. Depois disso, a conexão entre o plano da rua e os edifícios altos se perde. O autor reforça que na escala do caminhar, um pedestre tem tempo suficiente para ver o que ocorre à sua frente e processar informações sensoriais ricas e intensas dos seus arredores (GEHL, 2015).

Souza (2016) oferece uma tipologia de escalas geográficas que vai da escala do corpo, passa pela escala que o autor chama de “nanoterritórios”, até chegar a escala global. Interessa para essa pesquisa as escalas do corpo, dos “nanoterritórios” que, por exemplo, podem ser uma rua ou um trecho de uma rua, é onde os oprimidos com suas táticas manifestadas no espaço resistem cotidianamente. Interessa também a escala local, que vai da rua à cidade e que possibilita uma vivência intensa do espaço, além de estar submetida a uma administração estatal próxima dos cidadãos fisicamente, o que favorece o exercício de práticas espaciais de protestos às sedes do poder, tornando a participação política mais viável (SOUZA, 2016).

Aspectos da memória social são diretamente importantes na relação entre arte e espaço público. É o que observa Pallamin (2000). A autora argumenta que as

práticas artísticas dentro dos espaços públicos apresentam e representam imaginários sociais e também “evocam e produzem memória podendo, potencialmente, ser um caminho contrário ao aniquilamento de referências individuais e coletivas, à expropriação de sentido, à amnésia citadina promovida por um presente produtivista” (PALLAMIN, 2000, p. 57). Sendo assim, as práticas artísticas se aproximam da memória dos grupos sociais que revivem suas origens e lidam com o seu próprio desaparecimento, podendo ser também promotoras de uma memória política (PALLAMIN, 2000).

Seno *et al.* (2010) supõem que a arte pública diz respeito a memoriais, sendo que a sociedade é obcecada com a memória. Relatam, também, que as pessoas precisam lembrar e preservar o passado de um jeito público e mais monumental, o que tem relação com a construção da identidade cultural. Os autores especulam que com tantas placas e estátuas no espaço público em alguns locais, o passado poderia prevalecer sobre o presente. Afirmam ainda que, até mesmo em ações menos cívicas, como um mural estilizado com *graffiti*, essa tendência de evidência histórica pode ser confirmada. Portanto, os artistas urbanos de forma efêmera, podem evidenciar com o seu trabalho a ausência, uma observação emocional que recorda pessoas e locais que são suprimidos ou deslocados de uma comunidade devido a um progresso racional. Logo, eles não estão insensíveis ao abandono humano e físico (SENO *et al.*, 2010).

Em sua busca de uma definição de cidade, Rolnik (1995) aponta que construir cidades também é uma forma de escrita. O desenho das ruas e das casas fixam a memória de seus habitantes, contendo a experiência de quem as construiu, expressando o seu mundo. As formas arquitetônicas podem ser lidas como se lê um texto. E através da conservação de bens arquitetônicos e da conservação de construções antigas, pode se falar nos dias de hoje em preservação da memória coletiva (ROLNIK, 1995).

É pertinente citar a proposta de intervenção urbana dos artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel para a Terceira Marcha da Resistência, realizada em 21 de setembro de 1983 pelas Mães da Praça de Maio e organizações de direitos humanos na cidade de Buenos Aires, Argentina. Os artistas propuseram uma oficina ao ar livre, onde os manifestantes traçavam o contorno de um corpo em

escala natural sobre papéis. As silhuetas eram depois fixadas em muros, árvores e monumentos da cidade como forma de representar os desaparecidos da ditadura argentina (Fig. 7). Foi uma iniciativa artística que convergiu com um movimento social e fortaleceu a memória política que o golpe militar enfraqueceu (LONGONI; BRUZZONE, 2008 *apud* MESQUITA, 2011).



Figura 7 – Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guilherme Kexel, *Siluetazo*. Buenos Aires, 1983. Fonte: GIL, 2018.

2.4 Espaço público

Nesse ponto é preciso avançar na discussão sobre o espaço público, pois tanto a arte pública quanto a arte urbana são realizadas nesse local. Porém, antes é importante ressaltar as reflexões de Lefebvre (2001) sobre a cidade e o urbano. O

autor considera a industrialização um processo que caracteriza a sociedade moderna e contemporânea. Portanto, em determinado momento da história a cidade é submetida à industrialização, o que determina uma série de conflitos entre a realidade urbana e a realidade industrial. O meio urbano passa por um processo de descentralização, em um movimento que leva o proletariado para os subúrbios, provocando o esvaziamento do centro das cidades e a dissipação da consciência urbana. Em um primeiro período, a realidade urbana preexistente tem o social urbano negado pelo econômico industrial. Em parte, junto a esse período, a urbanização se amplia, descobrindo-se que a centralidade e a cidade são importantes para a sociedade se manter. Então, em um terceiro período, tenta-se restituir a centralidade (LEFEBVRE, 2001).

Dentro desse contexto de urbanização da sociedade contemporânea, o investigador Carlos A. Marques (2010) diz que o espaço público voltou a resgatar a dimensão social e o sentido de lugar, suplantando o estruturalismo do padrão funcionalista dos C.I.A.M.². Para ele, o espaço público é o espaço principal do urbanismo, da cultura urbana e da cidadania. É também o espaço de representação no qual a sociedade se faz visível. Da mesma forma, sempre foi um lugar de atividades produtivas em que, a partir da revolução industrial, volta-se cada vez mais ao consumo. O investigador afirma que a sociedade atual tem a necessidade de produzir um espaço capaz de envolver o espírito social da cultura urbana contemporânea, por isso o retorno às discussões a respeito do espaço público (MARQUES, 2010).

Já Remesar e Silva (2010) entendem por espaço público aquele que não é naturalmente notado como espaço privado, mas admitem que numa perspectiva urbana boa parte destes espaços não são públicos. Os autores denominam estes espaços de “coletivos”, pois têm a titularidade privada e são geridos por um proprietário, entretanto, são espaços abertos para que os cidadãos os utilizem.

Por causa da criminalização do *graffiti* e por extensão da *street art* ou arte de rua, Waclawek (2011) questiona se o espaço público é de fato público. Para a autora, o espaço público gera conflito, seja ele físico, sociopolítico, estético ou cultural. E a arte pública, por inevitavelmente ocupar o espaço público, evoca o conceito de liberdade de expressão. Além disso, Waclawek (2011) conta que o termo “público” implica acessibilidade e, mais significativamente quando se trata de arte,

2 Congresso Internacional de Arquitetura Moderna.

conota um tipo de integração orgânica entre o objeto, seu espaço atribuído e o fato que ele está singularmente posicionado para servir o público.

De acordo com Waclawek (2011), independentemente da intenção do artista, produzir arte na rua é em si mesma uma forma de resistência às imagens sancionadas e à noção de espaço público. Ou melhor, a alteração visual não autorizada dos espaços da cidade é um tipo de rebelião contra a produção capitalista do espaço. Para a autora, projetos de arte não legalizados infundem a esfera pública com momentos de fratura, espaços de disrupção e usos subjetivos do território e juntos criam formas alternativas da cultura visual urbana (WACLAWEK, 2011).

A arte urbana, enquanto forma de arte ilegal, questiona a própria noção de espaço público e a publicidade desenfreada ao longo da paisagem urbana, conforme Waclawek (2011). A autora ainda reforça que a cidade não é só um espaço funcional através do qual o indivíduo se move, mas é também um espaço estratégico, através do qual se vende. Portanto, a introdução de arte não solicitada na cultura visual urbana é refrescante, se não um ato essencial de oposição (WACLAWEK, 2011).

Baseado em estudos da geografia, Armando Silva (2014) questiona se de fato existe o espaço público. Para o autor, o que se conhece como espaço público é na verdade o espaço urbano. O público, para ele, corresponde a uma instância a ser alcançada e, no sentido do que é comum a todos, está em disputa, em confronto permanente, possui uma conotação política. Para o autor, desse modo se migra do lugar físico para o debate, o que é público se desprende da cidade para aceitar o urbano como objeto de formação cidadina.

Segundo Johannes Stahl (2009), a configuração do espaço está sujeita às convenções do pensamento dominante e ainda mais aos impulsos que procuram a diferenciação individual. Para Stahl, quando o espaço público é interferido pela arte urbana, ela interfere também numa construção do consenso que é elaborada frequentemente e é relativa ao tipo de configuração que se deseja observar.

Para Pallamin (2015), o espaço público pode ser entendido como arena de conflito político em que o dissenso é parte integrante de sua natureza. Portanto, para a pesquisadora, é um espaço de confrontação, sempre em formação, onde projetos e objetivos relacionados à vida social são efetivados e expostos e onde também ocorrem lutas por reconhecimento moral. Porém, a autora chama a atenção para o

que ela denomina de “movimento de desinstitucionalização do espaço público” (PALLAMIN, 2015, p. 141), devido ao espaço público se tornar cada vez mais colonizado, principalmente a partir dos anos de 1970. Nesse ínterim, acontece um desmanche de promessas sociais, uma decrescente atuação do Estado em efetivar suas próprias regulações e um progressivo fortalecimento de centros privados, redefinindo e encolhendo os domínios do que vem a ser público (PALLAMIN, 2015).

Fabiola do V. Zonno (2014) discorre a respeito da importância da discussão sobre o espaço público, em razão da ampla “apropriação da esfera pública pelo privado, pela criação de espaços imbuídos de discursos particulares e barreiras físicas e psicológicas na paisagem contemporânea” (ZONNO, 2014, p. 312). Zonno (2014) cita o idealismo da filósofa Hannah Arendt sobre o espaço público, definido conceitualmente como lugar da discussão e do discurso, do compartilhamento e de relação, da construção coletiva, oposto ao espaço privado que é o espaço das necessidades, individualizado e particular. E compara ao pensamento da historiadora da arte Rosalyn Deutsch, que considera a dimensão pública uma conquista de um jogo de forças, de poder. A historiadora, do mesmo modo, não considera o espaço público como sinônimo de espaço livre universal, mas como um espaço sempre em tensão de limites com o privado (ZONNO, 2014).

Angelo Serpa (2016) compreende o espaço público como o espaço da ação política na contemporaneidade, como mercadoria consumida por alguns, ou seja, onde poucos se beneficiam desse espaço comum a todos, e ainda como espaço simbólico. Serpa também menciona Hannah Arendt que em sua obra apresenta o espaço público como “lugar da ação política e de expressão de modos de subjetivação não identitários, em contraponto aos territórios familiares e de identificação comunitária” (SERPA, 2016, p. 16). Cita também Jürgen Habermas, pois o espaço público para o filósofo seria “o lugar *par excellence* do agir comunicacional, o domínio historicamente constituído da controvérsia democrática e do uso livre e público da razão” (SERPA, 2016, p. 16).

O artista Vito Acconci (1940–2017) representou de forma engenhosa o fenômeno do atrito entre o espaço público e o espaço privado na cidade com a sua performance intitulada *Following Piece* realizada em 1969 (Fig. 8). A ação do artista, envolvido como criador, participante e também como espectador, tinha como objetivo

seguir indivíduos aleatoriamente pelas ruas da cidade de Nova Iorque, às vezes por várias horas, até que o artista não tivesse permissão de entrar num local privado (SENO *et al.*, 2010).



Figura 8 – Vito Acconci, *Following Piece*. Nova Iorque, 1969.
Fonte: ART HISTORY 390, 2015.

Percebe-se com a discussão sobre o espaço público que não existe uma definição consensual, mas boa parte dos autores alertam que a esfera pública está perdendo terreno para o privado na contemporaneidade, ou seja, está se tornando menos acessível a todos e cada vez mais voltada para o mercado. Outro entendimento que se pode chegar com essa discussão sobre o espaço público é que ele é fortemente caracterizado por ser um lugar de acepção política que gera debate, conflito, controvérsia e discussão, mas ainda assim de construção coletiva.

2.5 Articulações conceituais

Este capítulo tratou de pensar e estabelecer relações sobre os conceitos arte pública, arte urbana e espaço público. Assim, foi necessário desenvolver para essa pesquisa com as devidas considerações para que o trabalho tenha uma orientação para os próximos capítulos e possa alcançar os objetivos pretendidos. O recurso do diagrama esclarece como se dá a conexão entre eles de forma concisa.

As práticas artísticas que acontecem no espaço público originalmente são chamadas de arte pública. Identifica-se que esse tipo de arte está ligada inicialmente ao monumento público tradicional, que é composto em sua maioria por estátuas e esculturas figurativas. A partir da década de 1960, artistas que elaboravam as suas criações para o espaço privado das galerias passam a colocá-las no espaço público, principalmente por causa de projetos estatais de promoção à cultura e da sociedade que não se identificava mais com a arte pública dos monumentos. Desenvolve-se, então, uma arte pública contemporânea que, unida à arquitetura, cria ambientes que propiciam a interação e a experimentação, aproximando a sociedade das obras de arte. Pode-se acrescentar, também, que a arte pública contemporânea, diferente do monumento público tradicional, não costuma utilizar o pedestal como base e é caracterizada principalmente pelas esculturas abstratas modernistas.

O diagrama (Fig. 9) mostra que um retângulo tracejado na cor verde envolve as manifestações da arte pública, destacando que elas são financiadas por entidades públicas ou privadas. A arte pública, além de ser uma prática artística autorizada, pode sofrer com atos de transgressão de atores da sociedade se não estiverem protegidas, é o que indica a seta vermelha que aponta para a direção delas.

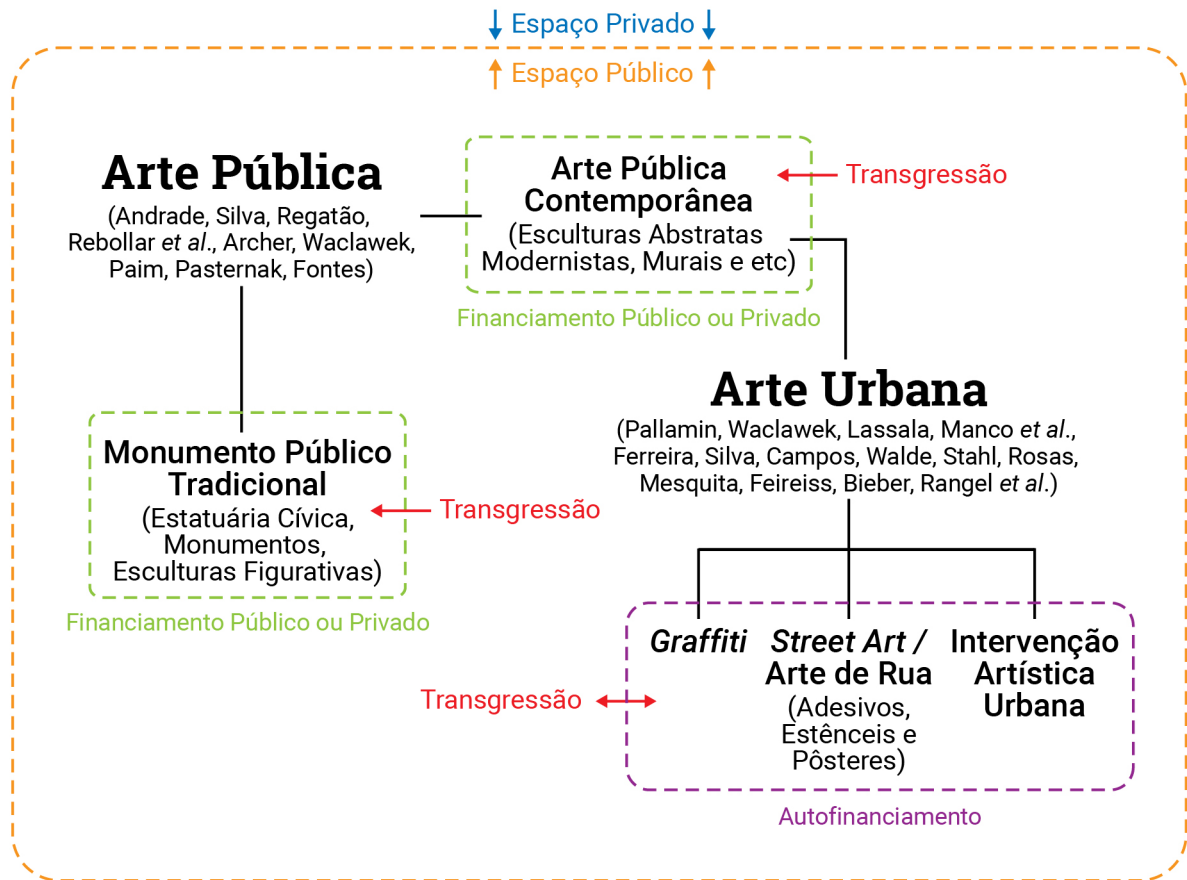


Figura 9 – Diagrama sobre a relação dos conceitos debatidos no capítulo dois.
Fonte: O autor, 2018.

Essa pesquisa identifica que a arte urbana é uma vertente da arte pública, sendo composta pelos subgêneros do *graffiti*, *street art* e intervenção artística urbana. O que os distingue é a forma como os artistas urbanos interagem com o espaço público construído. Os artistas do *graffiti* usam recursos como a lata de *spray* e o marcador permanente; os artistas da *street art* desenvolvem um trabalho apoiado em técnicas como o pôster artístico, o estêncil e os adesivos; já na intervenção artística urbana existe uma pluralidade de modos de atuação no espaço público.

No diagrama pode-se observar o retângulo tracejado na cor púrpura que envolve essas práticas artísticas, destacando-as como autofinanciadas, ou seja, os próprios artistas arcam com todos os custos da arte que eles realizam no espaço público. A seta de duas pontas em sentidos contrários indica que a arte urbana pode sofrer interferências de atores da sociedade da mesma forma que a arte pública, mas em compensação esse tipo de arte não tem um caráter institucional e pode realizar ações sem autorização, transgredindo leis que regulam o espaço público.

Isso acontece dentro de um espaço público em tensão de limites com o espaço privado. Esse conflito é representado na parte superior do diagrama pelas setas nas cores azul e laranja em direção contrária. O espaço público está sempre em disputa com o espaço privado, que influencia as decisões de regulação do Estado a seu favor, podendo tornar o espaço urbano da cidade cada vez mais individualizado e com acessibilidade restrita.

No próximo capítulo, pretende-se abordar historicamente a formação urbana da cidade de Pelotas e como se dá a produção do seu espaço urbano. Dentro desse contexto, a pesquisa se aproxima do seu problema e dos estudos de caso, tratando o que se entende que sejam as primeiras práticas artísticas no espaço público da cidade de Pelotas e o cenário que se desenvolveu no recorte temporal dos últimos quinze anos (2003–2018).

3 A cidade de Pelotas, a produção do espaço urbano e as manifestações artísticas

Nesse capítulo será analisado o processo de formação urbana da cidade de Pelotas, como se desenvolveu a produção do espaço urbano na cidade e como ele se consolidou como um território fragmentado e socialmente desigual. Dentro desse contexto, realiza-se uma aproximação ao problema da pesquisa e aos estudos de caso. Aborda-se, em um primeiro momento, o que se entende que sejam as manifestações artísticas iniciais no espaço público da cidade, relacionadas com a arte pública e a arte urbana. Em seguida, trata-se sobre o cenário que se desenvolveu nos últimos quinze anos em Pelotas. Após isso, evidencia-se qual o panorama atual, e, por último, os trabalhos acadêmicos que de alguma forma se vinculam com o tema pesquisado. A partir destas informações, é possível saber a situação em que estão inseridos os projetos artísticos para o espaço público que serão analisados criticamente nessa investigação como estudos de caso.

3.1 A evolução urbana da cidade de Pelotas

Pelotas é a terceira cidade mais populosa do estado do Rio Grande do Sul e está localizada às margens do Canal São Gonçalo. Ela se destacou historicamente por causa da produção de charque³ entre o período dos anos de 1780 e 1890, um

3 É uma carne que não precisa de refrigeração por ser desidratada pela forte salga e ficar exposta ao sol por vários dias.

importante produto da economia escravagista que era vendido para todo o Brasil e que enriqueceu a cidade. Para se compreender o desenvolvimento desse processo, Vieira (2005) é tomado como referência, na medida em que seu trabalho sobre a análise do espaço urbano em Pelotas aponta que a evolução urbana da cidade, das primeiras ocupações até meados da década de 1990, pode ser dividida em quatro períodos socioeconômicos. O trabalho de Soares (2002) também foi considerado, pois descreve os quatro projetos iniciais de urbanização que aconteceram paralelamente.

Segundo Vieira (2005), o primeiro período (1758–1780) é quando acontece o povoamento inicial, com as terras pelotenses sendo ocupadas e exploradas por portugueses de origem açoriana e madeirense no ano de 1763. A partir disso, Pelotas foi dividida em sete grandes sesmarias, sendo que a de Monte Bonito é onde seriam instalados o núcleo urbano e a manufatura do charque após uma segunda divisão de terras.

No segundo período, iniciado em 1780 e considerado o mais importante para a constituição da cidade, as charqueadas começaram a se instalar ao longo do Canal São Gonçalo. Em 1812 foi criada a Freguesia de São Francisco de Paula e o desenvolvimento urbano se potencializou para dar apoio ao comércio do charque e às atividades decorrentes. Ainda segundo Vieira (2005), existia uma complementaridade entre as atividades rurais e urbanas, pois a cidade surgiu para atender as necessidades que a sociedade e a produção local passavam a demandar. A constituição do território se fundamentava nos estabelecimentos de charque às margens de arroios e do canal, no local de comércio de gado (Tablada), no local de comércio de escravos e produtos (Passo dos Negros) e em um núcleo urbano que se instituiu nos terrenos mais elevados da cidade, afastado das charqueadas (VIEIRA, 2005).

Esse período também se caracterizou pela implantação de quatro projetos de urbanização. Em 1815 foi implantado o Primeiro Loteamento da cidade de Pelotas, a partir da demarcação das ruas e da praça em frente à capela. A cidade então começa a crescer rapidamente, consolidando-se enquanto núcleo urbano. Em 1829, as terras situadas ao sul do núcleo urbano inicial se tornaram disponíveis para que a cidade pudesse se ampliar até a margem do Canal São Gonçalo. Foi a ação mais

importante até aquele momento para o desenvolvimento da cidade, permitindo um crescimento mais acelerado, mantendo-se o mesmo traçado e planta quadriculada (SOARES, 2002).

Em 1858, a cidade se expande em direção ao norte em relação ao núcleo urbano inicial. O surgimento deste novo bairro na cidade, chamado de Bairro da Luz, diferenciava-se por seus quarteirões mais retangulares. A próxima expansão aconteceu no ano de 1870, nos terrenos úmidos e sujeitos à inundação que pertenciam ao município e ficavam entre a cidade e o porto. O chamado Bairro da Várzea se destinou a uma população de baixa renda e manteve a planta quadriculada em quatro novas ruas que foram projetadas (SOARES, 2002).

Vieira (2005) ressalta que a manufatura do charque que gerou riqueza na cidade, teve a companhia de estabelecimentos industriais que dependiam dos seus resíduos no mesmo período, como curtumes, fábricas de velas, sabões e adubos, o que criou um mercado consumidor na região. Além disso, no segundo período, desenvolveram-se as instituições de ensino, clubes e associações, destacando a cidade também como polo cultural.

As atividades econômicas vinculadas à manufatura do charque entraram em decadência com a abolição da escravidão, o que contribuiu para a falência de um setor dependente de um único produto e que se fundamentava na utilização da mão de obra escrava em grande escala, sem que os empreendedores locais conseguissem se adaptar aos novos tempos econômicos e sociais (VIEIRA, 2005).

A economia da cidade de Pelotas, no terceiro período da evolução urbana elaborado por Vieira (2005), que começa ao redor de 1890, não pode contar mais com a mão de obra escrava e teve que buscar a diversificação na sua produção, pois antes era apoiada nos resíduos da manufatura do charque. A instalação dessas indústrias iniciais na cidade, com outras funções, fez com que elas se localizassem de acordo com os seus interesses, com exceção das que poluíam o meio ambiente. Como naquela época não existia um zoneamento rígido, as áreas próximas ao porto e da estação férrea foram as mais procuradas para o estabelecimento das mesmas (VIEIRA, 2005).

O terceiro período também é definido, segundo o autor, pelo crescimento demográfico em Pelotas. Um dos fatores principais, ainda segundo o autor, foi o

êxodo rural, principalmente de imigrantes das cidades de pequeno porte. A cidade passa a se estruturar a partir do núcleo original nas cercanias do porto e se expande em direção ao oeste, vivenciando o declínio do período do apogeu do charque. Em compensação, a indústria que começou a se desenvolver no terceiro período fez surgir um comércio variado e um setor de prestação de serviços. Foi um período em que a cidade teve que buscar um novo caminho para poder se inserir na economia dos novos tempos (VIEIRA, 2005).

O quarto e último período apresentado no trabalho de Vieira (2005) começa em torno de 1945 e alcança até os dias atuais. O autor mostra que nesse período a população da cidade teve um crescimento significativo, principalmente entre 1950 e 1980, mas o setor produtivo não conseguiu se desenvolver na mesma proporção. A economia pelotense então se desvincula da pecuária e o setor de serviços passa a empregar a maior parte da população, mas é o agronegócio, na produção de alimentos e principalmente na industrialização do arroz, que faz com que Pelotas cresça durante grande parte do período (VIEIRA, 2005).

Logo, o crescimento da cidade propiciou a instalação de equipamentos e serviços superiores aos encontrados na região sul do estado (VIEIRA, 2005). Aliás, a cidade se torna importante culturalmente por possuir várias instituições públicas e particulares de ensino superior e técnico, teatros, biblioteca pública, dezenas de museus, jornais impressos e emissoras de televisão. E, além disso, até em âmbito nacional por realizar a Feira Nacional do Doce (Fenadoce) e pelo carnaval, eventos que acontecem anualmente. Em termos de transportes possui um aeroporto e também um porto fluviolacustre localizado às margens do Canal São Gonçalo. Destaca-se, também, porque o comércio atrai compradores da região sul do estado para as lojas localizadas no Centro da cidade ou para um recente *shopping center*.

3.2 O processo de produção do espaço urbano

A partir dessa introdução histórica sobre a evolução urbana em Pelotas é possível refletir a respeito das formas de desenvolvimento do processo de produção

do espaço urbano na cidade. Novamente, busca-se apoio no trabalho de Vieira (2005), que de uma forma geral considera que a produção do espaço urbano é definida pelos interesses contraditórios existentes na sociedade. O espaço produzido revela a engrenagem que movimenta a produção espacial, uma sociedade antagônica e contraditória, com necessidades e visões de mundo diferentes. Instala-se um conflito de classes, no qual a cidade, orientada para o processo produtivo como um todo, torna-se um campo de reivindicações dos trabalhadores que não se reconhecem na coisa produzida e não se reconhecem ou são reconhecidos como produtores (VIEIRA, 2005).

O autor ainda complementa o seu argumento afirmando que a cidade é fruto do trabalho humano materializado, portanto, produzida como mercadoria, com construções que são geradas pela sociedade, mas usadas individualmente. Com isso, a produção do espaço na cidade se dá de forma desigual e oposta, pois as apropriações são diferenciadas pelos recursos dos seus proprietários. Ocorre uma visível diferenciação entre a favela, com seus barracos construídos com madeira velha e com a rua sendo um prolongamento da casa, e os apartamentos luxuosos e envidraçados, onde as relações se dão por dentro dos muros, ou seja, a cidade se fragmenta e se divide (VIEIRA, 2005).

Dessa maneira, o espaço habitado pelos indivíduos é determinado pela sua posição na hierarquia social. Algumas áreas serão mais valorizadas que outras, principalmente por estarem em localização privilegiada, com facilidade de transporte, acesso à cultura, lazer e determinados bens e serviços. Os indivíduos consomem o espaço construído, produto do trabalho materializado da sociedade, de acordo com o preço que é estimado e pelo quanto podem pagar por ele, o que resulta em uma fragmentação espacial (VIEIRA, 2005).

O Estado, nesse quadro, segundo Vieira (2005), deve se adaptar às exigências da sociedade, o que revela uma subordinação das funções do mesmo à lógica dos processos produtivos. Assim, o Estado entra em confronto com a classe trabalhadora e as suas demandas. O autor se alinha com o pensamento de Nicos Poulantzas que entende que “o Estado não é pura e simplesmente uma relação, mas sim, uma condensação de uma relação, que é, por consequência, material e específica, entre classes e frações de classes” (VIEIRA, 2005, p. 65).

Portanto, as políticas públicas para o espaço urbano ora representam as forças dominantes (os que detêm o capital) e ora os dominados (a força trabalhadora). O Estado, idealmente, seria um agente responsável por realizar a distribuição mais justa dos benefícios urbanos e corrigir as injustiças sociais derivadas dessa tensão. Vieira (2005) enfatiza que a participação popular nos processos de planejamento da cidade é importante para se conseguir uma condição de vida superior e um melhor compartilhamento de equipamentos e serviços, resultando desse confronto entre dominantes e dominados o espaço construído como nós conhecemos.

Com relação ao planejamento urbano no Brasil, o autor afirma que o Estado desenvolve um planejamento econômico e menos um planejamento urbano. Seguindo os autores Ribeiro e Cardoso, Vieira (2005) verificou diferentes etapas de urbanização no país. A primeira etapa, vigente até 1930, o campo predominava sobre a cidade e se considera que não existiam problemas urbanos ou planejamento urbano. Nessa fase, o urbano foi caracterizado como o lugar onde as novas elites se alojaram. Em uma segunda etapa, é notado um período de industrialização, mas ainda não se constitui a questão do urbano, pois o tema da habitação não era prioridade das políticas sociais do Estado. Na terceira etapa, o desenvolvimento econômico, após o estabelecimento da ditadura militar em 1964, expandiu a indústria e gerou fluxos migratórios que aumentaram a população das cidades. Surge a questão urbana, porque é estratégico para o Estado controlar a estrutura urbana visando o desenvolvimento econômico e também porque as populações mais pobres, estabelecidas nas periferias e favelas, passaram a se mobilizar para reivindicar bens, serviços e uma melhor infraestrutura (VIEIRA, 2005).

O planejamento e a produção do espaço urbano na cidade de Pelotas seguem essa premissa e o trabalho de Vieira (2005) revela que cinco grandes áreas compõe a estrutura interna da cidade em uma primeira delimitação: o Centro, o Fragata, o Areal, as Três Vendas e os balneários do Laranjal (Fig. 10)⁴. O Centro é onde se constituiu o núcleo original, como visto anteriormente, foram construídas as primeiras casas, traçadas as primeiras ruas e paulatinamente foram se concentrando equipamentos, bens e serviços urbanos, sendo assim a área da cidade para onde

4 Em mapa da zona urbana da cidade de Pelotas, disponível em página web da Prefeitura Municipal, a cidade atualmente é dividida em sete regiões administrativas: Areal, Barragem, Centro, Fragata, Laranjal, São Gonçalo e Três Vendas (ZONA URBANA, 2006).

a maioria da população converge para compras, trabalho, lazer e diversão. Com o crescimento da cidade em torno do Centro e o aumento da população, as outras áreas citadas foram se formando e se consolidando com o passar do tempo. (VIEIRA, 2005).

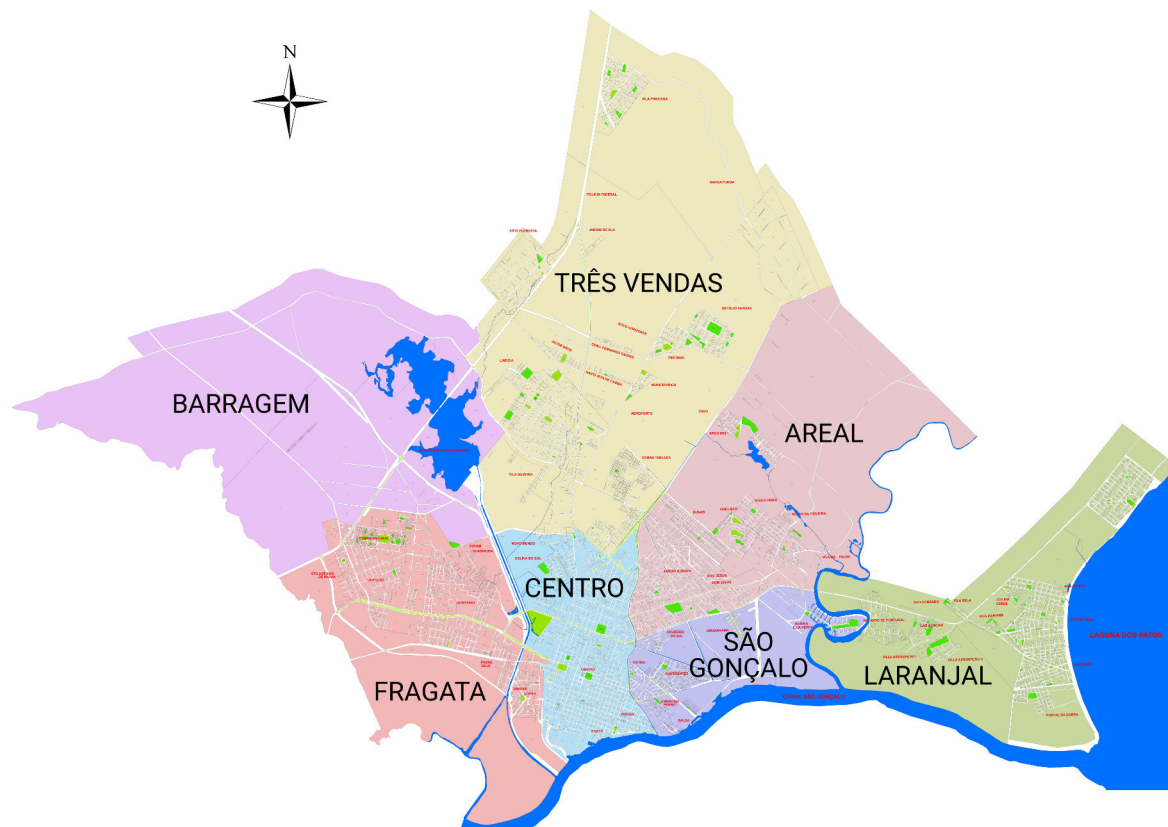


Figura 10 – Mapa da zona urbana da cidade de Pelotas dividida em sete regiões administrativas. Fonte: Adaptação do autor em mapa da Prefeitura Municipal (ZONA URBANA, 2006).

Segundo o autor, “esta divisão constitui o marco inicial para o estabelecimento de fronteiras na cidade” (VIEIRA, 2005, p. 157). O que passa a evidenciar o Centro como a área que terá prioridade com relação as outras, por ser o elemento que definiu as demais regiões administrativas e que para onde convergem as principais ruas e avenidas da cidade.

A partir de Carrasco (2017) é possível afirmar que a implantação do núcleo original da cidade contribuiu para transformar as relações sociais da sociedade escravagista do século XIX, produzindo novas relações que se desenvolveram e se consolidaram em uma sociedade de classes no século XX, mantendo-se a lógica do processo de produção do espaço urbano. O autor considera a hipótese de que a

elite pelotense pode ter se apropriado da generalização desta urbanização como forma de garantir seu protagonismo social e a acumulação de capital no novo cenário que se estabelecia.

Ainda segundo Carrasco (2017), é na definição de um perímetro de exclusão de cortiços em 1881 (perímetro este que determinava o lugar da infraestrutura, da arquitetura sofisticada, do bem-estar, dos serviços públicos e da residência da elite) que se terá o ponto de partida para a criação das tensões, na cidade de Pelotas, entre centro e periferia. Assim, os interesses públicos e privados passam a convergir no momento em que o Estado definiu tais limites e o mercado imobiliário se voltou a explorar a necessidade de produção de habitação para as camadas mais pobres da população (CARRASCO, 2017).

Desse modo, a área central da cidade de Pelotas passa a ser habitada por pessoas com uma melhor condição de renda e os mais pobres ficam cada vez mais afastados, vivendo em circuitos periféricos, pois não tem condições de acessar uma área que é valorizada por possuir majoritariamente os benefícios urbanos. Os mais pobres ficam limitados a circularem no seu próprio lugar por terem dificuldades de locomoção e não terem condições de pagar pelo acesso à infraestrutura privilegiada, o que reforça cada vez mais a desigualdade social.

Ainda segundo Vieira (2005), uma minoria dominante impõe as regras que determinam que os bens e equipamentos urbanos sejam inseridos no seu entorno e, até mesmo, no caso dos serviços públicos, percebe-se que a distribuição segue os mesmos pressupostos. Haverá, em vista disso, um agravamento das desigualdades, pois o espaço produzido na cidade seguirá esta lógica, ocorrendo então a fragmentação espacial.

Atualmente, as áreas do circuito periférico na cidade de Pelotas e que se mostram como as únicas sujeitas à partilha, estão sendo disputadas por empreendimentos imobiliários avançados, o que determina uma relação de segregação interna à própria periferia. Notam-se projetos e a produção de condomínios fechados para rendas médias e altas, conjuntos habitacionais do programa Minha Casa Minha Vida e bairros planejados que atendem a uma faixa de renda mais elevada da população convivendo com bairros populares e urbanizações precárias (CARRASCO, 2017).

3.3 Antecedentes das práticas artísticas e a produção dos últimos quinze anos (2003–2018)

As contradições observadas no processo de produção do espaço urbano na cidade de Pelotas se refletem de alguma maneira nas manifestações artísticas inseridas historicamente no espaço público e nos dias de hoje. Com isso, realiza-se uma aproximação ao problema da pesquisa. Com relação à arte pública, supõe-se que no momento em que a classe dominante e privilegiada começou a acumular riquezas, começaram a ser instalados na cidade edifícios públicos com uma arquitetura que incluía peças artísticas e, posteriormente, nas praças, monumentos públicos tradicionais para enaltecer os seus feitos.

Soares (2002) esclarece que após a consolidação e da ampliação do núcleo urbano na segunda metade do século XIX, o mesmo deveria ser dotado de monumentalidade através da produção de uma “personalidade urbana” para a cidade, conforme a elite aristocrática da época. Construções de uso público surgem na morfologia urbana, localizadas normalmente em frente às praças. Destacam-se o Theatro Sete de Abril, construído em 1831, um dos primeiros teatros do Brasil, e o Mercado Público, construído entre 1848 e 1849. No final do século XIX mais edifícios significativos foram construídos no estilo eclético, como o pavimento térreo da Bibliotheca Pública erguido entre 1878 e 1888. Ainda para reforçar esse movimento, ocorreu a construção da caixa d’água de ferro em 1835, onde hoje é a Praça Piratinino de Almeida, e a colocação de três fontes importadas da França nas principais praças da cidade em 1873 (SOARES, 2002).

A Praça Coronel Pedro Osório se tornou, durante o século XX, o espaço público prioritário para a instalação de várias obras de arte pública na cidade, a maioria destacando figuras históricas importantes da sociedade pelotense e do país. No local estão instalados, por exemplo: um pedestal que parece uma coluna grega e que foi construído em 1931 para homenagear a pelotense Yolanda Pereira, vencedora do Miss Universo no ano anterior; o busto em homenagem ao ilustre médico Francisco de Paula Amarante, colocado em 1950; o monumento feito de granito e

bronze ao Coronel Pedro Osório, que dá nome a praça e foi inaugurado em 1954; e o monumento em homenagem às mães, instalado em 1968 (IENCZAK, 2018).

Por outro lado, a arte urbana, com os seus subgêneros *graffiti*, *street art* e intervenção artística urbana, teve manifestações mais tardias no espaço público da cidade de Pelotas. Exclui-se aqui as pichações, as escritas intempestivas nos muros da cidade com lata de *spray* ou outro material e menos complexas graficamente do que o *graffiti*, pois se entende que elas já eram notadas anteriormente às primeiras manifestações de arte urbana no espaço público.

No caso do *graffiti*, segundo Lima (2007), é possível afirmar que foi apenas no ano de 1997 que esse subgênero da arte urbana começou a se desenvolver efetivamente na cidade de Pelotas. Uma equipe de sete pessoas grafitou uma parede de um posto de gasolina situado na Avenida Ferreira Viana com a Avenida Juscelino Kubitschek, na região do Centro. Interessante observar que a primeira peça de *graffiti* na cidade foi uma proposta de homenagem dos grafiteiros a um jornal da cidade nas comemorações de seu aniversário. Para isso, eles receberam do periódico a contribuição de latas de *spray* para a realização do painel (LIMA, 2007). Desde então, o *graffiti* se proliferou pelas regiões da cidade com uma variedade de estilos, incorporando as principais características da arte urbana, a independência e a transgressão, no momento em que os grafiteiros começaram a autofinanciar as suas ações.

Sobre a arte urbana chamada de *street art* e que se manifesta na forma de pôsteres artísticos, adesivos e estênceis, por ter um caráter mais efêmero, não se obteve documentos que comprovem suas manifestações iniciais, portanto, não se foi capaz de identificar o seu começo efetivamente. Porém, acredita-se que elas podem ter começado a surgir no espaço público da cidade de Pelotas quando os grafiteiros começaram a diversificar as suas técnicas de atuação.

A respeito das intervenções artísticas urbanas, é possível considerar, a partir de Diniz (1996), que elas começaram a ser realizadas de forma mais sistemática desde a década de 1980 na cidade de Pelotas. A autora relata que no ano de 1985 foi apresentado um *outdoor*⁵ para complementar a exposição *Pelotas Sempre Viva* realizada na galeria de arte do município. A obra, por se apropriar de estrutura já

5 Suporte de grande proporção utilizado normalmente na publicidade de rua onde se fixam peças gráficas compostas por várias partes (ASSOCIAÇÃO DOS DESIGNERS GRÁFICOS, 2003).

existente no espaço público, se assemelha mais a uma intervenção artística urbana. Ela foi executada pelos alunos do Instituto de Letras e Artes da UFPel e coordenada pela professora de pintura Lenir de Miranda (DINIZ, 1996).

Dentro do período de quinze anos proposto por esta pesquisa, mostra-se a seguir um levantamento de ações artísticas que se destacaram no espaço público e que desenvolveram tanto o cenário da arte pública quanto o da arte urbana na cidade de Pelotas.

A Prefeitura Municipal de Pelotas, a partir de recursos do Programa Monumenta⁶, propiciou a realização de manifestações de arte pública e, de forma direta e indireta, de arte urbana na cidade. No mês de junho de 2003, ocorreu a inauguração da primeira obra restaurada pelo Monumenta, a Fonte das Nereidas, localizada na Praça Coronel Pedro Osório, região central da cidade (NUNES, 2005; RIBEIRO, 2003). Entre 25 de outubro e 25 de novembro de 2006, foi realizado o projeto de arte pública Interações Urbanas ao redor da Praça Coronel Pedro Osório. Esse evento também contou com recursos do Monumenta e será abordado detalhadamente como um estudo de caso mais adiante nessa pesquisa.

Edifícios históricos em processo de restauração por causa do Monumenta foram cercados por tapumes no entorno da Praça Coronel Pedro Osório. Desse modo, artistas urbanos sem autorização, e transgredindo lei municipal⁷, puderam usar esse tipo de cerca para realizarem arte urbana na região central da cidade. Porém, tem-se o registro que em três situações foi dada permissão para que ações artísticas fossem executadas nos tapumes. No mês de novembro de 2005, por iniciativa da Secretaria de Cultura do município, grafiteiros do ponto de cultura Chibarro Mix Cultural cobriram de *graffiti* o tapume que cercava o Casarão Oito. O tema do painel criado foi a cultura do Rio Grande do Sul, destacando o escritor Erico Veríssimo. A ideia surgiu dos próprios transeuntes dos arredores, trazendo uma nova função para o tapume que, além de proteger a obra de restauração do

6 Programa estratégico do Governo Federal que conta com recursos do Banco Interamericano de Desenvolvimento e parceria técnica da Unesco e procura combinar a preservação do patrimônio econômico e social (PROGRAMA, 2006).

7 A Lei de nº 5.832, de 05 de setembro de 2011, que institui o Código de Posturas do Município de Pelotas, diz no art. 18, item II, que é proibido, nas vias públicas urbanas, sob pena de multa: pichar, escrever e danificar de qualquer modo as fachadas das edificações, muros, cercas, tapumes e quaisquer equipamentos urbanos nas vias públicas (PELOTAS, 2012).

edifício, também era utilizado informalmente como suporte para a colagem de lambe-lambes e pichações (GRAFITE, 2005).

No mês de junho de 2011, integrantes do Núcleo de Grafite, do Centro de Artes da UFPel, receberam autorização e material para grafitar novamente o tapume que cercava o Casarão Oito, reconstituindo criativamente o cenário da época que o edifício foi construído (1878). Foi uma iniciativa da empresa responsável por restaurar o edifício histórico, que é tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), situado nas proximidades da Praça Coronel Pedro Osório (TAPUMES, 2011).

No mês de julho de 2013, a Secretaria de Cultura do município selecionou grafiteiros da cidade para realizarem intervenções em tapume das obras de restauração do Theatro Sete de Abril. A secretaria resolveu fazer a seleção após um artista urbano solicitar permissão para grafitar a instalação provisória. Nove artistas foram selecionados e, de início, o trabalho de cinco artistas ficou exposto por três meses. Depois deste período, mais quatro artistas puderam realizar painéis de *graffiti*, que ficaram expostos por mais três meses (SETE, 2013).

Sem relação com os recursos do Monumenta, no mês de dezembro de 2012, a Prefeitura Municipal de Pelotas inaugurou um chafariz, em uma praça do Balneário Valverde na região do Laranjal, contendo uma obra de arte pública, uma escultura de metal chamada de *Velas ao Vento*, criação do arquiteto Fernando Sparemborg. A peça foi construída para comemorar o final das obras de requalificação da Avenida Antônio Augusto Assumpção Júnior e da orla da praia (LAUTENSCHLÄGER, 2012). Ainda com o apoio da prefeitura e patrocínio do Banco do Estado do Rio Grande do Sul, é inaugurada estátua em tamanho real do escritor pelotense João Simões Lopes Neto, em dezembro de 2016. Confeccionada em bronze pelo artista mineiro Léo Santana, ela foi instalada em banco no canteiro da Praça Coronel Pedro Osório. A homenagem fez parte do Biênio Simoneano (2015/2016) instituído pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul (JOÃO, 2016).

Com financiamento do Programa Municipal de Incentivo à Cultura (Procultura) da Prefeitura Municipal de Pelotas e de iniciativa da Agência CKCO, produtora cultural, aconteceu a 2ª edição do Criar na Cidade durante o mês de outubro de 2017. O evento cultural ofereceu diversas oficinas que objetivavam expressar artísti-

camente as várias formas de ser, estar e perceber o ambiente urbano pelotense. Também foram realizados três projetos considerados como sendo de intervenção urbana, em diversos locais. A primeira intervenção colocou esculturas de gelo em lugares de alta movimentação de pessoas na cidade. A segunda intervenção era uma caminhada lenta, silenciosa e solitária pelas ruas. E a terceira intervenção consistia em sentar na frente da porta de uma casa e conversar pelo menos cinco minutos com vizinhos ou apenas ver o tempo passar (OLHAR, 2017; RODRIGUES, 2017).

Além dos projetos apoiados com financiamento público, surgiram iniciativas de práticas artísticas realizadas no espaço público da cidade de Pelotas que necessitaram da arrecadação de recursos de empresas para que pudessem ser realizadas. É o caso do projeto da agência Rastro Selvagem, o Cidade Selvagem, que efetivou em 2014 a colagem de 14 lambe-lambes na zona portuária, região do Centro, com o auxílio de financiamento coletivo que contava com pacote empresarial, visando despertar a consciência ambiental na população da cidade. Em 2016, o Cidade Selvagem passou a ser patrocinado pelas empresas Sagres e Celulose Riograndense, integrando um projeto mais amplo de contrapartida social chamado de Otroporto (antigo Porto das Artes) (DIAS, 2017). Em outubro de 2015, graças a diversos patrocinadores, aconteceu a primeira edição do *Spray'sons*, festival de *graffiti* realizado na região do Centro envolvendo grafiteiros e outros artistas. As edições que se passaram nos anos de 2016 e 2017 em edifício da zona portuária receberam o apoio do projeto Otroporto.

No final de 2016 e início de 2017, o projeto Otroporto realizou a 1ª edição do Arte no Muro, onde vários artistas foram convidados a transformar o muro do Terminal de Toras do Porto de Pelotas em um espaço de arte a céu aberto. A segunda edição do Arte no Muro aconteceu no ano de 2018 para preencher o restante do muro do Terminal de Toras. Todas as manifestações artísticas relacionadas com o projeto Otroporto serão abordadas como um estudo de caso posteriormente nessa pesquisa.

Ações coletivas ou individuais de práticas artísticas autofinanciadas no espaço público da cidade de Pelotas foram observadas e documentadas nos últimos quinze anos. Desde junho de 2004, o Grupo C.D.M. – Centro de Desintoxicação Midiática vem realizando esporadicamente intervenções artísticas urbanas. O Grupo

C.D.M. surgiu a partir da necessidade que seus integrantes tinham de mostrar a sua produção artística em uma época de poucos espaços de exposição na cidade e do surgimento de vários coletivos pelo país. No total foram realizadas 12 intervenções, além de participações em outros projetos. O trabalho do grupo é tratado com mais profundidade nessa pesquisa a seguir, em um capítulo especial.



Figura 11 – Felipe Silva (Povo!), adesivo e lambe-lambe !OVOP. Pelotas, 2008.
Fonte: SILVA, 2008.

No final do ano de 2006 começou a aparecer, por várias regiões da cidade de Pelotas e em diversos suportes disponíveis, a arte urbana crítica e reflexiva do artista urbano Felipe Silva, também conhecido como Povo!. Apareceu, inicialmente, na forma de lambe-lambes com a imagem de um palhaço triste (Fig. 11) e depois com a técnica do *graffiti* pintando personagens mascarados (SILVA, 2016).

As integrantes do Grupo Superfície realizaram intervenção artística no muro da Escola Especial Professor Alfredo Dub, que fica localizada na região das Três Vendas nos meses de julho e agosto de 2013. Foi um trabalho voluntário, no qual as artistas visuais entraram em contato com a escola e modificaram o muro pintando com tinta de parede formas orgânicas na superfície porosa. A ação do grupo foi motivada pelo projeto *Color + City*, que tinha a proposta de tornar as cidades mais alegres com cores vivas, mudando o aspecto de muros, paredes, viadutos etc. Em uma página *web* do projeto era possível conhecer o trabalho de outros artistas que foram executados pelo país (LAUTENSCHLÄGER, 2013).

Continuando com as ações coletivas ou individuais de práticas artísticas autofinanciadas no espaço público da cidade de Pelotas, pode-se destacar duas que

aconteceram no ano de 2014. No mês de julho foi realizada intervenção artística urbana no atracadouro chamado popularmente de Quadrado e utilizado como área de lazer pela população, que fica localizado na zona portuária da cidade conhecida como Bairro Porto. O artista visual Maurício Ploenals confeccionou objeto composto por vários sacos de plástico e que flutuava nas águas do cais. A ação artística estava inserida em uma campanha de mobilização da comunidade da região que tinha como objetivo evitar que o espaço público do Quadrado fosse fechado para que uma empresa usasse o local para a manutenção de barcos vindos da Coreia do Sul (COGOY, 2014). No segundo semestre de 2014, os artistas urbanos Guilherme Nunes da Rosa, conhecido como GuiNR, e Fernando Muswieck, conhecido como Gordo 17, grafitaram em dois meses 35 caixas telefônicas metálicas em várias regiões da cidade com o propósito de deixar o cotidiano das pessoas mais colorido (MASSARO, 2014).

Nos últimos quinze anos também é possível destacar projetos de arte no espaço público de iniciativa das instituições de ensino superior da cidade. No início do mês de maio de 2006, o projeto de pesquisa e extensão da UFPel, Icônico Para Viagem – Arte nos Coletivos de Pelotas, instalou dentro das janelas de 17 carros de uma empresa de ônibus que cruza várias regiões da cidade, 51 reproduções de obras de mais de 40 artistas e entidades impressas em pôsteres tamanho A3. O projeto, com duração máxima de três meses, levou para milhares de passageiros do transporte público trabalhos que só são possíveis de ser acessados por quem costuma frequentar museus e galerias de arte (RIBEIRO, 2006).

No final do mês de março de 2010, aconteceu a exposição *ReCotada* no edifício da desativada fábrica de massas e biscoitos Cotada, localizado no Bairro Porto da região do Centro de Pelotas. Foi uma exposição realizada por acadêmicos do Instituto de Artes e Design da UFPel, que misturou várias linguagens da arte contemporânea e que também deu a oportunidade para que mais de 40 artistas urbanos, na sua maioria grafiteiros, realizassem intervenções nas paredes internas e fachada do edifício (Fig. 12) (RODRIGUES, 2010; SANTO, 2010).

Ainda no ano de 2010, no mês de dezembro, em intervenção artística urbana realizada em uma colaboração do Movimento de Usuários de Bicicleta de Pelotas com a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFPel, oito bicicletas brancas

foram posicionadas em frente ao Altar da Pátria que fica localizado no Parque Dom Antônio Zattera, região do Centro da cidade. A intenção foi de chamar a atenção da população sobre a infraestrutura urbana que é oferecida aos ciclistas e exigir das lideranças políticas projetos que incentivem as pessoas a andarem de bicicleta pela cidade ao invés dos automóveis (INTERVENÇÃO, 2010). A intervenção foi influenciada pelo projeto *Ghost Bikes* ou Bicicletas Fantasmas, iniciado nos Estados Unidos no ano de 2003, e que visa lembrar, de forma criativa, com uma bicicleta pintada de branco, os locais onde ciclistas foram mortos por automóveis (SENO *et al.*, 2010).



Figura 12 – Arte urbana na fachada da antiga fábrica de massas e biscoitos Cotada. Pelotas, 2010.
Fonte: C.D.M. – CENTRO DE DESINTOXICAÇÃO MADIÁTICA, 2010.

Em maio de 2014, a coordenação do edifício Campus II da Universidade Católica de Pelotas (UCPel) autorizou que artistas urbanos grafitassem, com os próprios recursos, os muros da instituição que ocupa quase todo um quarteirão na região do Centro, próximo a zona portuária da cidade. Até mesmo os bancos de

concreto foram grafitados. A iniciativa de revitalização acabou causando conflito e polêmica quando, no mês de dezembro, os mesmos artistas voltaram a grafitar os muros do Campus II. Dessa vez, de forma imediata, a instituição apagou a arte pintando tinta cinza por cima. Os artistas demonstraram revolta com a situação em matérias de jornal e televisão. A justificativa da universidade é de que houve um erro administrativo, aconteceu uma mudança na coordenação do edifício e os grafiteiros não foram avisados das novas regras que só permitiam *graffiti* mediante apresentação de projeto (HYPOLITO, 2015; PORCIÚNCULA, 2014; SANGUINÉ, 2014).

E mais recentemente, notadamente desde 2015, podem ser vistos colados em paredes e muros da cidade adesivos e lambe-lambes impressos em preto e branco que retratam mulheres ilustres. É a pesquisa/obra/experiência *Profanando-e-Resistindo*, conduzida pela acadêmica do curso de Artes Visuais da UFPel Mariane Simões. O projeto discute sobre a importância da visibilidade das questões de gênero e da arte na cidade contemporânea, propondo desconstruir o discurso hegemônico que abafa a voz das mulheres e romantiza a sua imagem (SIMÕES *et al.*, 2017).

Essas experiências são apenas uma parcela das práticas artísticas que ajudaram a construir o atual cenário da arte pública e urbana realizadas no espaço público da cidade de Pelotas nos últimos quinze anos. Matéria de jornal de Cirne (2016b) atesta que é possível perceber que áreas da cidade de Pelotas, como a zona portuária, estão com o ambiente mais colorido e menos cinzento, principalmente por causa da arte urbana do *graffiti*. Hoje em dia, o trabalho dos grafiteiros tem mais aceitação pela sociedade pelotense, conseguem expor em galerias de arte e têm mais facilidade no processo de encontrar paredes na rua disponíveis para produção da sua arte. Com mais de 20 grafiteiros ativos em Pelotas, surgem também os festivais de *graffiti*, onde é possível pintar coletivamente e em poucas horas muros e paredes de grande extensão (CIRNE, 2016b).

3.4 Identificando práticas artísticas no espaço público

Os cidadãos que transitam sem pressa pelas principais regiões da cidade de Pelotas na atualidade podem perceber facilmente a propagação de práticas artísticas nos espaços públicos, principalmente as consideradas como sendo de arte urbana, autorizada ou não autorizada. A arte pública, do monumento público tradicional, por ser permanente e ter as suas obras instaladas há várias décadas, cristalizou-se na paisagem urbana de tal forma que pode nem chamar mais a atenção da população. Na arte urbana, que surge em vários locais, nota-se mais o subgênero do *graffiti*, por não ser efêmero como a intervenção artística e, principalmente, pelo uso dos grafiteiros de cores diversificadas que contrastam com uma paleta de cores restrita e mais sóbria aplicada nos edifícios residenciais e comerciais. De uma maneira geral, com relação à arte pública, a arte urbana tende a ser autofinanciada, sendo mais livre nos temas criados e tendo uma circulação maior pela cidade, não ficando restrita apenas à área central e mais privilegiada de recursos, podendo aparecer também nas áreas mais periféricas.

Na região do Centro consegue-se observar, além dos monumentos públicos tradicionais presentes nas principais praças, a presença frequente da arte urbana, principalmente os subgêneros do *graffiti* e da *street art*, que é composta pelos pôsteres artísticos ou lambe-lambes, estênceis e adesivos. Pode-se ver uma diversidade de estilos de *graffiti* em paredes e muros de residências particulares, edifícios comerciais, edifícios abandonados, caixas telefônicas metálicas, cabines de telefones públicos, tapumes de construção etc. Alguns trabalhos remetem ao recurso arquitetônico da supergráfica (Fig. 13) por causa das linhas, formas e cores da pintura que passam sobre partes do volume inteiro de uma parede, mudando assim o ambiente e criando uma história (ADAMS, 2018; NAOUMOVA, 2018). Também pode-se constatar adesivos colados no verso de placas de sinalização e em outros mobiliários urbanos, pôsteres artísticos de dimensões variadas afixados em postes de iluminação pública, tapumes ou paredes de edifícios e estênceis aplicados em locais inusitados. Além disso, a região do Centro tem uma área de convergência da arte urbana na cidade que é a zona portuária, com quarteirões e edifícios desativa-

dos que propiciam a realização de projetos e de festivais de *graffiti* e do desenvolvimento da técnica pelos praticantes.



Figura 13 – Felipe Silva (Povo!) e Guilherme Nunes da Rosa (GuiNR), *graffiti* em parede de sobrado na região do Centro. Pelotas, 2017.

Fonte: O autor, 2017.

Percorrendo outras regiões da cidade é possível verificar uma incidência de arte pública e de arte urbana menor em relação ao Centro. Na avenida principal da região do Fragata, especificamente na Praça 20 de Setembro, encontra-se um monumento público tradicional. Ainda na mesma avenida, pode-se descobrir também a arte urbana, com *graffiti* no estilo *bomb*⁸ em edificações abandonadas e adesivos no verso de placas de sinalização viária. Em quadras próximas da avenida principal, o *graffiti* também é visto em muros e se depara com o estilo caligráfico em paredes de edifícios deteriorados (Fig. 14). Indo em direção a Cohab Guabiroba percebe-se uma fachada de bar grafitada e, dentro do próprio conjunto habitacional, o *graffiti* está presente em edifícios comerciais e no muro de uma escola estadual.

⁸ Neste estilo de *graffiti* são desenhadas, de modo rápido, letras arredondadas com contorno e preenchimento para simular volume (LASSALA, 2010).



Figura 14 – Junior (Asnoum), *graffiti* caligráfico em edifício na região do Fragata. Pelotas, 2018.
Fonte: O autor, 2018.

Observam-se desde a avenida principal que corta a região das Três Vendas, algumas manifestações de arte no espaço público, em sua maioria de arte urbana. O *graffiti* aparece em caixas telefônicas metálicas, muros de terrenos não construídos, fachadas de edifícios comerciais, em edifícios abandonados e degradados e em muros de edifícios residenciais. Notam-se também pequenos adesivos no verso de placas de sinalização viária e pintura mural na parte externa de muro de colégio.

Deslocando-se pela região do Areal, na avenida principal da área, pode-se perceber a arte urbana do *graffiti* em edifícios abandonados. Em ruas próximas ao Museu da Baronesa, o *graffiti* é visto em muros de residências e até em caixas telefônicas metálicas. Edifícios que estão desativados e lacrados com tijolos nas suas portas e janelas são atingidos pelo *graffiti*, assim como um muro de quadra de esportes grafitado com *bombs*. Em muro de edifício residencial acha-se um painel de *graffiti* coletivo contendo vários estilos (Fig. 15). Outras formas de práticas artísticas além da arte urbana do *graffiti* não foram observadas.



Figura 15 – Simple, Jume e Agabe, painel de *graffiti* em muro na região do Areal. Pelotas, 2017.
Fonte: O autor, 2018.

Mesmo em regiões mais distantes da região central, como o Laranjal, a arte pública e a arte urbana estão presentes. Antes de chegar ao Laranjal, cruza-se a região do São Gonçalo e, apesar desta área da cidade ter aparentemente pouca área construída, percebe-se também o *graffiti* em caixas telefônicas metálicas, fachadas de residências e em pontos comerciais. Em uma parede de um estacionamento existe um painel de *graffiti* desbotado realizado por vários artistas. Transitando pelos balneários do Laranjal, nota-se *bombs* de *graffiti* em portões de alumínio, em muros de residências e alguns tímidos adesivos no verso de placas de sinalização viária. Na entrada do Balneário Santo Antônio chama a atenção um painel de *graffiti* em muro do edifício de um reservatório de água do Serviço Autônomo de Saneamento de Pelotas (Sanep), a arte no estilo *hall-of-fame*⁹ foi feita por dois grafiteiros para homenagear a cultura do *hip-hop* (Fig. 16). E como já foi citada, em uma praça do Balneário Valverde, pode-se deparar com uma obra de arte pública, a es-

9 É o *graffiti* realizado na maior parte dos casos com autorização, é de grande dimensão e de maior complexidade pictórica (CAMPOS, 2010).

cultura de metal *Velas ao Vento* que está inserida dentro de um chafariz que está agora desativado.



Figura 16 – Gabriel Moraes (Veiz) e Guilherme (Ges), muro do Sanep na região do Laranjal grafitado no estilo *hall-of-fame*. Pelotas, 2016.
Fonte: O autor, 2018.

3.5 A produção acadêmica vinculada a esta pesquisa

As práticas artísticas que se multiplicam no espaço público da cidade de Pelotas na atualidade também estimularam produções acadêmicas, seja por parte de artistas que documentam e analisam as suas próprias produções efetuadas nas ruas ou por parte de pesquisadores que observam a arte urbana com ponderação. Desse modo, pode-se citar autores que já realizaram investigações que de alguma forma se vinculam com esse trabalho, como: Hypolito (2015) e Pons (2017) na área da Arquitetura e Urbanismo; e Tavares (2015) e Marques (2016), na área das Artes Visuais.

Abordando a arte urbana do *graffiti*, da *street art*, e também a pixação¹⁰ na cidade de Pelotas, Hypolito (2015) investiga como a prática das escritas urbanas pode interferir na relação que se estabelece entre o corpo e a cidade no espaço público. A autora, a partir do método cartográfico, analisa o que ela denomina de “experimentações” em três estudos de caso. O primeiro experimento trata do *graffiti* em uma fachada de uma residência na região do Areal. O segundo e o terceiro experimentos ocorrem dentro de um perímetro gerado pelo deslocamento do corpo da autora no Bairro Porto da região do Centro. Tratam-se de experimentos de um escritor que se vale do espaço público para fixar frases poéticas ou políticas e o de pixações que profanam espaços abandonados e marcam o território. Hypolito (2015) constata que a arte e as escritas urbanas, baseadas no *graffiti* e nas pixações, podem criar territórios no espaço público, com o intuito de que o corpo contemporâneo, através dos seus sentidos, possa experimentá-los. Dessa forma, o espaço público é reativado através da arte e do uso da cidade pelas pessoas, emergindo uma urbanidade. A cidade se torna mais amigável, com uma paisagem urbana menos cinza e dura, e mais colorida, sensível e corporificada (HYPOLITO, 2015).

Em pesquisa de Tavares (2015) o autor analisa as suas próprias produções artísticas que foram resultado de uma exploração do espaço público da cidade de Pelotas a partir do ato de caminhar como prática estética. Tavares (2015) produziu um trabalho que vai desde o registro fotográfico da ação da natureza no ambiente construído até a realização de intervenções artísticas urbanas que, por exemplo, transformavam balizas de sinalização urbana em relógios solares com o recurso da técnica do estêncil. O autor comprova, desse modo, a hipótese que práticas artísticas, como uma tática divergente, podem contribuir na reapropriação do espaço público, resgatando uma sensibilidade estética e construindo situações que mostram que outros usos são possíveis (TAVARES, 2015).

Discutindo as relações entre arte, design e arquitetura, Marques (2016) realizou uma pesquisa para encontrar soluções que possam reverter mecanismos de controle exercidos no espaço público e fomentados por processos de renovações espaciais econômicas na cidade de Pelotas. O autor, para isso, utilizou as chamadas

10 A autora optou pela pichação que se escreve com “x” e que se refere ao estilo de ação transgressora criada por grupos da cidade de São Paulo, que em lugares de difícil acesso e grande visibilidade, utilizam ferramentas como a lata de *spray* e rolos de espuma para desenharem letras incompreensíveis pelo público que desconhece o seu significado (LASSALA, 2010).

táticas de desobediência urbana e as ocupações anarco libertárias, que são ações que usam de forma subversiva os espaços do cotidiano. Em atividade coletiva da pesquisa chamada de Laboratório de Desobediência Urbana, foram desenvolvidos dispositivos de maneira simplificada que criaram pequenas ações de resistência pela cidade, tornando visíveis lugares que hostilizam as pessoas e que não são percebidos por quem não tem necessidade de habitá-los. E devido a uma possibilidade de reformulação e extinção da Praça Palestina, que fica localizada na região do Centro de Pelotas, para construção na área de um novo prédio para a Câmara de Vereadores, o pesquisador, junto com parceiros, ocupou um espaço na própria praça por sete dias com um conjunto de arquiteturas portáteis ou dispositivos do projeto Maloca.Lab – Laboratório de Práticas Experimentais UrbaNômades e outras Maloqueiragens. Esse ato artístico crítico de desobediência urbana, realizado de forma pacífica e sem autorização da prefeitura, visava ocupar coletivamente um espaço público e ativá-lo, criando uma desordem no seu uso normatizado e ampliando as possibilidades da arte como ato de resistência política na cidade de Pelotas (MARQUES, 2016).

Pons (2017) realizou um estudo exploratório a partir de uma metodologia cartográfica que propõe o encontro entre corpo e cidade e que foi adaptada para estabelecer conexões entre arte, urbanismo e som. Assim, a pesquisadora aborda formas de romper com o paradigma da visão no campo da arquitetura e urbanismo, entendendo que o som pode criar rupturas em sistemas hegemônicos existentes. A autora produziu experimentos ou intervenções artísticas urbanas nas cidades de Pelotas e João Pessoa na Paraíba e se aproximou de três artistas pelotenses envolvidos respectivamente com produção musical urbana, com a experiência corporal na cidade, e com a produção de territórios sonoros micropolíticos. Com a pesquisa obtendo uma cartografia sensível da paisagem sonora urbana, foi possível expor a influência do desenho urbano nas produções da paisagem sonora e, por conta disso, explorar novas táticas de apropriação do espaço urbano como uma alternativa aos sistemas sociais dominantes (PONS, 2017).

3.6 Considerações parciais

Verificou-se nesse capítulo que a formação histórica da cidade de Pelotas pode ser dividida em quatro períodos, de acordo com o trabalho sobre a análise do espaço urbano de Vieira (2015) e também os projetos iniciais de urbanização descritos por Soares (2002). O segundo período é considerado o mais importante para a constituição da cidade, por causa da instalação das charqueadas e do começo propriamente dito do desenvolvimento urbano, além da caracterização de Pelotas como polo cultural. A cidade continua a sua expansão no início do século XX, sentindo o declínio na produção do charque e tendo que buscar uma diversificação na sua economia. Nos dias de hoje, o setor de serviços é o que emprega a maioria da população e o agronegócio se destaca em um cenário de estagnação econômica.

Também foi possível compreender que a produção do espaço urbano é definida pelos interesses contraditórios existentes na sociedade, na qual se estabelece um conflito entre uma classe social que pretende configurar a cidade com relação ao processo produtivo que ela domina e outra classe social que quer uma melhor condição de vida e satisfação de suas necessidades na esfera urbana. O espaço na cidade, então, é produzido de forma desigual. Determinados indivíduos habitarão áreas privilegiadas e com mais recursos e outros indivíduos áreas mais precárias, constituindo-se uma fragmentação espacial no espaço urbano. Como em um circuito com retroalimentação, a desigualdade social se exacerba porque ela própria também provoca a fragmentação espacial que, por sua vez, causa a desigualdade. Assim, o Estado se torna um ator importante para que as políticas públicas não beneficiem de forma demasiada os interesses de determinada classe social.

A dinâmica de produção do espaço urbano na cidade de Pelotas seguiria essa mesma lógica. Com o auxílio de Carrasco (2017) foi possível compreender que a cidade se expandiu a partir do seu núcleo original, constituindo uma sociedade dividida em classes, na qual a elite pode ter contribuído para esse processo de crescimento com o intuito de garantir o acúmulo de riquezas e o protagonismo social. A cidade, então, dividiu-se entre os que têm uma melhor condição de renda e

moram nas áreas centrais e os mais pobres que moram nas áreas mais periféricas e longe dos melhores equipamentos e serviços públicos.

A partir desse contexto foi realizada uma aproximação ao problema da pesquisa, abordando primeiramente as manifestações artísticas iniciais no espaço público da cidade de Pelotas relacionadas com a arte pública e a arte urbana. A pesquisa supõe que a arte pública começou a ser instalada na cidade no momento em que as classes dominantes passaram a acumular riquezas e com isso construir monumentos para enaltecer os seus feitos. Com Soares (2002) sabe-se que a elite pretendia dotar Pelotas de monumentalidade, o que fez surgir no século XIX construções como teatro, mercado público, caixa d'água e a instalação de fontes importadas da França nas principais praças da época.

As manifestações da arte urbana na cidade de Pelotas são mais tardias e começaram a ocorrer com mais frequência desde meados dos anos de 1980, com intervenções artísticas urbanas surgidas do meio acadêmico que iniciava a incorporar o estudo da arte contemporânea na prática do ensino. Painéis coletivos de *graffiti* com uma elaboração técnica maior surgem no final dos anos de 1990, quando os artistas contavam com apoio da iniciativa privada para a compra dos seus materiais. Com o passar do tempo e uma liberdade maior, os grafiteiros puderam ampliar a sua arte pelas regiões da cidade, arcando quando possível com os custos do trabalho, produzindo novos estilos de *graffiti*, além de diversificarem as técnicas da arte urbana, desenvolvendo a *street art* com os adesivos, estênceis e pôsteres artísticos.

Na continuidade da aproximação ao problema da pesquisa, verificou-se através do levantamento de manifestações artísticas realizadas nos últimos quinze anos na cidade de Pelotas, e destacadas por sua documentação, amplitude e potência, que elas podem ser instauradas no espaço público por diversas iniciativas. A administração municipal é importante, no que tange à arte pública, através de programas como o Monumenta ou de recursos próprios, restaurou ou implantou monumentos públicos tradicionais. Do mesmo modo, contribuiu com a realização de um evento de arte pública contemporânea como o Interações Urbanas. E de forma direta e indireta, deu apoio a arte urbana do *graffiti* na cidade quando tapumes das obras de restauração dos edifícios históricos no entorno da Praça Coronel Pedro Osório foram utilizados pelos artistas.

As iniciativas individuais ou coletivas de ações artísticas nas ruas de Pelotas que ocorreram nos últimos quinze anos, sendo custeadas pelos próprios artistas que as criaram, trouxeram aspectos diferentes com as suas práticas de atuação no ambiente público da cidade. Percebe-se que por causa dessa independência, a arte urbana do *graffiti*, da *street art* e das intervenções artísticas, pode desenvolver temas críticos que refletiram sobre a desigualdade social, a política, o meio ambiente e o próprio espaço público onde estão inseridas.

Os projetos das instituições de ensino superior também ajudaram no estabelecimento de manifestações artísticas no espaço público da cidade de Pelotas, principalmente na cessão da fachada de alguns edifícios na zona portuária para que trabalhos de arte urbana fossem realizados. As ações de extensão e cultura da academia se voltaram para o *graffiti*, que parece ser o gênero mais beneficiado e o que auxilia com mais nitidez a revitalização das áreas interferidas. Entretanto, intervenções artísticas urbanas e até mesmo o trabalho de artistas visuais que só expõem normalmente em galerias de arte e tiveram a oportunidade de expor na rua, foram contemplados. Isso também possibilitou que a arte urbana tratasse de temas como acesso à arte e cultura pela população menos privilegiada, mobilidade urbana e questões de gênero na cidade contemporânea.

Com todo esse ambiente favorável à arte pública e à arte urbana que foi aos poucos sendo criado na cidade de Pelotas, a iniciativa privada passa então a se interessar cada vez mais pela arte feita no espaço público, associando-se a projetos existentes ou criando os seus próprios projetos de acordo com os seus interesses comerciais, como é o caso das empresas Sagres e Celulose Riograndense que atuam na zona portuária.

A aproximação ao problema da pesquisa seguiu abordando o panorama mais atual. Tanto a arte pública quanto a arte urbana podem ser identificadas por toda a cidade de Pelotas, mas foi na região do Centro que se pode deparar com os principais monumentos públicos e trabalhos mais elaborados de *graffiti* ou *street art*. A zona portuária ou Bairro Porto é para onde convergem as produções mais relevantes dos artistas urbanos, especialmente por causa da existência de edifícios desativados que servem de suporte para a realização de arte urbana não autorizada ou até mesmo autorizada, quando os proprietários permitem a prática artística com a

realização de festivais de *graffiti* que estão se tornando cada vez mais frequentes ou outros projetos. Nas outras regiões da cidade é possível observar manifestações de arte pública e de arte urbana no espaço público, mas é o *graffiti* que parece ter mais ocorrências. A variedade de estilos de *graffiti* é menor com relação ao Centro e também não se localizou nas outras regiões da cidade locais que pudessem concentrar um maior número de trabalhos de *graffiti*, eles acabam acontecendo de forma mais dispersa, em sua maioria são mais simples como os de estilo *bomb* e poucos têm uma elaboração maior como os encontrados na região do Centro.

No atual contexto, o trabalho dos artistas urbanos é mais aceito pela sociedade, apesar dos governos municipal e federal considerarem que a arte urbana não autorizada transgrida leis existentes. A Lei Federal de nº 9.605/98, no art. 65, proíbe sob pena de multa e detenção de até um ano o *graffiti* realizado no bem público ou privado sem o consentimento do proprietário (BRASIL, 2018). A lei que estabelece o Código de Posturas do Município de Pelotas não cita o *graffiti*, proibindo sob pena de multa a pichação em vias públicas no art. 18 e a colagem de cartazes sem autorização municipal no art. 49 (PELOTAS, 2012).

Mas em novembro de 2017 a administração da Prefeitura Municipal de Pelotas apresentou o Código de Convivência, uma proposta do programa Pacto Pelotas pela Paz, que depende de aprovação na Câmara de Vereadores e visa, de forma resumida, empoderar a Guarda Municipal que, com o *status* de polícia administrativa, poderá fiscalizar e multar infratores das normas criadas para combater pequenos delitos que a prefeitura considera como geradores de violências maiores. Um artigo do Código de Convivência estabelecerá como grave pichar, grafitar, desenhar, pintar bens públicos ou privados sem autorização (GIOVANAZ, 2017).

Apesar das leis que vão sendo criadas para regulamentar cada vez mais o espaço público, sem uma fiscalização eficiente dos agentes públicos, como acontece nos dias de hoje, as manifestações artísticas não autorizadas não devem perder sua força, auxiliando a consolidar ou até mesmo ampliar o cenário atual da arte urbana na cidade de Pelotas.

E por último, a aproximação ao problema da pesquisa abordou trabalhos acadêmicos que se vinculam de alguma forma com esta investigação e que comprovam que os pesquisadores das instituições de ensino superior da cidade,

ainda de forma incipiente, também estão se interessando pelo tema. Constatou-se que quatro pesquisas refletem sobre a arte urbana na cidade de Pelotas. Na área da Arquitetura e Urbanismo, as pesquisas apontam que o *graffiti*, a *street art*, e até mesmo a pixação podem criar territórios e reativar o espaço público, a cidade com isso pode ficar mais amigável e sensível. Também indicam que as intervenções artísticas proporcionam novas táticas de apropriação do espaço urbano que são capazes de criar rupturas em sistemas sociais hegemônicos. Na área das Artes Visuais, as pesquisas sobre a produção poética de artistas na cidade de Pelotas evidenciam que é possível a criação de situações através de intervenções artísticas que revelam outros usos do espaço público. E que com dispositivos e arquiteturas portáteis, pode-se reverter lugares hostis para as pessoas e ativar espaços públicos de forma subversiva para resistir politicamente a suas possíveis reformulações e extinções por parte do Estado ou da iniciativa privada.

Os trabalhos acadêmicos mencionados possuem algumas limitações, de uma maneira geral não tratam de muitas regiões da cidade de Pelotas, preferindo manifestações artísticas localizadas na região do Centro, a maioria delas ocorrendo na zona portuária. Da mesma forma, nos estudos de caso abordados não priorizam obras de arte pública, as práticas artísticas realizadas no espaço público que contam com o auxílio financeiro de empresas ou do Estado. O foco é voltado para as ações artísticas custeadas pelos próprios artistas, abrangendo com mais frequência os subgêneros da arte urbana.

Após percorrer a formação urbana da cidade de Pelotas e como se deu a produção do seu espaço urbano, foi possível estabelecer um panorama do contexto em que são inseridas as práticas artísticas realizadas no espaço público. Desse modo, é possível avançar para a análise crítica de projetos artísticos selecionados como estudos de caso. No entanto, antes serão apresentados os capítulos relativos as categorias de análise, que fundamentam esta pesquisa, e ao Grupo C.D.M.

4 Estabelecendo categorias de análise

Esse capítulo tem como objetivo apresentar categorias de análise para que seja possível explorar, através de uma investigação das informações obtidas por documentos, observações e entrevistas, determinados aspectos sobre os objetos de estudo analisados, como as formas de financiamento, as regiões da cidade onde ocorrem, as temáticas abordadas e os períodos de permanência no espaço público. Será explicada a definição de cada categoria dentro de regras definidas. E com a geração de uma tabela, tem-se a possibilidade de evidenciar a diferença entre elas.

A partir da fundamentação teórica, que refletiu sobre os conceitos abordados no segundo capítulo desta pesquisa, pode-se estabelecer as categorias de análise previamente aos estudos de caso. Elas foram criadas observando os seguintes argumentos desenvolvidos por Carlomagno e Rocha (2016): é preciso que as categorias tenham o seu significado explicitado, com regras claras sobre os limites e definições de cada uma; a informação analisada só pode se encaixar em uma categoria, ou seja, elas são exclusivas; as categorias devem ser homogêneas, com conteúdos similares; as categorias criadas devem esgotar o conteúdo possível, se necessário cria-se a categoria “outro” para o conteúdo que não se encaixa; e a classificação deve ser objetiva para que o estudo possa ser replicado.

A primeira categoria desenvolvida para esta pesquisa é a das *Práticas Artísticas Financiadas*. Ela é caracterizada principalmente por obras de arte realizadas no espaço público que são autorizadas pelas autoridades, recebem financiamento da iniciativa privada ou de órgãos públicos e são inseridas em locais centrais e importantes da cidade. Divide-se esta categoria nas subcategorias *Monumento Público Tradicional*, *Arte Pública Contemporânea Conceitual* e *Arte Pública Contemporânea*

Formal. Na subcategoria *Monumento Público Tradicional* são posicionadas a estatutária cívica, as esculturas figurativas e os monumentos que ficam permanentemente no espaço público e o espectador observa com distanciamento. Esses tipos de obras de arte atendem a uma demanda das classes dominantes que querem deixar registradas as suas realizações para as próximas gerações.

As subcategorias *Arte Pública Contemporânea Conceitual* e *Arte Pública Contemporânea Formal* são destinadas as esculturas que não dependem mais do pedestal e ficam mais próximas do público que pode interagir com elas, aos murais e outras formas de práticas artísticas no espaço público, permanentes ou temporárias, relacionadas com projetos culturais. Elas também englobam expressões artísticas identificadas com a arte urbana, desde que patrocinadas. Na subcategoria *Conceitual*, as práticas artísticas se preocupam em transmitir um conceito, uma ideia, uma informação para o público. Em alguns trabalhos, os artistas utilizam objetos já existentes ou não usam nenhum tipo de material além da gestualidade do próprio corpo. Por outro lado, na subcategoria *Formal*, as práticas artísticas focam mais na estética, no estilo, no virtuosismo técnico do artista, no seu domínio ao empregar materiais mais elaborados, formas, texturas e cores, no que na transmissão de uma mensagem.

A segunda categoria desenvolvida para esta pesquisa é a das *Práticas Artísticas Autofinanciadas*, caracterizada por obras de arte independentes, espontâneas e sem restrição temática, onde os artistas arcam com os gastos das suas ações praticadas no espaço público. Nesta categoria, os artistas podem realizar trabalhos autorizados ou não autorizados e também anônimos, que atingem regiões centrais e periféricas da cidade. O anonimato, segundo Campos (2010), é uma estratégia de camuflagem adotada pelos artistas urbanos para se protegerem das formas de controle e vigilância exercidas pelo Estado. Os artistas no anonimato são capazes de desenvolver trabalhos com maior liberdade criativa e resguardados de avaliações de ordem moral ou acusações de infração de leis. Apesar de o anonimato corresponder a uma condição de não identificação, na arte urbana, especificamente no subgênero do *graffiti*, o artista pode criar um pseudônimo, uma assinatura que remete a um personagem que encobre a identificação civil do indivíduo. O anonimato não impede que o artista seja reconhecido pelos seus pares, mas dificulta a acessibilidade dos que não fazem parte da sua comunidade. Ainda com relação ao anonimato,

pode acontecer uma situação contraditória, no momento em que os artistas urbanos difundem massivamente os seus pseudônimos pelo espaço público, eles se destacam da massa dos cidadãos anônimos que habitam a cidade (CAMPOS, 2010).

A categoria *Práticas Artísticas Autofinanciadas* é dividida nas subcategorias *À Mão Livre*, *Múltiplo* e *Interferência*. Na subcategoria *À Mão Livre* são inseridas as expressões artísticas temporárias realizadas de forma planejada ou improvisada no espaço público, como o *graffiti*, os desenhos e as pinturas. Os artistas trabalham no local da ação e diretamente sobre a superfície (uma parede ou o asfalto, por exemplo), utilizando diversas ferramentas, como a lata de *spray*, o canetão, o pincel, o rolo, o giz ou o carvão (CARLSSON; LOUIE, 2015).

Na subcategoria *Múltiplo*, encontram-se as práticas artísticas informais de fácil reprodução, temporárias ou efêmeras, e que trabalham com as técnicas dos adesivos, dos estênceis e dos pôsteres. Os adesivos são fáceis de fazer e de colar, não sendo necessário ter a destreza que as técnicas à mão livre como o *graffiti* exigem. Portanto, são muito populares entre os artistas urbanos (CARLSSON; LOUIE, 2015). Eles podem representar grupos, ideias e estilos visuais, e serem trocados e colados por qualquer um (STAHL, 2009). Eles são como as *tags*, a assinatura ou pseudônimo do grafiteiro (CAMPOS, 2010) — pequenos no tamanho, são onipresentes, podem ser encontrados em postes de luz, em pontos de ônibus, placas de rua etc.

A técnica do estêncil consiste em um molde recortado em cartolina, radiografia ou outros materiais, de modo que se possa criar uma imagem quando é sobreposto a uma superfície e aplicada tinta *spray* por cima. A forma que foi recortada no molde é então fixada na parede (CAMPOS, 2010). É popular entre os artistas urbanos pela simplicidade de ser produzido, reutilizável e não se gastar muito dinheiro na confecção deles. O estêncil pode ser aplicado nos mais variados tipos de materiais, interagindo graficamente com a superfície de forma significativa, com a imagem criada se tornando parte natural do suporte onde foi executado (CARLSSON; LOUIE, 2015).

E para concluir as técnicas da subcategoria *Múltiplo*, estão os pôsteres, que têm sido usados historicamente na publicidade, anúncios de eventos e na propagação de ideologias políticas. Com essa técnica, o artista urbano consegue estabelecer uma comunicação direta com as pessoas no espaço público, tendo como

vantagens a possibilidade de impressão de grandes tiragens e o transporte para inúmeros lugares. Além disso, para muitos que transitam pelas ruas, os pôsteres colados em locais públicos são mais fáceis de ser compreendidos do que os adesivos, por exemplo. Pelo fato do papel se decompor, mais cedo ou mais tarde, o artista urbano tem a impressão de que colar um pôster sem autorização prévia é um ato menos ilegal (CARLSSON; LOUIE, 2015).

Na subcategoria *Interferência* é onde são destinadas as práticas artísticas realizadas no espaço público por artistas visuais que não estão satisfeitos com a sua arte sendo exposta nos locais tradicionais de exibição, como os museus e galerias, e resolvem levar os seus trabalhos para as ruas sem um aviso prévio. As obras de arte se caracterizam por serem efêmeras, interferirem em situações ou locais específicos da cidade e se apresentarem de variadas formas, usando materiais e técnicas diversas. Esse tipo de manifestação artística também possibilita que o artista tenha a oportunidade de inovar nos recursos utilizados, incorporando novas tecnologias (CARLSSON; LOUIE, 2015).

Assim sendo, desenvolve-se uma tabela onde é possível realizar uma comparação entre as categorias criadas nesse capítulo e demonstrar a diferença entre elas (Tab. 1).

Tabela 1 – Comparação entre as categorias de análise

Categorias	Subcategorias	Unidades de Análise
<i>Práticas Artísticas Financiadas (Autorizadas)</i>	<i>Monumento Público Tradicional</i>	Estatuária cívica, esculturas figurativas e monumentos
	<i>Arte Pública Contemporânea Conceitual</i>	Esculturas sem pedestal, murais e outras formas de expressão artística desde que patrocinadas
	<i>Arte Pública Contemporânea Formal</i>	
<i>Práticas Artísticas Autofinanciadas (Autorizadas ou Não Autorizadas)</i>	<i>À Mão Livre</i>	<i>Graffiti</i> , desenhos e pinturas
	<i>Múltiplo</i>	Adesivos, estênceis e pôsteres
	<i>Interferência</i>	Outras formas de expressão artística

Fonte: O autor, 2019.

5 Vivenciando a arte urbana no Grupo C.D.M. – Centro de Desintoxicação Midiática

Um dos motivos do meu interesse para a realização desta pesquisa é a minha experiência como integrante de um coletivo que realiza arte urbana no espaço público da cidade de Pelotas. Portanto, nesse capítulo escrevo em primeira pessoa para contrastar com os outros capítulos, pois refiro-me a um projeto do qual tenho envolvimento. Relatarei como o coletivo se formou, o início das ações com a arte urbana e o percurso percorrido até o momento, destacando os principais trabalhos, o desenvolvimento das técnicas utilizadas e a diversificação nas formas de atuação. Além disso, serão apresentadas três pesquisas acadêmicas que abordaram o nosso trabalho e também uma reflexão que o coletivo realizou sobre as próprias ações.

O embrião do Grupo C.D.M. foi a realização de uma instalação artística na época que eu cursava Design Gráfico na UFPel, no ano de 2002. Por eu possuir conhecimento básico de eletrônica, o colega Ricardo Perufo Mello, em uma das suas primeiras incursões no campo das artes visuais, solicitou a minha ajuda para o desenvolvimento de sensores para o seu trabalho interativo chamado de *Imersões Noturnas*. A construção da instalação em laboratório da universidade foi bem-sucedida. Ainda no mesmo ano, a obra foi selecionada para o 59º Salão Paranaense, um dos mais importantes eventos artísticos do país. Naquele momento, percebi que o trabalho colaborativo era de suma importância para a realização de projetos complexos e ambiciosos.

No mês de julho de 2003, poucos meses após a conclusão do curso de Design Gráfico, juntei-me a Mello e decidimos manter a parceria, alugando um espaço físico que conseguimos sustentar até fevereiro de 2006. Nesse caso, uma

pequena garagem no Bairro Porto, região central da cidade de Pelotas, para que pudéssemos desenvolver nossos projetos pessoais na área das artes visuais. No decorrer de 2003, de forma irreverente, desenvolvemos um personagem chamado de “pseudo-artista”, cujas características principais foram enumeradas em forma de manifesto artístico.

O “pseudo-artista” para nós seria um sujeito que não tem formação em Artes Visuais, e que cursou no máximo áreas análogas, como Design ou Arquitetura. Não possuiria condições financeiras para ter o seu próprio atelier, podendo conseguir um espaço alternativo para desenvolver os seus projetos. Trabalharia com o mínimo de materiais e ferramentas precárias. Consideraria qualquer manifestação cultural (principalmente a música) mais interessante que a arte institucional. Ele teria ciência que o próprio trabalho é uma enganação e não o levaria a sério, produzindo apenas por prazer. E, por fim, não acreditaria em nenhum tipo de manifesto artístico.

Com a conclusão do desenvolvimento do personagem e como consequência do manifesto lançado em dezembro de 2003, a garagem que servia de atelier foi batizada de Centro de Desintoxicação Midiática. O motivo desse nome é porque trabalhávamos em um espaço que não tinha aparelho de televisão ou computador, apenas um aparelho de som onde sintonizávamos uma emissora comunitária ou reproduzíamos as nossas músicas preferidas.

Na época iniciamos uma aproximação a coletivos espalhados pelo país através de uma lista de discussão gerenciada pela Internet e que permitia a troca de *e-mails* entre os integrantes. A lista chamada de Coro (Colaboradores em Rede e Organizações) era dedicada a fortalecer a cultura colaborativa e evidenciava um movimento emergente de artistas que trabalhavam coletivamente no Brasil. O ingresso na lista de discussão só era aceito após o envio de dados que comprovassem que pertencíamos a um coletivo. Compreendemos que já atuávamos coletivamente e assumimos o nome de Grupo C.D.M., inspirados na garagem que era o nosso espaço de produção. Assim sendo, enviamos os documentos necessários por *e-mail* e ingressamos no Coro.

Em 2004, os administradores da lista de discussão propuseram que fosse feita uma ação no dia 6 de junho, um domingo. A ideia era que cada coletivo interessado registrasse a sua ação, realizada no local e da forma que quisesse e depois a

enviasse para o Coro. O Grupo C.D.M. se sentiu motivado e pensou em realizar a sua primeira ação de arte urbana para esse dia. Para isso, convidamos um ex-colega do curso de Design Gráfico, o Pablo de la Rocha¹¹, para integrar o coletivo.

Na noite de sábado e na madrugada de domingo desenvolvemos o material que seria usado na nossa primeira ação de *street art* no espaço público, sendo que cada membro do coletivo ficou responsável por produzir o seu próprio trabalho. Por causa disso, a temática da manifestação foi bem diversificada, abrangendo a cultura popular, a mídia hegemônica, o universo da arte e do “pseudo-artista”, e o uso do espaço público pela iniciativa privada. Escolhemos o adesivo, o estêncil e o lambe-lambe como técnicas. Dessa forma poderíamos replicar os trabalhos com mais facilidade.

Nessa primeira ação os trabalhos tinham dimensões variadas e não ultrapassavam o tamanho de uma folha de papel de formato A2 (42cm x 59,4cm). Não escolhemos um local antecipadamente. Na mesma madrugada de domingo percorremos de automóvel a zona portuária e fomos em direção à área mais central da cidade, colando o nosso trabalho em paredes de edifícios desativados, cabines telefônicas, caixas telefônicas metálicas (Fig. 17) e *banners* de publicidade. Depois que colamos todo o nosso material, fizemos o registro fotográfico das colagens e disponibilizamos as fotografias em nossas páginas *web*, dando o título da manifestação de *Re-ação Pública*.

Sem nenhum estímulo externo, o Grupo C.D.M. realizou a segunda *Re-ação Pública* aproximadamente dois meses depois. Seguimos a mesma metodologia da ação anterior, mantendo a mesma temática e técnica. Desta vez percorremos aleatoriamente a região central da cidade de Pelotas a pé, o que propiciou que ficássemos na mesma escala dos pedestres. Assim, conseguimos atingir com as colagens outros suportes, como postes e tapumes de construção que já estavam cobertos por lambe-lambes publicitários.

Em janeiro de 2005 resolvemos realizar uma intervenção artística sonora, diversificando assim a nossa forma de atuação como artistas urbanos no espaço público da cidade de Pelotas. Tivemos essa ideia depois da nossa participação no evento Reverberações, vinculado ao Fórum Cultural Mundial e realizado na cidade de São Paulo no mês de julho de 2004. Fomos convocados para o evento porque

¹¹ Se desligou do Grupo C.D.M. no ano de 2007.

éramos um coletivo pequeno e do interior do país. Atuamos em dois fiteiros¹², um instalado no Sesc Santo Amaro e o outro no Sesc da Vila Mariana. Uma das nossas ações no Reverberações foi a de divulgar, por meio de aparelho sonoro instalado nos fiteiros, o nosso manifesto e vinhetas de áudio criadas pelo coletivo, que utilizavam uma narração em estilo profissional de frases obtidas de um livro do artista, músico e compositor americano John Cage (1912–1992) e mescladas com música popular.



Figura 17 – Grupo C.D.M., lambe-lambe Alívio Imediato. Pelotas, 2004.
Fonte: C.D.M. – CENTRO DE DESINTOXICAÇÃO MUDIÁTICA, 2012.

Nessa nossa terceira *Re-ação Pública*, contratamos uma “publicicleta” (Fig. 18), um serviço de publicidade sonora utilizado muito pelo comércio popular da cidade e realizado através de uma bicicleta munida de alto-falantes. Estipulamos um trajeto que percorria as principais ruas da área comercial e histórica de Pelotas, pelo

12 Quiosque de madeira usado pelo comércio popular.

período de uma hora e em horário de grande fluxo de pessoas. Da mesma forma, como foi feito no Reverberações, essa primeira intervenção artística sonora realizada no espaço público, continha vinhetas de áudio que difundiam o nosso manifesto e a narração de algumas frases criadas pelo coletivo e também pelo artista John Cage.



Figura 18 – Grupo C. D. M., intervenção artística sonora. Pelotas, 2005.
Fonte: C. D. M. – CENTRO DE DESINTOXICAÇÃO MIDIÁTICA, 2012.

Na nossa quarta *Re-ação Pública*, que aconteceu em fevereiro de 2005, além de pretendermos colar adesivos e vários lambe-lambes no formato A4 (21cm x 29,7cm) pelo centro da cidade, decidimos também realizar um trabalho de grande dimensão que mostraria a frase “TODA FORÇA AOS PSEUDO-ARTISTAS!”. Nesse caso, tivemos que escolher o local da intervenção de forma antecipada, diferentemente das ações de *street art* anteriores. O tapume de construção que estava cercado o Casarão Oito, em obras por causa do programa Monumenta e localizado no

entorno da Praça Coronel Pedro Osório, foi o local escolhido por atender as nossas exigências e estar em uma área da cidade de grande circulação de pessoas.

Como sempre, a confecção do material foi produzida no dia anterior da ação. Dessa vez imprimimos o contorno das letras que montariam a frase em folhas tamanho A3 (29,7cm x 42cm) e depois fizemos o preenchimento com tinta acrílica preta. Os lambe-lambes no formato A4 foram impressos a *laser* em uma gráfica expressa, a técnica do estêncil foi deixada de lado momentaneamente por nós. Na madrugada do dia da ação saímos do nosso espaço de trabalho a pé, levando o material necessário até o tapume e no decorrer do caminho íamos colando os adesivos e os lambe-lambes. A colagem da frase no tapume que cercava o Casarão Oito foi uma ação mais demorada do que as anteriores porque tínhamos que colar as folhas com as letras na ordem correta. O trabalho ficou com uma largura de cerca de 5 metros e 40 centímetros.

Depois dessa ação, ingressou no Grupo C.D.M. mais um ex-colega do curso de Design Gráfico, Eduardo Montagna da Silveira. Ele participou da quinta *Re-ação Pública*, ocorrida em julho de 2005, na qual mudamos novamente a técnica de criação dos nossos trabalhos de grandes dimensões. Optamos por utilizar um projetor que ampliava as nossas artes no tamanho que queríamos. Desenhávamos o contorno da imagem projetada em folhas sulfite de formato BB (66cm x 96cm), depois preenchíamos o desenho com tinta acrílica preta. A nossa quinta ação voltou a ter como alvo principal o tapume que cercava o Casarão Oito, lugar de grande movimentação da região central da cidade e já atingido por cartazes publicitários, logo, o interesse em colar o nosso trabalho ali se mantinha. Antes de chegarmos a pé ao tapume, realizamos uma colagem em um portão metálico de edifício que estava sendo construído na zona portuária. No total fizemos três colagens de grandes dimensões, a maior ficou com 1 metro e 90 centímetros de altura por 3 metros e 30 centímetros de largura.

Até o ano de 2007 realizamos mais quatro *Re-ações Públicas* nas ruas da cidade de Pelotas, todas elas na região do Centro, uma delas foi uma outra intervenção artística sonora. Na nona *Re-ação Pública*, feita em abril de 2007, intervimos em placas de publicidade posicionadas acima das placas indicativas das ruas, realizando o que chamamos de “envelopamento”. Para isso, retomamos a técnica do estên-

cil e utilizamos papéis e reutilizamos papelões para criar “envelopes” e pintá-los com tinta *spray* preta frases escolhidas pelo coletivo. A intervenção aconteceu em várias placas de publicidade da região do Centro na madrugada de um domingo. A ação cobria os anúncios, propiciando que os transeuntes da cidade observassem apenas as frases que foram pintadas. Na manhã de segunda-feira, os “envelopes” que cobriam as placas de publicidade foram removidos pelas empresas responsáveis pela comercialização dos espaços.

A nossa primeira ação no espaço público realizada de forma autorizada na cidade de Pelotas, ocorreu em março de 2010 na exposição de arte *ReCotada*. O evento realizado no antigo edifício da fábrica de massas Cotada, localizado na zona portuária, deu a oportunidade para que artistas urbanos intervissem nas paredes internas e externas da construção. Devido a escala da antiga fábrica, que possuía seis andares, e do trabalho ter que ser realizado diretamente na fachada de alvenaria, tivemos que pensar em outra forma de atuação, diferente das que vínhamos fazendo nas *Re-ações Públicas* que usavam lambe-lambes.

O coletivo planejou intervir diretamente nas paredes externas usando a técnica do estêncil para pintar duas frases atribuídas ao artista John Cage, que poderiam chegar a vários metros de extensão. Para isso acontecer, criamos o estêncil de cada letra do alfabeto em papel pardo de alta gramatura e no tamanho de 60 centímetros de altura, a partir de uma fonte tipográfica que entendemos como a mais adequada. Com isso, foi possível montar as frases que queríamos para a exposição de arte urbana. Também foi necessário adquirir com os nossos próprios recursos financeiros um compressor de ar para realizar a pintura de cada letra com tinta acrílica preta (Fig. 19). Provavelmente foi o trabalho do coletivo que ficou por mais tempo exposto no espaço público da cidade de Pelotas. As frases que chegaram a ter uns 12 metros de largura só foram apagadas quando a UFPel começou a pintar a fachada do edifício da Cotada depois de reformá-lo para abrigar os cursos do Centro de Engenharias.

Depois de 2007 realizamos apenas mais três *Re-ações Públicas* na cidade de Pelotas. Compromissos pessoais dos integrantes do coletivo colaboraram para que as nossas ações se tornassem mais esporádicas. No ano de 2012 o Grupo C.D.M. participou do evento artístico Paralelo 31, que tinha como objetivo realizar exposi-

ções coletivas e simultâneas em espaços alternativos da cidade. Propomos a nossa décima *Re-ação Pública*, uma intervenção artística sonora na qual novamente contratamos um serviço de publicidade em bicicleta para circular por uma hora, entre vários dias dos meses de abril e maio, pelas ruas mais movimentadas da área central da cidade, difundindo vinhetas de áudio criadas pelo coletivo.



Figura 19 – Grupo C. D. M., intervenção gráfica na fachada da antiga Cotada. Pelotas, 2010.
Fonte: C. D. M. – CENTRO DE DESINTOXICAÇÃO MUDIÁTICA, 2010.

Em dezembro de 2013, na nossa décima primeira *Re-ação Pública*, retomamos as ações de *street art* com a colagem de vários lambe-lambes que formavam a frase “ACORDADOS, PARECE QUE ESTAMOS SONHANDO!” em um tapume de obras que cercava terreno desocupado na zona portuária da cidade. Escolhemos o local da colagem antecipadamente e depois confeccionamos os lambe-lambes utilizando os mesmos estênceis criados para a exposição ReCotada. Quando saí-

mos de madrugada para realizar a ação, tínhamos certeza que o tapume abarcava o nosso projeto, que depois de executado ficou com 7 metros de extensão.

Em novembro de 2016 realizamos a nossa décima segunda *Re-ação Pública* na cidade de Pelotas. Foi uma ação ocorrida novamente na zona portuária da cidade, em um tapume de obras que cercava um edifício que estava sendo reformado para abrigar biblioteca e programas de pós-graduação da UFPel. O local foi escolhido por estar em uma área de grande movimentação de pessoas e também porque conseguiríamos colar uma frase que ficaria com cerca de 11 metros de largura. Confeccionamos os lambe-lambes da mesma forma que a ação anterior, com a pintura de letras do alfabeto através de estênceis em várias folhas de papel que formariam na ordem correta a frase “O MELHOR GOVERNO É AQUELE QUE NÃO GOVERNA COISA NENHUMA”. Executamos a colagem excepcionalmente durante a tarde, aproveitando o ambiente de uma greve geral que foi convocada por centrais sindicais para o mesmo dia e era contra as reformas propostas pelo Governo Temer (Fig. 20).



Figura 20 – Grupo C.D.M., colagem em tapume de obras na zona portuária. Pelotas, 2016.
Fonte: C.D.M. – CENTRO DE DESINTOXICAÇÃO MUDIÁTICA, 2016.

O Grupo C.D.M. não se limitou a realizar *street art* e intervenções artísticas urbanas apenas na cidade de Pelotas. Tivemos a oportunidade de realizar *Re-ações Públicas* em outras três cidades com a participação de, pelo menos, um membro do coletivo. A primeira foi em 2006 no evento Charneira na cidade de Curitiba, organizado pelos cursos de Design de Produto e Programação Visual da Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Após oficina ministrada pelo Grupo C.D.M., lambe-lambes de vários formatos criados pelos alunos e integrantes do coletivo foram colados em um muro nas imediações da universidade.

A segunda *Re-ação Pública* fora de Pelotas foi na cidade de Santa Maria no ano de 2013. Aproveitamos a participação do coletivo em seminário de pesquisa na Universidade Federal de Santa Maria para intervir em um tapume próximo ao Centro de Educação. Com a técnica do estêncil, realizamos a pintura da frase “PERMISSÃO CONCEDIDA. MAS NÃO PARA FAZER TUDO O QUE VOCÊ QUISER”.

A terceira foi no ano de 2016, uma intervenção artística urbana em Belém no Pará. Um membro do coletivo, que estava vivendo temporariamente na cidade, contratou serviço de publicidade sonora em bicicleta para propagar em área comercial, pelo período de uma hora, as nossas vinhetas de áudio mixadas com músicas populares.

Por causa do nosso envolvimento em lista de discussão na Internet ficamos sabendo de outros eventos pelo país nos quais os organizadores, após seleção, recebiam projetos de coletivos e os executavam no espaço público. As nossas propostas foram aceitas e realizadas na Experiência Imersiva Ambiental em São Paulo (2004 e 2006), no Salão de Maio em Salvador (2005), no Multiplicidade em Vitória (2006) e no Festival Macondo Circus em Santa Maria (2010). Excepcionalmente nos eventos realizados na cidade de Porto Alegre, como o Projeto Percursos (2007) e a Semana Experimental Urbana (2010), o Grupo C.D.M. teve a oportunidade de executar as suas propostas selecionadas, pois os integrantes do coletivo tinham disponibilidade e condições financeiras para se deslocarem até a capital.

O coletivo também enviou projetos para exposições de arte em espaços convencionais de exibição como museus e galerias. Podemos destacar a nossa participação na mostra *Projetáveis*, uma das sete exposições da 7ª Bienal do Merco-

sul apresentada no Santander Cultural em Porto Alegre no ano de 2009. Também enviamos projeto e fomos selecionados para o 14º Salão dos Novos de Joinville, que aconteceu no ano de 2010 na Galeria Municipal de Arte Victor Kursancew. Em ambos os casos a nossa proposta era uma instalação sonora composta por leitor de CD, conectado a amplificador e alto-falantes que reproduziam vinhetas de áudio elaboradas pelo coletivo que foram utilizadas nas nossas intervenções artísticas urbanas.

Pesquisas acadêmicas já abordaram o Grupo C.D.M. como objeto de estudo em três ocasiões. A monografia de Ana Isabel Corrêa (2008) buscou compreender a formação do nosso coletivo, os critérios de elaboração e intenção das nossas ações e as possíveis contribuições para a comunidade. A metodologia utilizada foi o estudo de caso de caráter qualitativo. A autora coletou o nosso depoimento e observou e analisou as *Re-ações Públicas* até aquele momento. O Grupo C.D.M. foi escolhido porque a autora nos considerou como um dos pioneiros em atuar de forma coletiva na cidade de Pelotas e por também influenciar outros artistas.

Para a autora, o nosso coletivo não se posiciona contra as instituições, apenas pretende com a sua prática expandir as possibilidades de atuação como artistas. Ela ainda afirma que nós não procurávamos difamar os artistas acadêmicos, mas sim chamar a atenção para um circuito paralelo de arte. Por fim, o nosso coletivo se apoiava em meios de comunicação alternativos que são importantes por serem inesperados, questionadores e exigirem interação em uma sociedade em que a mídia hegemônica seduz e adormece a capacidade crítica do indivíduo (CORRÊA, 2008).

A segunda pesquisa é a dissertação de Lucía Naser Rocha (2009), que investigou a produção discursiva de três grupos que se identificam como coletivos no Brasil e que propõem relações entre a arte e política, reflexões sobre si mesmos e sobre as situações envolvidas nos seus processos criativos e comunicativos. O estudo teve como foco de interesse o ponto de convergência entre o coletivismo e o ativismo. A autora utilizou como metodologia o estudo de caso combinado com a análise de discurso, analisando textos e ações estético-políticas. Um dos estudos de caso foi o *Manifesto do “Pseudo-artista”* elaborado pelo nosso coletivo.

Na sua análise, a autora considerou que o manifesto é orientado para um universo limitado de receptores, oposto às hegemonias existentes no campo artístico e da produção cultural mercadológica. Ainda segundo a autora, no manifesto também podem ser observadas três dimensões do “pseudo-artista”: a de situação socioeconômica; a de condições e hábitos de produção; e a ideológica. A autora também acreditava que, através do nosso manifesto, o Grupo C.D.M. se posicionava como contra-hegemônico, anti-institucional, autônomo e próximo da cultura do “faça você mesmo”. Ela conclui afirmando que o nosso coletivo se questiona sobre o *status*, visibilidade e existência social do artista, o seu papel frente à arte e às mídias e a contaminação midiática presente nas cidades (ROCHA, 2009).

A terceira investigação que abordou o Grupo C.D.M. foi realizada por Antonella Pons (2017). No terceiro capítulo tive a oportunidade de comentar sobre o propósito da sua pesquisa. A autora se aproximou de mim por causa da nossa produção de territórios sonoros micropolíticos. Ela considera as intervenções artísticas sonoras do coletivo associadas ao conceito de *détournement*¹³ ou desvio, no qual um trabalho é modificado de tal forma que ele acaba tendo um significado contrário a proposta original. A autora também reconheceu no trabalho do Grupo C.D.M. uma independência artística que assegura a nossa “crítica ao espetáculo e ao atual estado de coisas e suas implicações na vida cotidiana” (PONS, 2017, p. 150). Ainda segundo a autora, o nosso trabalho sonoro, que se apropriou de dispositivos que subvertem a publicidade, poderia ser entendido como uma “desinformação”, pois o receptor não reconhecerá nele regras ou palavras de ordem claras (PONS, 2017).

Em publicação do próprio Grupo C.D.M., que cataloga a produção do coletivo entre os anos de 2004 e 2010, tivemos a oportunidade de deixar registrado uma reflexão sobre a nossa própria atuação no espaço público da cidade de Pelotas. Reforçamos que o “pseudo-artista” é um personagem, caracterizado em um manifesto, e que na nossa concepção questiona o seu papel frente às instituições artísticas e o seu percurso e obra inseridos neste universo. Afirmamos que nos interessam discussões sobre a arte contemporânea e também o *design*, a publicidade e questões sociais, incluindo a convergência entre essas diferentes áreas (SILVEIRA; FURTADO; MELLO, 2010).

13 Criado por Lautreamont e adotado inicialmente pelo grupo Internacional Letrista (1952–1957) (HOME, 2004).

As *Re-ações Públicas* foram o resultado das discussões que o coletivo realizava internamente. As colagens e intervenções artísticas propostas, que se utilizavam de meios gráficos e sonoros, foram inseridas de forma planejada nas ruas da cidade. Elas sintetizavam os conceitos poéticos de cada membro e não se relacionavam com os espaços institucionais de arte, assim evitamos uma dependência ao circuito artístico e os resultados positivos ou negativos que poderiam ser gerados. Essas ações interferiam no cotidiano dos transeuntes urbanos, que normalmente se encontram imersos nos seus afazeres diários e assediados por imagens de campanhas publicitárias e da mídia hegemônica que os anestesia e definem toda uma realidade coletiva (SILVEIRA; FURTADO; MELLO, 2010).

Em meio a uma poluição visual (e sonora) urbana, as nossas ações procuravam instituir um vazio comunicacional crítico, o que amplifica as suas características inusitadas. Para nós, a sociedade é cada vez mais seguidora de diretrizes e tendências devido a um contínuo fluxo de informações midiáticas definido por interesses comerciais. Por isso, entendemos que as *Re-ações Públicas* tinham como objetivo fazer com que os indivíduos, atingidos por elas questionem as normas sociais pré-determinadas e o que é divulgado como verdade em todos os meios de comunicação (SILVEIRA; FURTADO; MELLO, 2010).

A realização das *Re-ações Públicas* também foram uma alternativa ao circuito da arte contemporânea na cidade de Pelotas, que na nossa compreensão, sofre com a falta de espaços para exibição da produção dos artistas visuais. Apesar da nossa atuação no espaço público, não ignoramos a importância das galerias e museus. Procuramos, através de discussões internas, encontrar formas independentes de inserção no circuito da arte contemporânea. O nosso coletivo não pretende ir contra as instituições artísticas, pois temos consciência da importância conceitual delas. Logo, eventualmente buscamos aceitação nesses espaços, para posteriormente tentar subverter os paradigmas estabelecidos (SILVEIRA; FURTADO; MELLO, 2010).

Portanto, o Grupo C.D.M. se formou pela necessidade que tínhamos de mostrar o nosso trabalho em um contexto de restrição de espaços artísticos convencionais e em uma época de eclosão de vários coletivos artísticos pelo Brasil. Mesquita (2011) considera que essa proliferação de coletivos pelo país, desde

meados da década de 1990, deve-se a pelo menos três motivos: a Internet, que possibilitou novas redes e contatos; as residências e ocupações, que propiciaram o intercâmbio entre os artistas; e a vontade de “transformar o real” através da arte. Podemos dizer, que de certa forma, aproveitamos esse cenário favorável para criar o nosso grupo. Tivemos acesso a novos contatos pela Internet ou presencialmente, que nos revelaram várias formas de atuação no espaço público.

Não tínhamos na nossa consciência que as *Re-ações Públicas* ou outras práticas artísticas inseridas no espaço público por outros artistas, poderiam ser posicionadas em categorias como as estabelecidas no capítulo anterior. Optamos, por uma questão de custos, praticidade e conhecimento, trabalhar com a arte urbana da *street art* e da intervenção artística urbana, especificamente com as técnicas do adesivo, do estêncil, do lambe-lambe e o recurso da “publicicleta” para divulgar a nossa produção. Nas nossas primeiras ações começamos trabalhando com pequenos formatos, com cada integrante produzindo o seu próprio material, só agindo como grupo coeso no momento da ação. Com o transcorrer do tempo evoluímos para formatos maiores e também passamos a produzir lambe-lambes e estênceis coletivamente.

Por questões de mobilidade e de interesse, a nossa atuação na cidade de Pelotas ficou restrita a uma área próxima ao local de origem do coletivo que ficava na zona portuária. Normalmente não atingimos outras regiões, atuando na região do Centro, área da cidade de grande circulação de pessoas e onde se localiza o comércio e também se pode encontrar com mais facilidade locais propícios para a inserção dos nossos trabalhos.

Olhando em retrospectiva a minha vivência com o Grupo C.D.M., posso afirmar, após o estabelecimento das categorias de análise, que as formas de atuação do coletivo se articulam com a categoria das *Práticas Artísticas Autofinanciadas*, nas subcategorias *Múltiplo* e *Interferência*. Essa categorização se explica porque arcávamos com os custos dos materiais e serviços necessários para que as ações acontecessem. A subcategoria *Múltiplo* se refere ao uso das técnicas do adesivo, do lambe-lambe e do estêncil por nós. Assim, os nossos trabalhos eram replicados com mais facilidade e podíamos atuar com mais agilidade e rapidez no espaço público, o que garantia o anonimato, condição que com outras técnicas teríamos mais dificul-

dade de alcançar. A subcategoria *Interferência* é por causa das intervenções artísticas sonoras e efêmeras que desenvolvemos eventualmente.

Para concluir, o Grupo C.D.M. se sente confortável intervindo no espaço público de forma independente, arcando com os próprios custos das nossas ações. Pela nossa experiência, nas ocasiões em que tivemos a oportunidade de agir em espaços de arte convencionais, a participação do coletivo em um evento de arte pública poderia limitar as nossas ideias ou entrar em conflito com os objetivos dos curadores ou patrocinadores. Por causa disso, depois de quinze anos de fundação, o nosso coletivo, apesar dos compromissos pessoais dos três integrantes atuais, ainda se sente motivado em explorar outros locais e desenvolver novas técnicas ou táticas para inserir arte urbana no espaço público da cidade de Pelotas.

6 O projeto Interações Urbanas

O primeiro estudo de caso abordado nesse trabalho é o projeto Interações Urbanas. O evento ocorreu no ano de 2006, entre os dias 25 de outubro e 26 de novembro, ao redor da Praça Coronel Pedro Osório na região central da cidade de Pelotas, em paralelo a tradicional Feira do Livro que acontecia na praça. O projeto proporcionou a instalação de obras no espaço público dos artistas Daniel Acosta, Elaine Tedesco, Laura Vinci, Renata Padovan e do Grupo Bijari (Fig. 21). A realização foi da Fundação de Apoio Universitário (FAU) em parceria com a UFPel e a Prefeitura Municipal de Pelotas. Contou com o patrocínio do Programa Monumenta, Unesco, Banco Interamericano de Desenvolvimento, Iphan e Ministério da Cultura.

De acordo com a publicidade da época, o evento também incluía exposição documental sobre a trajetória dos artistas convidados e ciclo de palestras. O objetivo era “possibilitar uma experiência enriquecedora capaz de despertar reflexões acerca das relações existentes entre arte, cidade e patrimônio histórico arquitetônico” (INTERAÇÕES, 2006a). A mídia impressa da cidade divulgou o projeto Interações Urbanas como um evento que deixaria marcas profundas na cultura de Pelotas e causaria um estranhamento no público durante um mês. Além disso, o cidadão pelotense se aproximaria da arte, do patrimônio e da arquitetura da cidade, refletindo sobre o município em que vive. O intuito também era o de projetar a cidade no cenário artístico do país através da produção e exposição de obras inéditas. Para isso, os artistas tiveram a oportunidade de explorar previamente o território onde os seus trabalhos seriam inseridos. A curadora acrescentava que o caráter estético neste tipo de mostra artística é menos importante do que a interferência causada nas vidas dos que passariam pelas obras, sendo este um processo cultural mais rico

em relação aos desenvolvidos em espaços tradicionais internos de exibição (TOMASCHEWSKI, 2006).

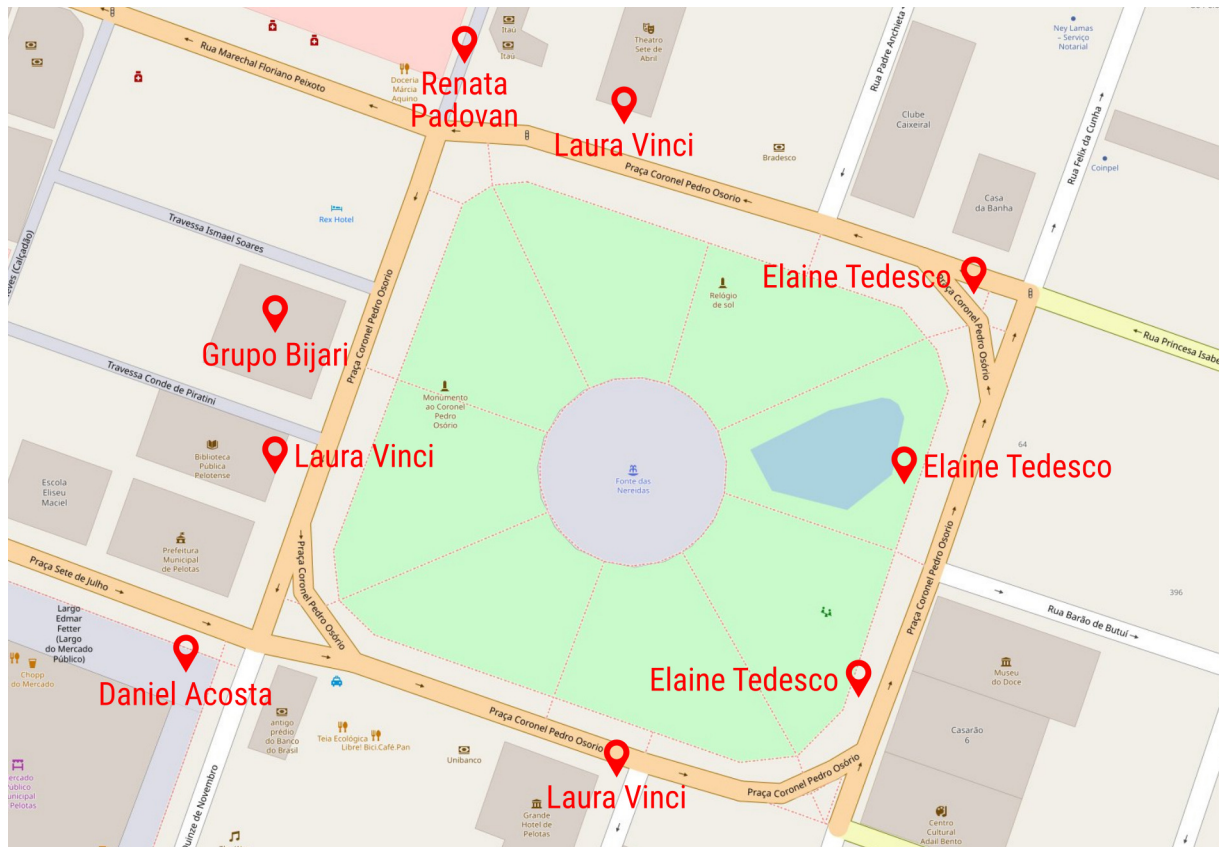


Figura 21 – Disposição das obras dos artistas participantes do Interações Urbanas no entorno da Praça Coronel Pedro Osório.

Fonte: Adaptação do autor em imagem de OpenStreetMap, 2019.

Antes de se avançar na análise das obras do projeto Interações Urbanas, é importante assinalar que a formação histórica da cidade de Pelotas é registrada na arquitetura de diversos edifícios. Por causa disso, os defensores da preservação patrimonial no município realizaram várias ações nas últimas décadas para resguardar esse acervo cultural. A partir da década de 1980 foram aprovadas as primeiras leis municipais nesse sentido, mas só com uma nova legislação constituída no ano 2000 é que se estabelece o processo de preservação patrimonial na cidade. Portanto, é fundamental a participação da cidade de Pelotas no Programa Monumenta. Com o lançamento de editais de financiamento para projetos voltados para sítios históricos pelo programa, a cidade de Pelotas conseguiu recuperar edifícios e monumentos, como a Fonte das Nereidas, o Casarão Dois e o Grande Hotel. Além disso,

foram aprovadas propostas de ações culturais no ano de 2005, incluindo o projeto do Interações Urbanas, que propôs a exposição artística com obras próximas à Praça Coronel Pedro Osório com a justificativa de estimular a preservação patrimonial na cidade de Pelotas (ALMEIDA; BASTOS, 2006; PROGRAMA, 2006).

Os artistas selecionados pela curadoria do Interações Urbanas desenvolveram estratégias variadas de atuação, provavelmente porque observaram a cidade por perspectivas distintas. A artista paulista Renata Padovan, que tem uma produção artística voltada para a criação de instalações, esculturas, fotografias, desenhos e vídeos, participou com uma intervenção localizada no calçadão da Rua 15 de Novembro. A obra era composta por um carrinho de churros, objeto que faz parte do cenário da região central de Pelotas, contendo dois aparelhos de televisão que mostravam imagens por ângulos diferentes da Fonte das Nereidas, primeiro monumento histórico restaurado pelo Monumenta na cidade (BRASIL, 2007; TOMASCHEWSKI, 2006).



Figura 22 – Laura Vinci, intervenção no Grande Hotel. Pelotas, 2006.
Fonte: BRASIL, 2007.

A participação de outra artista paulista, Laura Vinci, que trabalha com instalações de grandes dimensões e esculturas a partir de diversos materiais e aborda temas como a passagem do tempo e as mudanças de estado da matéria, se deu através de esculturas luminosas compostas por lâmpadas, fios e placas polidas de alumínio. A artista interferiu em três locais do entorno da Praça Coronel Pedro Osório, iluminando a fachada dos edifícios do Grande Hotel (Fig. 22), do Theatro Sete de Abril e o interior da Bibliotheca Pública Pelotense no pavimento superior, cuja luz emitida pela escultura poderia ser observada por quem transitava na rua por causa das janelas abertas (BRASIL, 2007; LAURA, 2019; TOMASCHEWSKI, 2006).

A gaúcha Elaine Tedesco realizou um trabalho que era composto por três guaritas de madeira e projetores de slide, assim ela ampliava imagens a partir da

Praça Coronel Pedro Osório nos edifícios Casarão Seis, Casa da Banha e também em uma edificação localizada na própria praça. Quem passava na frente dos aparelhos tinha a sua sombra alcançando os imóveis antigos. As três projeções que aconteciam simultaneamente lançavam imagens obtidas nas cidades de Arambaré, Buenos Aires e Porto Alegre, que se sobrepunham às construções históricas que estavam desabitadas. (TEDESCO, 2019; TOMASCHEWSKI, 2006).

Elaine Tedesco explica, em sua tese de doutorado, que escolheu como suporte para o seu trabalho os únicos edifícios históricos no entorno da praça que não estavam restaurados. Além disso, a artista tinha como intenção que as guaritas funcionassem em dois momentos. Durante o dia, quando as guaritas estariam fechadas, como as que são usadas para abrigar vigias (Fig. 23). E durante a noite, como uma sessão diária de cinema, quando imagens de ruínas eram projetadas sobre as arquiteturas que na época estavam deterioradas (TEDESCO, 2009).



Figura 23 – Elaine Tedesco, guarita em frente à Casa da Banha. Pelotas, 2006.
Fonte: TEDESCO, 2009.

Tedesco considera que o seu trabalho provocava um estranhamento durante o dia. Comparando com a cidade de Porto Alegre, a artista percebeu, naquela época, a quase inexistência de guaritas de segurança na cidade de Pelotas, com exceção das encontradas em condomínios fechados. Ainda para a artista, as guaritas ficaram, como toda obra artística inserida no espaço público e que não depende mais da presença do artista, sujeitas a fatores climáticos e à espera de uma interação com os habitantes e

transeuntes da cidade. Ela recorda que na noite de inauguração do evento uma das guaritas chegou a ser grafitada. Tedesco acredita que levanta com esse trabalho

discussões sobre vigilância civil gerada pelo medo da violência, demarcação de territórios e delimitação de fronteiras (TEDESCO, 2009).

O artista gaúcho Daniel Acosta trabalha com esculturas, desenhos, fotografias e instalações, borrando os limites entre arte, arquitetura e *design*. Ele participou do Interações Urbanas com uma obra inserida no Largo Edmar Fetter que fica contíguo ao Mercado Público da cidade. A intervenção de Acosta, batizada de *Satolepcosmocave*, era uma arquitetura portátil influenciada por quiosques, guaritas, cabines telefônicas, caixas de banco 24 horas e o projeto original do próprio Mercado Público. A estrutura era de compensado de madeira e possuía lâmpadas fluorescentes para iluminação noturna (Fig. 24). O artista entende que esse tipo de estrutura, que é leve e desmontável, possui uma escala acessível ao corpo e uma característica tátil não encontrada na arquitetura de grande dimensão, o que propicia uma interação maior com quem a vê no espaço público (ACOSTA, 2009, 2018; TOMASCHEWSKI, 2006).



Figura 24 – Daniel Acosta, *Satolepcosmocave* em quatro momentos. Pelotas, 2006.
Fonte: ACOSTA, 2012.

Todas essas obras inseridas próximo à Praça Coronel Pedro Osório tiveram a breve companhia do trabalho de um coletivo paulista, o Grupo Bijari. O coletivo, que se considera um centro de criação em artes visuais e multimídia, é uma equipe multidisciplinar constituída por artistas, arquitetos, *designers* e outros profissionais. Eles têm como objetivo transformar a relação entre as pessoas, o espaço e a sociedade, construindo experiências estéticas, a partir de uma investigação contínua situada na junção entre arte, *design* e tecnologia (BIJARI, 2019a). Para o Interações Urbanas, o coletivo resolveu intervir em um edifício abandonado que deveria conter no térreo um *shopping* e sobrelojas e nos demais pisos apartamentos (Fig. 25), em um contexto de celebração e de renovação de arquiteturas históricas respaldado pelo Programa Monumenta (BIJARI, 2019b).



Figura 25 – Bijari, Ocupação. Pelotas, 2006.
Fonte: BIJARI, 2019b.

Neste edifício, que naquele momento já estava há 12 anos abandonado a espera de decisões judiciais, o coletivo Bijari, com o auxílio da técnica de rapel, ins-

talou diversas faixas de plástico com palavras de ordem pintadas nas cores preta e amarela onde seriam as janelas do edifício e duas grandes faixas verticais, uma do tamanho de oito andares, que mostravam a palavra “OCUPAÇÃO”. Durante a noite, o topo da estrutura ficava iluminado por meio de luzes estroboscópicas, o que reverberava a intervenção até os bairros mais distantes e atraía mais pessoas para a área do evento. O intuito do coletivo era desestabilizar o modelo pacificador e homogeneizador pertencentes a essas renovações urbanas (BIJARI, 2019b; BRASIL, 2007; CENTRO VIRTUAL CERVANTES, 2019).

Além disso, uma reportagem do jornal Diário Popular registrou explicações e reflexões dos membros do coletivo, Rodrigo Araújo, Maurício Brandão e Frederico Ming, sobre a obra realizada no Interações Urbanas. O coletivo entendia que o edifício coberto com as faixas fez com que as pessoas, que não o notavam mais, pensassem sobre ele. E que a intervenção incomodava porque não era bonita. Os membros do coletivo procuraram a ideia do conflito, criando uma ocupação simbólica em um edifício que se destaca por estar fora da tipologia e escala padrão da cidade, e que com isso provocava mais perguntas do que respostas. Para eles, o trabalho também era uma crítica a dificuldade de acesso à moradia pela população brasileira (MIRÉA, 2006a).

O mesmo jornal também registrou naquela época a repercussão que algumas obras do evento causaram com depoimentos de moradores da cidade. A intervenção de Elaine Tedesco gerou dúvidas nos transeuntes urbanos entrevistados, eles poderiam achar que os objetos instalados no entorno da praça fossem banheiros, porém, uma estudante opinou corretamente ao achar que os objetos pareciam guaritas de vigias noturnos, apesar de que para a entrevistada não chamavam a atenção e eram feias (RODRIGUES, 2006a).

A obra que mais causou polêmica e repercussão foi a do Grupo Bijari. Várias matérias publicadas no jornal Diário Popular, até oito dias depois do início do evento, acompanharam o imbróglio causado pela intervenção do coletivo. Em uma primeira matéria ficou registrado o depoimento de algumas pessoas sobre a intervenção, duas mulheres comentavam que as faixas instaladas chamavam a atenção e despertavam a curiosidade. Em outro depoimento, a atitude dos artistas foi reprovada

por uma trabalhadora que achava que a obra era uma realização de desocupados (RODRIGUES, 2006a).

Em uma matéria de Miréa (2006a), que foi publicada dois dias depois da abertura do evento, sabe-se que o síndico da massa falida da construtora do edifício intervindo pelo Grupo Bijari registrou boletim de ocorrência na delegacia com o intuito de identificar quem seriam os invasores que não tinham a sua autorização para a ação. A preocupação era de que a estrutura era perigosa por não estar totalmente construída e que as frases sugestivas da intervenção pudessem causar a invasão de posseiros. A coordenação do evento defendeu a atitude dos artistas alegando que medidas de segurança foram tomadas e que o responsável pelo local não foi localizado, com isso o coletivo teve acesso ao edifício pela garagem (MIRÉA, 2006a).

Em outra reportagem de Miréa (2006b), três dias depois da abertura do evento, registrou-se que um mandado de intimação para desocupação em 48 horas do edifício tinha chegado aos integrantes do Grupo Bijari. O síndico da massa falida da construtora do edifício fez uma petição informando que o mesmo tinha sido ocupado ou invadido. O juiz da 1ª Vara Cível, responsável pelo processo de falência da construtora, sendo informado pelo síndico que a estrutura estava sendo utilizada sem autorização, solicitou a desocupação da parte interna do edifício, sem nenhuma contestação até aquele momento às faixas instaladas. Nesta mesma reportagem, os membros do coletivo comentaram que a intervenção no Interações Urbanas foi um dos trabalhos mais interessantes que haviam realizado, não colocando o patrimônio em risco, mas reativando uma área morta da cidade. Eles não se importavam com a retirada das faixas, pois entendiam que o objetivo do trabalho já tinha sido alcançado a partir de uma imagem de estranhamento e choque criada pela ocupação simbólica que criticava justamente esse tipo de situação (MIRÉA, 2006b).

Seis dias depois do início do Interações Urbanas, a publicação da reportagem de Rodrigues (2006b) mostrou que o síndico da massa falida da construtora do edifício tinha entrado com uma segunda petição que seria analisada pelo juiz da 1ª Vara Cível. A coordenação do evento, por instrução do advogado da fundação que realizou a mostra artística no entorno da Praça Coronel Pedro Osório, decidiu desfazer a intervenção (RODRIGUES, 2006b). Foi o que realmente aconteceu quando a obra do Grupo Bijari completaria sete dias instalada no edifício abandonado. Durante

a manhã do dia 1º de novembro, uma quarta-feira, com o consentimento do coletivo, três operários removeram as faixas em apenas uma hora. Na mesma manhã, alunos do Instituto de Artes e Design da UFPel promoveram manifestação silenciosa em ruas próximas ao local do evento carregando a faixa “OCUPAÇÃO”, recém-retirada do edifício, e cartazes expressando indignação com o término antecipado da intervenção que deveria durar um mês. Os coordenadores do evento prometiam que o trabalho ficaria perpetuado em catálogo que seria lançado no final do projeto e afirmavam também que havia começado o mais importante: a reflexão dos espaços urbanos na cidade de Pelotas (FERREIRA, 2006).

A avaliação dos coordenadores do evento após o desfecho da exposição artística no espaço público foi a de que o projeto foi bem recebido pela população, proporcionando reações de surpresa diante das obras. Eles consideraram que o objetivo foi alcançado porque as pessoas voltaram a sua atenção para o patrimônio histórico e cultural da cidade por meio da arte e também porque Pelotas foi inserida no circuito artístico nacional com a participação de artistas contemporâneos importantes (INTERAÇÕES, 2006b).

Destaca-se que o Interações Urbanas aconteceu em um momento em que os moradores da cidade de Pelotas não estavam habituados em testemunhar eventos de arte visual fora dos locais tradicionais de exposição. Como visto no terceiro capítulo dessa pesquisa, a prefeitura da cidade de Pelotas estava restaurando monumentos públicos e edifícios históricos com recursos do Monumenta. Isso possibilitava práticas artísticas, com ou sem autorização, nos tapumes que cercavam os edifícios em restauração na região central da cidade. Por outro lado, também existiam naquela época iniciativas de coletivos ou artistas de arte urbana que, por conta própria, realizavam ações artísticas em outros locais da cidade. O projeto Icônico Para Viagem, onde reproduções de obras de diversos artistas circularam dentro de carros de uma empresa de ônibus no primeiro semestre de 2006, é o único registro de um evento de arte visual voltado para o espaço público no período.

Em outras cidades do Brasil a realização de eventos artísticos fora de um contexto tradicional de exposição ou no espaço público eram mais comuns. Por causa de um movimento emergente de artistas que trabalhavam de forma coletiva no início dos anos 2000, aconteceram iniciativas que executavam projetos de artistas e

coletivos de todo o país no espaço público, como a Experiência Imersiva Ambiental em São Paulo (2004, 2005 e 2006), o Salão de Maio em Salvador (2005) e o Multiplicidade em Vitória (2006). Nos anos de 1990, a própria cidade de São Paulo já tinha presenciado o acontecimento do projeto Arte/Cidade, distribuído em três etapas, uma no ano de 1994 e duas no ano de 1997. Os artistas convidados atuavam em locais não convencionais para dar novos significados para esses espaços, que normalmente eram edifícios abandonados onde seus futuros usos estavam por ser definidos (PEIXOTO, 2012). Não por acaso, pode-se encontrar a participação de artistas que atuaram no Interações Urbanas em alguns dos eventos citados acima.

O Grupo Bijari participou da Experiência Imersiva Ambiental no ano de 2004 com o trabalho *Estão Vendendo Nosso Espaço Aéreo*, uma ação artística onde o coletivo criticava a possível construção de edifícios muito altos na região do Largo da Batata (BIJARI, 2019c; EXPERIÊNCIA IMERSIVA AMBIENTAL, 2019). E a artista visual Laura Vinci participou da terceira edição do Arte/Cidade com uma ampulheta de grande dimensão, uma obra escultórica construída com um monte de areia que se esvaía lentamente por um orifício no piso e se refazia no pavimento inferior de um antigo moinho da capital paulista (PEIXOTO, 2012).

O projeto Interações Urbanas sendo realizado na região central de Pelotas, especificamente no entorno da Praça Coronel Pedro Osório, agregou temporariamente mais arte e cultura nesta área da cidade. Apesar de o Centro ser bastante movimentado por causa da convergência de trabalhadores, consumidores e estudantes de outras regiões e ter o fluxo de pessoas intensificado por causa da Feira do Livro que acontecia ao mesmo tempo, o evento reforçou a ideia da fragmentação do espaço urbano em Pelotas, onde determinadas áreas da cidade são mais privilegiadas em cultura, lazer, infraestrutura e serviços do que outras. Nesse caso, não se tem registro que os coordenadores do evento propiciaram aos moradores das regiões mais periféricas alguma iniciativa que facilitasse o deslocamento para se acessar o evento artístico.

Localizado no espaço público, o Interações Urbanas também permitiu uma maior acessibilidade da população da cidade de Pelotas a obras de arte contemporâneas, que normalmente são encontradas em espaços fechados ou privados como as galerias. O evento, da mesma forma, reforçou a tese de que o espaço público é um

lugar de conflito, principalmente por causa de intervenções artísticas que provocaram discussões na sociedade pelotense sobre a arte contemporânea, as ocupações por moradia e a segurança. E por causa da temática sobre o patrimônio histórico, o Interações Urbanas também pode demonstrar que a preservação dos bens arquitetônicos e a sua conservação auxiliam na manutenção da memória coletiva e da identidade cultural da cidade.

Como um todo, o evento teve uma escala local, restrita a uma área que englobava a Praça Coronel Pedro Osório. Em comparação com a área total da cidade, o território atingido era pequeno, mas suficiente para que se potencializassem as relações dos cidadãos com o espaço público, interferido por obras artísticas que temporariamente transformaram a região.

Portanto, o Interações Urbanas se aproxima das definições sobre arte pública, discutidas anteriormente, por ter sido um evento que recebeu apoio financeiro e ter auxiliado numa maior socialização de determinado espaço público da cidade de Pelotas, com obras que atraíram a atenção dos populares. A associação do evento com a arte pública é reforçada com a integração das obras com a paisagem urbana e a arquitetura de edifícios históricos próximos da Praça Coronel Pedro Osório, devido aos artistas terem elaborados projetos conscientes do lugar que interviriam e orientados ao cenário que observaram. Além disso, mesmo que os trabalhos dos artistas sejam chamados de intervenções artísticas urbanas, o que para essa pesquisa é um subgênero da arte urbana, nesse caso específico, as obras se relacionam mais com o conceito de arte pública contemporânea, porque não foram geradas de forma espontânea, tiveram que ser selecionadas por uma curadoria e seguiram todo um protocolo para a sua realização.

A coordenação do projeto Interações Urbanas buscou uma curadora que não vivia em Pelotas e que teve a tarefa de selecionar artistas que em sua maioria também nunca haviam estado na cidade antes para se ter um olhar diferente sobre o patrimônio histórico e arquitetura pelotense. Isso viabilizou a realização de obras que não fossem agradáveis ao olhar e também despertassem o público sobre as relações existentes entre arte e cidade. Essa atitude vai ao encontro do argumento de Peixoto (1988), que afirma que “aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber” (PEIXOTO, 1988, p. 363).

As artistas Laura Vinci e Renata Padovan se interessaram pelo passado da cidade. Vinci realçou três edifícios históricos com o acréscimo de esculturas luminosas que de certa forma remetiam a uma época em que a cidade era mais relevante nacionalmente. Padovan contribuiu para isso com uma obra que se apropriou de um carrinho de churros que incluía dois televisores que mostravam imagens da Fonte das Nereidas, como se quisesse lembrar para os pelotenses da existência do monumento histórico que fica no centro da Praça Coronel Pedro Osório. Uma das esculturas luminosas de Vinci não ficou muito acessível aos espectadores do evento, por estar dentro do pavimento superior da biblioteca municipal, tendo um caráter típico de exposição artística em espaços fechados. Com relação a escala das obras das artistas, Padovan, com a sua intervenção, desenvolveu uma experiência mais próxima para os transeuntes da cidade. As outras duas esculturas luminosas de Vinci conseguiram ser percebidas e produziram alguma conexão com as pessoas que as observaram por estarem instaladas nas fachadas de edifícios com poucos andares.

Assim como Padovan, que utilizou de um objeto do cotidiano para a sua intervenção artística, a artista Elaine Tedesco desenvolveu as guaritas de segurança que foram dispostas em três lugares ao redor da praça. Tedesco abordou temas contemporâneos. Em um primeiro momento, ela parecia querer alertar, quando as guaritas estavam em funcionamento durante a noite, que o patrimônio deveria ser preservado nas imagens de edifícios em ruínas de outras cidades sobrepostas sobre três edifícios históricos pelotenses que ainda não haviam sido recuperados pelo Monumenta. Tedesco, em um segundo momento, com as guaritas fechadas durante o dia, sugeriu com o seu trabalho discussões sobre a vigilância do espaço público devido à violência e como este mesmo espaço aos poucos está sendo tomado pela iniciativa privada. É o que afirma Ribeiro (2017), quando declara que a cidade contemporânea vivencia um conflito entre os interesses públicos e privados, que toma forma na construção e instalação de sistemas de segurança. Para ele, o privado não quer ser invadido, porém, frequentemente invade o ambiente público com as suas estratégias de proteção opressoras (RIBEIRO, 2017).

Os trabalhos de Padovan, Tedesco e Daniel Acosta ofereciam uma escala mais apropriada ao corpo humano, o que propiciava interações dos espectadores ou até mesmo intervenções nos próprios objetos em exposição no espaço público, como

graffiti, estênceis, pichações etc. Acosta, com a sua arquitetura portátil, que pretendia discutir questões contemporâneas, como a perspectiva diferente que se pode ter do ambiente ao redor e os espaços de exclusão na cidade, propiciou uma interação ainda maior com o público. Além das ações de arte urbana que atingiam a estrutura de madeira, crianças aproveitavam para brincar, algumas pessoas a utilizavam como um lugar de socialização e também de descanso entre atividades no Centro e outras simplesmente a observavam com estranhamento. Gehl (2015) considera que em espaços maiores a escala menor deve ser trazida “para formar espaços íntimos e acessíveis, onde as pessoas queiram estar” (GEHL, 2015, p.167). Foi o que temporariamente Acosta possibilitou, quando os cidadãos pelotenses se depararam com uma intervenção inserida no largo do Mercado Público, que era de acordo com a escala humana e oferecia conforto e ao mesmo tempo boas condições para se realizar atividades básicas, como sentar, olhar, ouvir e falar (ACOSTA, 2009, 2018; GEHL 2015). Dessa forma, o artista reverteu a expectativa de que o espaço público contemporâneo deve estar relacionado prioritariamente com atividades produtivas ou de consumo.

A intervenção do Grupo Bijari, menos tangível comparada com a de Acosta, gerou controvérsia e discussão na população pelotense, trazendo à tona assuntos como o papel da arte na sociedade e o planejamento das cidades. O alvo do coletivo era um edifício que deveria conter um *shopping center* e permanecia abandonado por causa da falência de uma construtora, composto por vários andares inacabados que expunham a estrutura de concreto e tijolos, diferenciando-se das edificações ao redor e de casarões de influência europeia que compõem uma cidade predominantemente plana e linear (ROCHA, 2010). A população de Pelotas, já acostumada com a situação, nem o distinguia mais na paisagem urbana, mas a ação do Grupo Bijari desvelou a triste realidade.

O coletivo foi hábil ao produzir um trabalho que rivalizava com a escala do edifício interferido. Assim, as pessoas que transitavam no nível da rua durante o dia podiam notar a intervenção artística sem grandes dificuldades. As faixas de material plástico nas cores preta e amarela remetiam às ocupações dos movimentos dos sem-teto e dos sem-terra. A palavra “ZUMBI”, observada em uma das faixas colocadas no edifício, aludia a outra intervenção urbana, que aconteceu na cidade de São Paulo no mesmo ano de 2006, mas oito meses antes, no mês de fevereiro. O coletivo Frente 3

de Fevereiro instalou uma bandeira com a frase “ZUMBI SOMOS NÓS” no topo do edifício abandonado Prestes Maia, era uma ação artística que pretendia dar força simbólica a ocupação do movimento dos sem-teto que estava atuando naquele local, situado bem no centro da cidade de São Paulo (LIMA; TAVARES, 2003 *apud* MESQUITA, 2011).

Por uma semana, durante o Interações Urbanas, o edifício abandonado que deveria ser um monumento arquitetônico ao consumismo desenfreado dos dias atuais e ao privilégio de se morar na região de melhor infraestrutura, com a intervenção do Grupo Bijari se tornou um monumento às ocupações dos grupos organizados que lutam por moradia nas grandes cidades e vivem à margem da sociedade. Dessa forma, ativam um espaço no centro da cidade, ou seja, praticam aquele espaço, dão vida a ele, tornando-o um território vivenciado (PAIM, 2012). Ademais, a obra contrariou o propósito principal de um típico evento de arte pública, o de ter trabalhos artísticos em locais de pleno acesso à população, transformando temporariamente um edifício de titularidade privada, em um lugar de rebelião contra a produção capitalista do espaço urbano.

As intervenções de Padovan, Vinci, Tedesco e Acosta, por terem sido incluídas em um projeto cultural financiado com recursos do Governo Federal, de temática específica, a cidade e o seu patrimônio histórico e terem sido realizadas em uma área central e importante da cidade, podem ser categorizadas como *Práticas Artísticas Financiadas*. Elas pertencem à subcategoria *Arte Pública Contemporânea Conceitual* por terem sido inseridas no espaço público de forma temporária, propiciando uma interação com os espectadores e servindo de contraponto aos monumentos públicos tradicionais. E, também, por não serem esteticamente atraentes, por seus criadores terem se apropriado de objetos e de materiais diversos e por terem produzido discussões e transmitido mensagens relacionadas com a temática do evento.

Excetua-se a intervenção do Grupo Bijari, analisada isoladamente, sugere a revisão das categorias que foram estabelecidas previamente aos estudos de caso nessa pesquisa. Como o coletivo realizou a ação artística sem o aval do representante dos proprietários do edifício abandonado, a obra também passou a apresentar como características a efemeridade e a não autorização, características essas que são mais

comuns em práticas artísticas inseridas no espaço público de forma autofinanciada e independente.

Pode-se aventar a hipótese de que as intervenções artísticas do Interações Urbanas poderiam ter ficado no espaço público de forma permanente, fazendo com que os lugares interferidos passassem a ter definitivamente uma outra conotação, mas surgem duas questões. A primeira é que dessa maneira as obras se aproximariam das características dos monumentos públicos tradicionais e o impacto que elas causariam inicialmente se diluiria com o tempo ou só seria sentido por aquelas pessoas que as notassem pela primeira vez. A segunda questão é que obras permanentes requerem materiais mais duradouros para que possam continuar por mais tempo no espaço público, caso não houvesse um projeto de conservação constante, assim o orçamento teria que ser maior, o que poderia inviabilizar o evento.

A obra de Acosta parece ser a única que conseguiria permanecer no espaço público como foi projetada, com a devida manutenção com o passar do tempo, pois de certa forma ela também era um mobiliário urbano e propiciou bastante interação com os transeuntes. Isso causaria uma mudança mais duradoura nas formas de como o público poderia se apropriar do largo do Mercado Público. Uma alternativa à impossibilidade das intervenções artísticas ficarem de forma permanente no espaço público seria a de tornar o Interações Urbanas um evento recorrente, que retomaria a discussão sobre arte, cidade e patrimônio histórico arquitetônico em outras oportunidades e com novas obras temporárias.

Sendo assim, depreendem-se determinadas relações que o projeto Interações Urbanas teve com a produção do espaço urbano na cidade de Pelotas. O trabalho de Elaine Tedesco sugeriu o confronto permanente que acontece no espaço urbano, com a esfera do privado avançando no que é considerado público, sendo as guaritas uma forma de representar essa tensão, devido a uma necessidade de proteção criada pela sensação de insegurança que a população sente na atualidade e que o Estado é incapaz de amenizar. Com a obra de Daniel Acosta se identifica a relação de que obras artísticas, mesmo que temporariamente, auxiliam na socialização e ressignificação dos espaços públicos, ou seja, dão um novo significado aos lugares interferidos.

Outras relações são provenientes da obra do Grupo Bijari. A intervenção artística denunciou uma regulamentação ineficiente por parte dos agentes públicos

que permitem o crescimento da cidade voltado mais para os interesses da iniciativa privada do que para as necessidades do restante da população. E, além disso, insinuou que edifícios abandonados poderiam funcionar como habitação popular em pleno centro da cidade, com as faixas de plástico que remetiam aos movimentos que lutam por moradia, uma alternativa à construção de habitações em regiões periféricas e distantes da região central.

Como um todo, o projeto Interações Urbanas também reforçou o caráter fragmentado do espaço urbano em Pelotas, por disponibilizar arte e cultura apenas na região central. Também estabeleceu relação com a preservação do acervo arquitetônico patrimonial pelotense, constantemente ameaçado pela expansão vertical e horizontal da cidade. Além disso, o evento ofereceu provisoriamente aos pelotenses uma alternativa de apropriação do espaço público da região central da cidade, que poderia ser desfrutada de forma despretensiosa e que permitia o diálogo com o ambiente urbano a partir de um comportamento contrário ao que a rotina diária da cidade contemporânea, voltado para atividades produtivas, impõe.

O Interações Urbanas se alinha dessa forma com o que Campbell (2015) aborda, que as práticas artísticas realizadas no espaço público ou até mesmo no espaço privado, como no caso do Grupo Bijari, produzem o sentimento de pertencimento com propostas que propiciaram encontros e o compartilhamento do espaço. Da mesma forma, conceberam outros imaginários que oportunizaram que os cidadãos pelotenses pudessem refletir nas possibilidades de usos alternativos do espaço urbano. Portanto, o entorno da Praça Coronel Pedro Osório pode ser vivenciado ludicamente e de outras maneiras, diferentes do padrão habitual.

7 As ações socioculturais Otroporto

Desde outubro de 2016 a zona portuária da cidade de Pelotas passou a ficar mais movimentada por causa do início das atividades das empresas Sagres Agenciamentos Marítimos Ltda. e Celulose Riograndense do grupo chileno Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones (CMPC) no Terminal de Toras. As empresas, devido a contrapartida exigida por contrato, começaram a realizar ações socioculturais de transformação e revitalização da orla portuária, entre elas o Otroporto (antigo Porto das Artes¹⁴), que desenvolveu o projeto Arte no Muro e também se vinculou a outros projetos já existentes e relacionados com práticas artísticas no espaço público, como o Cidade Selvagem e o festival de *graffiti Spray'sons*. Esse capítulo examinará todos esses projetos inseridos nas ações socioculturais Otroporto como estudos de caso para colaborar com a discussão do problema dessa pesquisa.

Primeiramente, comenta-se sobre a área da cidade de Pelotas, onde os estudos de caso desse capítulo aconteceram (Fig. 26), o Bairro Porto. Pode-se dizer que o Bairro Porto está localizado na região do Centro, conforme o mapa urbano disponível na página *web* da prefeitura da cidade de Pelotas e que divide a área urbana em sete regiões administrativas (ZONA URBANA, 2006). A zona portuária depende da percepção da população para ser identificada, portanto, não possui fronteiras espaciais que possam defini-la adequadamente (POETSCH, 2002).

Segundo Poetsch (2002), a atividade portuária teve seu início por causa do charque e de outros produtos manufaturados, datada aproximadamente em 1815, ano de implantação do Primeiro Loteamento da cidade. Depois, paulatinamente,

14 No dia 4 de março de 2018, durante o evento cultural Sofá na Rua, o projeto Porto das Artes foi rebatizado e passou a se chamar Otroporto (MAZZA, 2018).

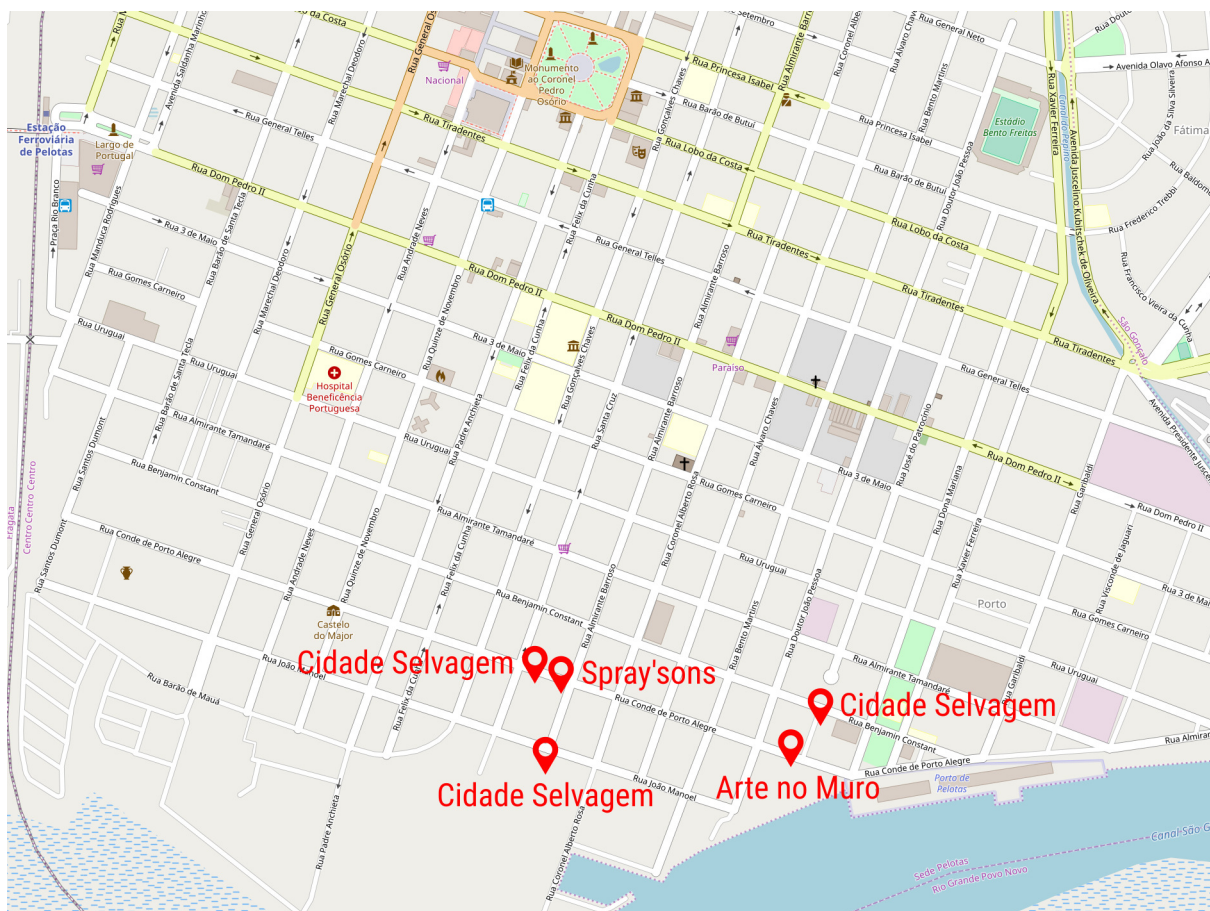


Figura 26 – Localização das ações socioculturais Otroporto no Bairro Porto, região administrativa do Centro de Pelotas.

Fonte: Adaptação do autor em imagem de OpenStreetMap, 2019.

várias indústrias de bebida, carne, farinha, tecido etc. se instalaram onde hoje é o Bairro Porto. Devido ao declínio da manufatura do charque, ocorreu uma transformação na economia pelotense, com o surgimento de fábricas que configuraram grande parte do ambiente da zona portuária. A partir de meados da década de 1980, o Porto de Pelotas entra em decadência. Poestch (2002) acredita que por diversos motivos manifestados desde a década de 1940, entre eles: a prioridade ao transporte rodoviário; o esgotamento das indústrias pelotenses; a elevação do preço do transporte marítimo; e a concorrência com o porto marítimo do Rio Grande.

Em meados da década de 1990, Vieira (2005) observou o Bairro Porto como uma cidade em ruínas. Ele enxergava grandes construções e instalações abandonadas, em degradação. Para o autor, o ambiente era desolador, “um típico cenário surrealista onde a destruição convive com a nostalgia e o abandono” (VIEIRA, 2005, p. 138). Além disso, Vieira (2005) percebia que naquela época não haviam novos in-

vestimentos no bairro, apenas desvalorização, com o crescimento situado em outro extremo da cidade. Porém, o próprio autor já verificava um início de valorização da área em razão da instalação do Campus das Ciências Humanas da UFPel no antigo edifício da Cooperativa Sudeste dos Produtores de Lã (Cosulã).

Atualmente, o bairro ganha mais vida por causa dos seguintes motivos: a iniciativa de algumas empresas de se estabelecerem na zona portuária; a circulação de pessoas envolvidas com as unidades acadêmicas da UFPel instaladas em edifícios antigos do bairro, como a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, o Centro de Artes e o Campus Porto localizado no antigo frigorífico Anglo, o que proporcionou também a geração de serviços para a população das cercanias; e a retomada das operações portuárias que estão movimentando cargas de matéria-prima para cimento, de soja para exportação, de trigo e de toras de madeira para a emergente indústria de papel e celulose (FERREIRA, 2017).

7.1 Arte no Muro

Na reportagem de Mazza (2017a), teve-se um dos primeiros contatos com as ações socioculturais do Otroporto, especificamente o projeto denominado de Arte no Muro – Espaço de Arte Urbana. Na matéria, descobre-se que o referido projeto está atrelado às ações de infraestrutura das empresas Sagres e Celulose Riograndense, que inclui também a construção de passeios e a recuperação das fachadas do antigo Armazém São Francisco (Fig. 27) e do edifício administrativo no Terminal de Toras do Porto de Pelotas.

A Sagres Agenciamentos Marítimos Ltda. é uma empresa prestadora de serviços de logística que atua no ramo de navegação em várias frentes, como, por exemplo, a de operações portuárias, tendo o funcionamento da sua matriz localizada no Porto do Rio Grande e uma das quatro filiais operando no Porto de Pelotas (SAGRES AGENCIAMENTOS MARÍTIMOS LTDA, 2019). A Celulose Riograndense é parte do grupo chileno CMPC, sendo uma empresa que atua no mercado interna-

cional de celulose de fibra curta de eucalipto, possuindo uma fábrica na cidade de Guaíba (CELULOSE RIOGRANDENSE, 2017).



Figura 27 – Antigo Armazém São Francisco antes da construção do Terminal de Toras. Pelotas, 2011. Fonte: Google, 2018.

Em novembro de 2015 foi assinado o Contrato de Uso Temporário entre a Superintendência de Portos e Hidrovias (SPH¹⁵) e a CMPC Celulose Riograndense, com duração de 18 meses e que poderia ser prorrogado pelo mesmo período. Logo, foram realizadas as obras que ocupariam cerca de 23.500m² para a instalação do Terminal de Toras na área pública do Porto de Pelotas. O terminal seria operado pela Sagres para embarcar toras de madeira oriundas de diversas regiões do estado a partir de outubro de 2016 para a fábrica da Celulose Riograndense na cidade de Guaíba (MADEIRA, 2015; PORTO DE PELOTAS, 2015).

A Prefeitura Municipal, através de convênio com a Celulose Riograndense, realizou intervenções na pavimentação e na sinalização das vias da rota do transporte de madeira dentro da cidade para dar qualidade ao acesso para o Terminal de Toras. Desse modo, anularia impactos causados aos moradores por causa do aumento do trânsito de caminhões. Além disso, o Contrato de Uso Temporário que regulamenta o uso pela Celulose Riograndense da área do Porto onde foi instalado

15 No ano de 2017 a SPH foi extinta e a Superintendência do Porto do Rio Grande (Suprg) ficou encarregada em administrar o sistema hidroportuário do Estado do Rio Grande do Sul (ZENOBINI, 2017).

o Terminal de Toras previa contrapartidas sociais para a comunidade dos arredores (MADEIRA, 2015; PORTO DE PELOTAS, 2016).

É possível identificar as ações de infraestrutura das empresas Sagres e Celulose Riograndense como sendo uma dessas contrapartidas sociais, com a transformação e revitalização da orla do Porto de Pelotas. Entre elas, estão a recuperação e preservação das fachadas do antigo Armazém São Francisco e as ações socioculturais do Otroporto.

Com relação ao projeto Arte no Muro, a reportagem de Sanguiné (2017) indica que a Prefeitura Municipal foi quem solicitou a construção de um muro acústico com 288 metros de extensão para diminuir o barulho causado pelas atividades portuárias das empresas Sagres e Celulose Riograndense que funcionam 24 horas por dia.

Na mesma reportagem, Sanguiné (2017) relata que para evitar que as empresas fossem caracterizadas como antipáticas e segregacionistas perante a sociedade pelotense, artistas foram convidados a intervir no muro. Ademais, em determinados pontos, o muro foi vazado com a construção de janelas de vidro e o objetivo era fazer com que o morador da zona portuária de Pelotas pudesse manter contato visual com o canal São Gonçalo e ter ideia do tipo de trabalho realizado pelas empresas.

Mazza (2017a) aponta que as intervenções artísticas do projeto Arte no Muro ocorreram na parte do muro que fica pela Rua Conde de Porto Alegre, cuja extensão é de 162 metros. Sob a coordenação de uma agência de publicidade, os artistas Bero Moraes, Guilherme (Ges), Fernando Muswieck (Gordo 17), Madu Lopes, Nina Moraes e Estúdio Choer transformaram o muro do Terminal de Toras do Porto de Pelotas em um espaço de arte a céu aberto.

O trabalho dos artistas apresentou uma temática sobre águas e pessoas e uma pequena variação de técnicas à mão livre que foi da pintura ao *graffiti*, com a ajuda de projetores. O primeiro trabalho observado ao longo do muro é a pintura do Estúdio Choer, que fica contígua a entrada do Terminal de Toras. O estúdio localiza-se na cidade de Pelotas e é composto por irmãos formados em arquitetura. Este primeiro painel ocupa dois vãos do muro e tem as dimensões de 20 metros de largura por 3 metros e 60 centímetros de altura (ESTÚDIO CHOER, 2017). Intitulado

Águas do Porto, o painel representa cinco seres mitológicos tatuados nas cores vermelho e branco e que parecem estar mergulhados nas profundezas do mar, por causa do fundo em azul-claro da pintura e por um dos seres usar um escafandro (Fig. 28).

O segundo painel, que fica ao lado do painel do Estúdio Choer, é um *graffiti* do pelotense Guilherme (Ges) e também ocupa dois vãos do muro do Terminal de Toras. Esse painel representa de forma mais detalhada, usando o recurso de sombra e luz, ruínas de uma cidade cercada por peixes e que está no fundo do mar, aparentando, num primeiro plano, ser regida pelo deus grego Poseidon (Fig. 29). Na sequência pode-se observar o terceiro painel que ocupa apenas um vão do muro e é assinado pela artista visual Nina Moraes, que é pelotense e radicada na cidade do Rio de Janeiro. Usando latas de *spray* e pincéis, ela elaborou em seu painel uma pintura chamada *Chuva de Estrelas*, onde aparecia três mulheres usando roupas de banho listradas em uma noite na praia com o céu estrelado (Fig. 30).

Antes de se chegar ao quarto painel é necessário passar por um portão de metal e pela fachada recuperada do antigo Armazém São Francisco, para então deparar-se com a arte que ocupa três vãos do muro do Terminal de Toras. O referido trabalho foi realizado pelo grafiteiro pelotense Fernando Muswieck (Gordo 17) e pelo artista visual natural de Dom Pedrito, mas morador de Pelotas, Madu Lopes. Essa obra colaborativa, nomeada de *Os Marinheiros Encantados*, representa de forma muito colorida uma divindade africana dos mares, cercada por marinheiros pintados majoritariamente em preto e branco e um barquinho de papel (Fig. 31). Entre este painel e o último se encontra a fachada restaurada do edifício administrativo, que foi vazada com a construção de janelas de vidro para o passante poder observar o canal São Gonçalo e as atividades que acontecem no Porto de Pelotas.

O quinto e último painel do projeto Arte no Muro originalmente era um outro trabalho colaborativo dos grafiteiros Gordo 17 e Bero Moraes. A arte do pelotense Bero Moraes ocupava a maioria do painel que abrange um pouco mais de dois vãos do muro, ela representava em destaque uma caravela com a bandeira de Portugal navegando em um mar contendo vários objetos, seres e animais marinhos submersos. O grafiteiro afirmava que a bandeira de Portugal era uma referência a empresa Sagres que é de origem portuguesa. O *graffiti* de Gordo 17 ocupava uma pequena

parte do painel e representava um marinheiro sentado em um barril de madeira flutuando no mar.

Porém, no jornal Diário da Manhã do dia 23 de fevereiro de 2017, foi publicada uma matéria que afirmava que a chamada galeria a céu aberto amanheceu com um dos painéis pichado com tinta preta. Na foto da reportagem percebe-se que a pichação danificou o painel do grafiteiro Vinícius Moraes, conhecido como Bero, especificamente o *graffiti* da caravela com a bandeira de Portugal (Fig. 32). Na matéria um funcionário da empresa Sagres informava que eles tentariam a remoção da tinta porque os painéis receberam uma camada de verniz para proteção, mas quase sete meses depois da pichação, quem caminhava próximo ao painel danificado ainda podia perceber uma grande mancha de tinta sobre o *graffiti* de Bero e a frase “NÃO FOI CABRAL”, que foi pichada e omitida na reportagem do jornal. Na mesma matéria, a arquiteta responsável pela restauração do muro do Terminal de Toras do Porto de Pelotas afirmava que a zona portuária recebeu novos ares devido ao projeto Arte no Muro (VANDALISMO, 2017).

Analisando-se a pichação em si, percebe-se que a tinta preta foi borrifada da parte de baixo até a parte de cima do muro e a frase que foi escrita ficou menos perceptível para quem transitava na rua por causa dos objetos pintados pelo grafiteiro que compõe a arte do painel. Como aponta Lassala (2010), a pichação subverte os suportes que não são autorizados ou cedidos, para chamar a atenção para uma ideia. Ela é realizada de forma rápida e anárquica, com o pichador atuando com ferramentas diversas para se manifestar e com o uso de poucas cores.



Figura 28 – Estúdio Choer, Águas do Porto – Arte no Muro. Pelotas, 2017.
Fonte: O autor, 2017.



Figura 29 – Guilherme (Ges), sem título – Arte no Muro. Pelotas, 2017.
Fonte: O autor, 2017.



Figura 30 – Nina Moraes, Chuva de Estrelas – Arte no Muro. Pelotas, 2017.
Fonte: O autor, 2017.



Figura 31 – Gordo 17 e Madu Lopes, Os Marinheiros Encantados – Arte no Muro. Pelotas, 2017.
Fonte: O autor, 2017



Figura 32 – Pichação em painel do grafiteiro Bero – Arte no Muro. Pelotas, 2017.
Fonte: O autor, 2017.

No primeiro semestre de 2018, o grafiteiro Bero começou a renovar sozinho o painel pichado com um novo *graffiti* chamado de *Vitória-régia*. O artista, buscando manter a temática sobre águas e pessoas, inspirou-se em uma lenda indígena que conta a história da planta aquática que é símbolo da Amazônia. Bero pretendia pintar no novo painel os elementos que compõem a lenda, como um pântano com uma abundância de vitória-régias, a lua em destaque e uma pequena silhueta de uma índia ao fundo (ARTE, 2018).

As pinturas artísticas no extenso muro do Terminal de Toras do Porto de Pelotas também propiciaram outras manifestações. Em vídeo sobre o projeto Arte no Muro publicado em página do *Facebook* da empresa Sagres é possível conhecer os artistas que participaram da iniciativa e entender melhor o processo de realização dos painéis. O vídeo teve 135 reações sendo apenas duas negativas e foi compartilhado mais de 200 vezes. Um dos compartilhamentos foi do artista visual Rogério Marques. Ele também foi um dos que reagiu negativamente ao vídeo e teceu o seguinte comentário ao projeto Arte no Muro no dia 27 de março de 2017:

parabéns aos envolvidos. projeto financiado pela indústria da celulose em Pelotas. Arte em favor (a serviço) do desenvolvimento agroindustrial/econômico ///desertificação do bioma pampa e gentrificação urbana/// ...quando a arte colabora com processos de descaracterização/revitalização urbana parece que sua potência quanto arte é esvaziada ao transferi-la a interesses econômicos/espaciais especulativos da cidade. arte domesticada (MARQUES, 2017).

Um comportamento que se nota, transitando ao longo do muro do Terminal de Toras, é que é comum que moradores da região ou pessoas que estão em automóveis parem em frente aos painéis pintados e saquem os seus celulares ou máquinas fotográficas dos bolsos e tirem fotos compondo cenas com as pinturas realizadas pelos vários artistas do projeto ao fundo.

Também é possível perceber que os edifícios preservados e restaurados a partir da construção do muro do Terminal de Toras, e que não foram pintados pelos artistas do Arte no Muro, com o passar do tempo começaram a receber ações não autorizadas de arte urbana em suas fachadas. Assim sendo, o edifício administrativo e o antigo Armazém São Francisco não foram poupados da colagem de lambe-lambes, de *graffiti* no estilo *bomb* e de muitas pichações com mensagens diversas.

No segundo semestre de 2018, entre os meses de junho e setembro, aconteceu a segunda etapa do projeto Arte no Muro. A coordenação das ações socioculturais Otroporto, a partir de uma curadoria, selecionou seis artistas que inscreveram os seus projetos via edital público. Esta segunda etapa também ocorreu no Terminal de Toras, na parte do muro localizado na Rua Doutor João Pessoa. Foram selecionados os artistas Beethoven Mendonça e James Duarte que vivem em Pelotas, Edmilson Vasconcelos e Rafael Machado (Lemmas) que vivem em Florianópolis, e José Augusto Handa (Zezão) e Derlon Lima que vivem em São Paulo. Eles receberam cachê de acordo com a área da parte do muro onde a obra seria realizada, alimentação, material para confecção da pintura, andaimes e plataformas de trabalho aéreo. Os artistas selecionados possuíam estilos diferentes e seguiram a mesma temática da primeira etapa do Arte no Muro (DIAS, 2018a; GRAFITE, 2018).

A partir dessas reverberações é possível desenvolver algumas reflexões sobre a primeira etapa das intervenções artísticas no muro do Terminal de Toras do Porto de Pelotas. Pelo projeto Arte no Muro estar vinculado às ações de infraestrutura das empresas Sagres e Celulose Riograndense e da mesma forma estar incluído

nas ações socioculturais Otroporto, a região administrativa do Centro confirma a sua notoriedade em ser a área da cidade com a melhor infraestrutura, equipamentos e benefícios urbanos. Além disso, o Bairro Porto, com esse tipo de iniciativa, torna-se mais valorizado por ter uma atração artística que é capaz de ser integrada no roteiro cultural e turístico de Pelotas.

É possível afirmar que o muro do Terminal de Toras do Porto de Pelotas, com os seus *graffiti*, está inserido no espaço público, pois qualquer pessoa que transita pela rua onde ele se encontra pode ter acesso. Entretanto, contraditoriamente, só com a permissão das empresas que operam no Terminal de Toras, é que algum outro artista poderá fazer a sua interferência sem transgredir a lei. Portanto, o próprio muro do Terminal de Toras do Porto de Pelotas pode ser considerado uma intervenção no espaço público ou um espaço especial, um obstáculo geográfico, onde se pode andar ao longo dele, mas não se pode atravessá-lo nem acessá-lo, por ser de propriedade privada, levando-se em conta as reflexões sobre a questão das fronteiras e do espaço público de Jacobs (2011).

Ainda se constata que as intervenções artísticas foram fundamentais para que a comunidade não demonstrasse objeções em relação à construção de um muro de 288 metros de extensão na zona portuária, o que poderia prejudicar a imagem das empresas envolvidas. A escala do muro mudou consideravelmente. Antes da construção do Terminal de Toras do Porto de Pelotas, nota-se em registro fotográfico que o muro que existia no Antigo Armazém São Francisco deveria ter aproximadamente 1 metro e 80 centímetros de altura. O muro atual varia a sua altura em toda a sua extensão, mas tem, no mínimo, 3 metros e 60 centímetros, o dobro da medida citada acima. Da mesma forma, a construção do muro acústico que serve de suporte para as pinturas e *graffiti* dos artistas, no momento que recuperou e preservou as fachadas do edifício do Antigo Armazém São Francisco, passou a auxiliar na manutenção das atividades, relações sociais e vivências do passado no Bairro Porto, nas memórias dos seus habitantes, o que consequentemente garante a conservação de uma identidade local.

Apesar do nome do projeto ser Arte no Muro – Espaço de Arte Urbana, e trabalhar com a estética e alguns artistas de arte urbana, ele pode ser caracterizado, essencialmente, como um projeto de arte pública com financiamento privado, pois é

uma iniciativa em que empresas encomendaram e patrocinaram as intervenções. O raciocínio é reforçado pelo fato do projeto não possuir o caráter transgressor, demonstrar ser permanente e ter uma temática que agradava os interesses dos patrocinadores e que foi explorada por todos os artistas.

Mesmo com todo esse cuidado de se regular o conteúdo abordado, as empresas responsáveis não conseguiram evitar o conflito ou opiniões contrárias ao projeto Arte no Muro. Por estabelecer uma temática despretensiosa e ter um determinado painel que foi interpretado como uma afirmação da narrativa oficial do descobrimento do Brasil, os organizadores da exposição a céu aberto tiveram que lidar com pichações críticas a essa perspectiva. Entretanto, era algo esperado, já que os painéis receberam uma camada de verniz para proteção e também em razão de que “a vida urbana pressupõe encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no confronto ideológico e político) dos modos de viver, dos ‘padrões’ que coexistem na Cidade” (LEFEBVRE, 2001, p.22).

Além disso, nas redes sociais, onde o vídeo sobre o projeto Arte no Muro foi publicado na página da empresa Sagres, e teve reações e comentários predominantemente favoráveis, encontra-se posição contrária à iniciativa. Marques (2017) comenta que o Arte no Muro está a serviço de uma “gentrificação urbana”. Porém, é importante ressaltar aqui que a gentrificação, no seu sentido original, seria um processo específico de substituição de moradores de baixa renda por outros de maior renda em determinados bairros (CYMBALISTA, 2018). É o que aparentemente o Arte no Muro, atrelado às ações de infraestrutura das empresas Sagres e Celulose Riograndense ainda não provocou na zona portuária. Cymbalista (2018) afirma que na atualidade a gentrificação é um termo que passou a ter mais sentidos, podendo ser associado também à desigualdade, segregação, revitalização, projetos urbanos e reutilização de edifícios antigos.

É possível considerar que o posicionamento de Marques (2017) está mais de acordo com esses sentidos contemporâneos de gentrificação, pois ele acredita que o que se presencia observando o muro é, na verdade, uma arte domesticada e que perde toda a sua força ao se aliar a interesses econômicos, que estão prejudicando a natureza da região e transformando áreas urbanas desvalorizadas em áreas urbanas subitamente valorizadas.

Colabora com esse posicionamento o que fala Arantes (2005) sobre a convergência da cultura com os negócios. Para a pesquisadora, é uma situação contraditória, porque acontece um desarmamento da instância crítica das artes para que elas sejam usadas como atrações culturais de grandes empresas, que sem a incorporação dos valores culturais podem ter as suas transações comerciais inviabilizadas, chegando até a comprometer o próprio futuro dos negócios (ARANTES, 2005).

Traz-se para essa discussão a teoria da reificação, na qual as formas de trabalho humano, nesse caso as obras de arte que não tem um fim prático, são orientadas pelo sistema capitalista para cumprir um objetivo, são instrumentalizadas e mercantilizadas, tendo valor só quando podem ser “usadas” e reduzidas a um mero meio (JAMESON, 1994). Questiona-se, então, com o auxílio de Jameson (1994), se nesse caso as intervenções artísticas não estariam sendo usadas pelas empresas envolvidas como uma simples manipulação e distração para se criar uma ilusória harmonia social? Ou ainda, como uma mercadoria que somada ao capital investido tem o propósito de transformar e revitalizar a orla portuária, contrapartida exigida pelo Contrato de Uso Temporário que regulamenta o uso da área do Terminal de Toras, visto que os painéis pintados se apresentam como um objeto, que de forma concreta, fortalece e legitima a posição da empresa na sua relação com o Estado.

Os painéis da primeira etapa do projeto Arte no Muro, por estarem incluídos em uma ação sociocultural financiada pelas empresas Sagres e Celulose Riograndense e apresentarem trabalhos que seguiram a mesma temática, a das águas e pessoas, em um local importante da cidade, podem ser categorizados como *Práticas Artísticas Financiadas*. As obras pertencem à subcategoria *Arte Pública Contemporânea Formal* por possibilitarem que os espectadores desenvolvessem formas de interação com os murais situados no espaço público e também devido aos artistas priorizarem a questão estética, demonstrando habilidade no domínio do uso das cores e outros elementos visuais, ressaltando os seus estilos pessoais ao invés da divulgação de mensagens específicas.

Portanto, é possível delinear as contribuições que esse caso apresentou para que o problema dessa pesquisa seja explorado. O Arte no Muro, por ser uma iniciativa de caráter permanente, auxiliou na valorização da zona portuária que há algumas décadas atrás era percebida como abandonada e de cenário desolador. Tam-

bém agregou à área aspectos culturais, turísticos e de lazer. Porém, acredita-se que a contribuição fundamental que a análise desse caso ofereceu para o desenvolvimento do problema dessa pesquisa é a de se constatar que as empresas da iniciativa privada, articuladas com a Prefeitura Municipal que desenvolveu ações de infraestrutura na cidade que viabilizaram as suas atividades, podem utilizar a estrutura das suas edificações para servir de suporte para manifestações artísticas, intencionalmente esvaziadas de senso crítico, mas que as auxiliem nos seus objetivos comerciais.

7.2 Cidade Selvagem

O Otroporto realiza várias atividades voltadas para moradores da zona portuária e a comunidade em geral. As ações socioculturais abrangem projetos permanentes em parceria com empreendimentos culturais como o Cruzeiro do Saber, o Grupo Tholl, o Porto Memória nas Escolas, o Sofá na Rua, a Associação Hélio D'Angola e o projeto *Hip-Hop* em Movimento. Além dos projetos permanentes somam-se projetos eventuais relacionados com práticas artísticas no espaço público, como o já discutido Arte no Muro, o festival de *graffiti Spray'sons* e o Cidade Selvagem (MAZZA, 2017b).

O Cidade Selvagem é um projeto desenvolvido pela Rastro Selvagem, agência socioambiental criada em março de 2009 e formada atualmente pelos sócios Gustavo Arruda e Gustavo Fonseca. A agência começou como uma iniciativa de quatro estudantes do curso de Ecologia da UCPel que pretendiam repassar todo o conteúdo assimilado em sala de aula para a comunidade de uma forma atraente para as pessoas. Para tanto, utilizavam a arte, recursos audiovisuais e a contação de histórias. Depois de um breve período, a UCPel transformou a iniciativa dos estudantes em um projeto de extensão (ARRUDA, 2019; DIAS, 2017).

Pelo fato de a universidade ter uma incubadora de empresas e os integrantes da agência perceberem que existia uma demanda para os seus serviços, no ano de 2012 a Rastro se torna uma microempresa que atua em vários setores socioambien-

tais. Além disso, a agência tem como propósito dar visibilidade ao Bioma Pampa, que ocupa aproximadamente a metade sul do Rio Grande do Sul, todo o Uruguai e parte da Argentina. Eles oferecem ações criativas para comunidades, escolas, empresas e instituições públicas e privadas, promovendo o conhecimento e o respeito ao conjunto das espécies de seres vivos existentes na região (ARRUDA, 2019; DIAS, 2017).

Em maio de 2014 a agência lançou uma campanha no Catarse, plataforma de financiamento coletivo na Internet. A campanha de nome Cidade Selvagem visava arrecadar R\$ 7.581,00 para a realização de 14 lambe-lambes com imagens ampliadas de animais do Bioma Pampa acompanhadas de *QR Codes*¹⁶ que descreviam a espécie exibida e o mote da ação. O objetivo era o de espalhar, junto com os apoiadores, os lambe-lambes em pontos estratégicos do Bairro Porto para levar arte para as ruas, transformando a paisagem urbana e sensibilizando a população para a preservação da natureza (CATARSE, 2019; DIAS, 2017).

Influenciados pelo artista francês JR, o fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado e os artistas locais Bero Moraes, Bruna Britto e Guilherme (Ges), os integrantes da agência Rastro escolheram a técnica do lambe-lambe por ter um impacto ambiental reduzido, um custo financeiro baixo e fornecer uma possibilidade de diálogo com os espectadores. O Bairro Porto foi escolhido para receber as colagens por estar mais próximo da zona de banhado e consequentemente da fauna que cerca o município, além de ser uma área da cidade de Pelotas em processo de revitalização por causa das atividades universitárias e onde existiam lugares que estavam decaídos e que poderiam ser ocupados (ARRUDA, 2019).

O símbolo da campanha era o graxaim, um mamífero abundante no Brasil. Outras espécies nativas do país como aves e répteis também foram utilizados. O projeto conseguiu o financiamento necessário em 45 dias. Além de pessoas físicas, também recebeu o apoio de várias empresas. Os locais que sofreram as intervenções com as imagens dos animais tiveram a autorização dos proprietários e os integrantes do Cidade Selvagem se comprometeram em retirar as colagens depois de três meses. Além disso, o projeto exibiu vídeos na rua e produziu um videoclipe musical relacionado com a temática da campanha (CATARSE, 2019; DIAS, 2017).

16 É um tipo de código de barras bidimensional que pode ser escaneado usando telefones celulares equipados com câmera (CÓDIGO QR, 2019).

O projeto Cidade Selvagem prosseguiu a partir de 2016 com a agência Rastro conseguindo patrocínio das empresas Sagres e Celulose Rio Grandense e consequentemente se integrando as ações socioculturais Otroporto. Os integrantes da agência consideravam que a Sagres estava comprometida com a mitigação e compensação de impactos ambientais. Então, aproximaram-se da empresa buscando financiamento para um documentário curta-metragem sobre o Canal São Gonçalo chamado de *O Espírito das Águas*. A Sagres aprovou o projeto e solicitou que também fosse adicionado alguma proposta para as escolas. Nesse caso, foram definidas as ações educacionais do Cidade Selvagem, nas quais ocorreriam palestras e oficinas em seis escolas do Bairro Porto e também intervenções no espaço público para divulgação. Nas escolas os integrantes da agência Rastro mostraram animais taxidermizados cedidos pelo Museu de História Natural da UCPel e desenvolveram colagens de lambe-lambes para que os alunos tomassem conhecimento dos animais da região (ARRUDA, 2019; DIAS, 2017).

Em novembro de 2016, no evento Sofá na Rua realizado na Rua José do Patrocínio entre as ruas Benjamin Constant e Conde de Porto Alegre no Bairro Porto, aconteceu a primeira colagem no espaço público dessa etapa do Cidade Selvagem. Os integrantes da agência colaram três lambe-lambes de dimensões variadas no portão de ferro vermelho da casa noturna Galpão Satolep, localizada na mesma rua onde acontecia o evento cultural. O de tamanho maior continha a imagem impressa em preto e branco de um biguá, ave aquática que também é conhecida pelo nome de mergulhão, o lambe-lambe de tamanho mediano tinha impresso o nome do projeto e o de tamanho menor a classificação científica da ave (Fig. 33).

No mês de dezembro de 2016, com o apoio de funcionários e plataforma de trabalho aéreo da Sagres, o projeto Cidade Selvagem realizou uma colagem de grande dimensão em um silo da própria empresa localizado na Rua Almirante Barroso com a Rua João Manoel no Bairro Porto. O lambe-lambe de 72m² exibia a imagem da cabeça de um graxaim impressa em preto e branco, que podia ser visto por vários metros de distância e era acompanhado de um lambe-lambe muito menor que mostrava o nome do projeto (Fig. 34). Exclusivamente nessa ação, a empresa solicitou que fosse aplicada uma resina naval que protegesse a colagem e evitasse

que ela se deteriorasse com mais rapidez, garantindo assim uma permanência maior (ARRUDA, 2019; DIAS, 2017).

A última colagem dessa etapa do projeto Cidade Selvagem aconteceu na fachada de um edifício desativado que era da antiga fábrica de óleos vegetais Olivebra e localizado na Rua Conde de Porto Alegre entre as ruas Santa Cruz e Almirante Barroso na zona portuária no mês de junho de 2017. Contando novamente com o auxílio de funcionários e equipamentos da Sagres, dessa vez foi colado pelos integrantes da agência Rastro um lambe-lambe de 7 metros de altura por 4 metros de largura, que mostrava a fotografia impressa de uma garça-branca em preto e branco e a assinatura do projeto na base da imagem (Fig. 35) (DIAS, 2017; MAZZA, 2017c).



Figura 33 – Agência Rastro, Biguá – Cidade Selvagem. Pelotas, 2016.
Fonte: O autor, 2017.



Figura 34 – Agência Rastro, Graxaim – Cidade Selvagem. Pelotas, 2016.
Fonte: O autor, 2017.



Figura 35 – Agência Rastro, Garça-branca – Cidade Selvagem. Pelotas, 2017.
Fonte: O autor, 2017.

O projeto Cidade Selvagem da agência Rastro, com o apoio financeiro das empresas Sagres e Celulose Riograndense, concentrou as suas ações artísticas no Bairro Porto de Pelotas. Isso se deve à convergência de interesses das instituições. A Rastro queria que as suas colagens ficassem numa região da cidade próxima da natureza que cerca o município e as empresas patrocinadoras, com o apoio da Prefeitura Municipal, estavam empenhadas em revitalizar a decadente orla portuária. Novamente, a área do Centro da cidade de Pelotas, onde o Bairro Porto se encontra, é beneficiada com atrações artísticas e culturais.

Com a devida autorização das empresas patrocinadoras, as colagens do Cidade Selvagem puderam ser realizadas em instalações e edifícios das próprias empresas. Apesar de localizadas em espaços privados elas puderam ser acessadas ou visualizadas facilmente por quem transitava nas ruas do Bairro Porto, pois estavam voltadas para o espaço público. As colagens do biguá e da garça-branca proporcionaram uma maior interação por se situarem mais próximas das pessoas que podiam tocá-las e usarem de plano de fundo para fotografias. A colagem do graxaim no silo não permitia um acesso mais próximo por estar em local permitido apenas para os funcionários das empresas, portanto, só podia ser acessada visualmente a uma certa distância pelo espectador.

Os lambe-lambes do projeto Cidade Selvagem, pelo fato de serem impressos em preto e branco, poderiam passar despercebidos pelos frequentadores da zona portuária, na qual tem várias ocorrências de *graffiti* que são bastante coloridos. Porém, a escala das colagens foi primordial para que isso não acontecesse, proporcionando uma ótima visualização. A colagem do biguá, estrategicamente fixado em um portão vermelho ao nível dos olhos, exibe o animal em uma escala ampliada, com aproximadamente 2 metros de altura supera o tamanho da maioria das pessoas. Os lambe-lambes do graxaim e da garça-branca, igualmente são impressos em uma escala completamente desproporcional aos seus tamanhos naturais, equiparando-os a escala dos lugares onde foram colados, entretanto, conectados com o plano da rua. Essa escala ampliada dos animais que representam a fauna da região e exibidos nas colagens provoca uma sensação de estranhamento para quem as observa. Corresponde também a toda uma força simbólica que esses animais pos-

suem, apesar de estarem constantemente ameaçados pela propagação do tecido urbano.

Do mesmo modo, a utilização das imagens desses animais é útil para rememorar uma cidade de Pelotas que não existe mais, que estava mais próxima de uma região de banhado e que foi ocupada pela expansão que a cidade sofreu em direção ao Canal São Gonçalo no século XIX. Essa expansão afastou a fauna e a natureza para mais longe dos cidadãos pelotenses, para além do próprio canal que contorna a área urbana da cidade.

O projeto Cidade Selvagem teve como técnica escolhida pelos integrantes da agência socioambiental o lambe-lambe, que esta pesquisa considera como um recurso da *street art*, subgênero da arte urbana. Porém, como as três colagens receberam financiamento de empresas privadas, o Cidade Selvagem se refere a um projeto de arte pública. Portanto, pode-se dizer que a iniciativa se insere na categoria *Práticas Artísticas Financiadas* por pertencer a um projeto sociocultural mais amplo, ser autorizada e patrocinada e ser realizada em um bairro da região central da cidade. E, por ter um caráter temporário, proporcionar uma certa interação com o público e se preocupar na transmissão de uma mensagem própria, utilizando materiais e recursos visuais que confeccionaram trabalhos sem muita elaboração, o Cidade Selvagem pode ser colocado na subcategoria *Arte Pública Contemporânea Conceitual*.

Compreende-se que as ações do projeto Cidade Selvagem, vinculadas às ações socioculturais Otroporto e que têm o intuito de dissolver os limites entre o ambiente construído, artificial e o ambiente natural, colaboram no desenvolvimento do problema dessa pesquisa por evidenciarem que as práticas artísticas no espaço público podem ajudar a gerar consciência ambiental nas pessoas que circulam pelas ruas e, principalmente, instituir em quem transforma ou produz o espaço urbano na cidade de Pelotas, que se pense de alguma forma no meio ambiente e na sua preservação nas suas condutas.

7.3 *Spray'sons*

O festival de *graffiti Spray'sons* (ou em tradução literal Filhos do *Spray*) é mais uma atividade de prática artística estabelecida no espaço público que eventualmente se associa as ações socioculturais Otroporto. O evento, que acontece de forma esporádica, realizou a sua primeira edição em outubro de 2015. A iniciativa foi do grafiteiro Vinícius Moraes, que usa o pseudônimo de Bero para assinar as suas artes, com a ajuda da artista visual Bruna Britto. Eles reuniram 15 grafiteiros durante um dia para pintar o muro de um estacionamento localizado na esquina da Rua Três de Maio com a Rua Santa Cruz, no Bairro Porto, região administrativa do Centro da cidade de Pelotas (MAZZA, 2016).

Os idealizadores da primeira edição do *Spray'sons* pretendiam colorir o bairro e transmitir a possibilidade de se viver em um mundo com mais liberdade de expressão e com os vários estilos de *graffiti* em harmonia, o que caracterizou o evento, desde o seu início, como um ambiente de intercâmbio de experiências e de integração artística. Para que a primeira edição do *Spray'sons* acontecesse, além de solicitarem autorização do proprietário do muro, os organizadores tiveram que conseguir dez patrocinadores para financiarem os custos do material de pintura e a alimentação dos artistas. Também foi necessário requerer para a prefeitura que um trecho da Rua Santa Cruz fosse interditado para que o público pudesse observar o mural com mais tranquilidade e também frequentar uma feira de rua realizada em paralelo ao evento e composta por bancas de gastronomia e de artesanato (MAZZA, 2016; MORAES, 2019).

Esse tipo de evento, no qual grafiteiros se reúnem para a realização de um mural coletivo durante um ou dois dias e que incorpora outras atrações culturais, algumas oriundas da cultura do *hip-hop*, tem influência no *Meeting of Styles*, festival de *graffiti* de alcance mundial, realizado pela primeira vez na Alemanha no ano de 2002 pelo grafiteiro Manuel Gerullis. Desde então, o evento internacional já percorreu mais de 25 países pelo mundo. No Brasil, o encargo da organização e da curadoria do *Meeting of Styles* é do grafiteiro Lucas Stuczynski, que tem a responsabilidade de selecionar artistas nacionais e também internacionais. No país, o evento

aconteceu pela primeira vez na cidade de São Bernardo do Campo, estado de São Paulo. No Rio Grande do Sul, a primeira edição do *Meeting of Styles* foi na cidade de Porto Alegre em 2014 e vem acontecendo anualmente, desde 2015, na cidade do Rio Grande. (GIOVANAZ, 2018; MAZZA, 2016).

O festival de *graffiti Spray'sons* teve continuidade no ano de 2015, durante uma tarde no mês de novembro. A segunda edição foi realizada no muro de um edifício da UFPel onde está instalada a livraria da universidade e que no passado era de propriedade da Cervejaria Brahma, pela Rua Benjamin Constant, no Bairro Porto. A instituição, além de ceder o muro, apoiou os sete artistas participantes com o material de pintura. Nesta ocasião o festival de *graffiti* se associou aos eventos culturais Sofá na Rua e Bienal Internacional de Arte e Cidadania que se desenrolavam ao mesmo tempo.

No mês de maio de 2016 aconteceu o *Spray'sons* Edição Especial Fenadoce. Os organizadores do festival de *graffiti* se vincularam excepcionalmente à referida feira que acontece anualmente na cidade de Pelotas e é realizada pela Câmara de Dirigentes Logistas de Pelotas (CDL). Por causa disso, o *Spray'sons*, que normalmente acontece no Bairro Porto, teve que se deslocar para a região da Barragem, especificamente o pavilhão onde se localiza o espaço *Wombo Combo* no Centro de Eventos Fenadoce. Dessa forma, o acesso ficou restrito apenas a quem poderia pagar pelo ingresso. As paredes internas e externas do pavilhão foram grafitadas por cerca de 20 artistas de estilos diversos que tiveram o seu material de pintura custeado pelos realizadores da feira.

No mesmo ano, os organizadores do festival de *graffiti Spray'sons* inserem o evento nos projetos eventuais das ações socioculturais Otroporto que são financiados pelas empresas Sagres e Celulose Rio Grandense. No dia 19 de junho aconteceu a primeira edição do *Spray'sons* vinculado ao Otroporto, em edifício localizado em um quarteirão no Bairro Porto, que é delimitado pelas ruas João Manoel, Santa Cruz, Conde de Porto Alegre e Almirante Barroso, e antigamente era de propriedade da fábrica de óleos vegetais Olivebra (Fig. 36).

Os cerca de 30 artistas convidados pelos organizadores produziram, até aquela época, o maior mural coletivo de *graffiti* da cidade de Pelotas durante o período de 12 horas, na parte do imóvel que fica na Rua Conde de Porto Alegre. A parede

disponível tinha aproximadamente 8 metros de altura por 49 metros de largura e foi pintada previamente com tinta preta. Os grafiteiros receberam latas de *spray* e tinham disponíveis equipamentos de proteção individual, andaimes e plataforma de trabalho aéreo para a execução das suas obras (CIRNE, 2016a).

Os artistas combinaram antecipadamente a utilização da mesma paleta de cores. Por causa disso, na parede grafitada predominavam os tons de amarelo, verde, violeta e magenta. Na parte de baixo do mural era possível observar o trabalho dos grafiteiros que se identificam com os estilos tipográfico, caligráfico ou de formas tridimensionais. Na parte de cima do mural se visualizava as obras de grafiteiros que gostam de pintar personagens próprios, fotorrealistas, de desenhos animados ou da cultura do *hip-hop* (Fig. 37) (MORAES, 2019).

O festival seguiu os mesmos moldes da primeira edição de 2015, com o trânsito da rua sendo interrompido para serem expostas as habituais atrações de artesanato e gastronomia que se agregam ao evento. Porém, essa edição do *Spray'sons* também contou com bancas de vestuário, oficina de *graffiti* para crianças, apresentações musicais locais, como as de um *DJ* e de *rappers*, além da exibição de um curta-metragem e da colocação de mobiliário para descanso e conforto do público. Alguns dias após ao evento foram instaladas temporariamente no edifício luminárias com o objetivo de garantir aos transeuntes uma melhor visualização do mural coletivo durante a noite e consequentemente aumentar a segurança do local (CIRNE, 2016a; SPRAY'SONS GRAFFITI, 2016a).

No dia 20 de novembro de 2016 aconteceu a segunda edição do *Spray'sons* em associação com o Otroporto e que estava incluída na programação da Virada Cultural de Pelotas. O festival de *graffiti* ocorreu no mesmo quarteirão da edição anterior, mas desta vez em imóvel da Rua Almirante Barroso próximo da esquina com a Rua Conde de Porto Alegre. Foram cerca de 35 artistas participantes, um número maior que o evento de junho. Além dos artistas residentes em Pelotas, foram convidados artistas de outras cidades do Rio Grande do Sul e do país, como Porto Alegre, Curitiba e Brasília. Dez dos artistas participantes não foram convidados, mas selecionados por uma curadoria após inscrições terem sido realizadas em página web do *Spray'sons* (MAZZA, 2016; SPRAY'SONS GRAFFITI, 2016b).

As atividades transcorreram das 10 horas até as 22 horas. Uma ampla área do edifício estava pintada com tinta preta para delimitar onde as pinturas deveriam ocorrer. Os artistas, com o auxílio de muitos andaimes, pintaram vários estilos de *graffiti* coloridos que iam se intercalando por toda a extensão do mural coletivo (Fig. 38). Com um trecho da rua interditado, mais uma vez o evento pode contar com mobiliário para o público desfrutar a criação das obras com conforto, a participação de bancas artesanais, brechós, gastronomia e atrações musicais ecléticas com presença de um *DJ* de Porto Alegre (MAZZA, 2016).

A terceira e até o momento última edição do festival de *graffiti Spray'sons* em parceria com o Otroporto aconteceu um ano depois, no dia 19 de novembro de 2017. De certa forma foi uma continuidade ao mural realizado no mesmo quarteirão do Bairro Porto e edifício da edição anterior, situado pela Rua Almirante Barroso entre as ruas Conde de Porto Alegre e João Manoel. Nessa ocasião, a organização do evento convidou cerca de 30 artistas que puderam exibir uma diversidade de estilos e de técnicas pintando com tinta *spray* um mural coletivo durante 11 horas com o apoio de andaimes e plataforma de trabalho aéreo (Fig. 39). Além disso, o público do festival, que abrangeu todas as idades, teve a oportunidade de aproveitar a presença de mobiliários, *food trucks*, um brechó, animadores do Grupo Tholl e músicas executadas por uma *DJ* da cidade (CIRNE, 2017; SCHIAVON, 2017).



Figura 36 – Aspecto de edifício antes do festival de *graffiti Spray'sons*. Pelotas, 2011.
Fonte: Google, 2017.



Figura 37 – Vários artistas, festival de *graffiti Spray'sons*. Pelotas, 2016.
Fonte: O autor, 2017.



Figura 38 – Vários artistas, festival de *graffiti Spray'sons*. Pelotas, 2016.
Fonte: O autor, 2017.



Figura 39 – Artistas trabalhando no festival de *graffiti Spray'sons*. Pelotas, 2017.
Fonte: O autor, 2017.

O festival de *graffiti Spray'sons* teve continuidade no ano de 2018. Dessa vez, o idealizador do evento, o grafiteiro Bero, realizou uma edição no Bairro Centro da cidade de Pelotas e sem relação com as ações socioculturais Otroporto. O festival aconteceu com o patrocínio da UCPel em um domingo do mês de julho e contou com a participação de cerca de 20 grafiteiros da cidade que pintaram o muro do antigo Colégio Santa Margarida, que atualmente pertence a universidade, localizado na esquina da Rua Félix da Cunha com a Rua Dom Pedro II. Essa edição do *Spray'sons*, diferentemente das três edições anteriores, por dispor de uma verba menor, foi mais modesta e não incluiu atrações gastronômicas, bancas de artesanato e apresentações musicais. Portanto, não necessitou da interdição de nenhuma das ruas (FERREIRA, 2018; MORAES, 2019).

No mesmo ano, no mês de novembro, aconteceu pela primeira vez uma edição do festival internacional de *graffiti Meeting of Styles* na cidade de Pelotas, evento que influenciou a criação do *Spray'sons*. Durante dois dias, 50 artistas nacionais e internacionais pintaram um dos maiores murais de *graffiti* do país no edifício do Núcleo de Transportes da UFPel, situado na Rua Conde de Porto Alegre no Bairro Porto. Além disso, o público pode contemplar outras atividades relacionadas com a cultura do *hip-hop* em um palco que exibia apresentações de dança e músicas tocadas por *DJs*. Também aconteceram batalhas entre grafiteiros, desafios de *skate* e um *workshop* de *graffiti*. As ações socioculturais Otroporto foram uma das patrocinadoras do *Meeting of Styles*, assim como a Prefeitura Municipal uma das apoiadoras junto com a UFPel (DIAS, 2018b).

Assim sendo, é possível constatar que o festival de *graffiti Spray'sons*, com as suas três edições associadas às ações socioculturais Otroporto e ocorridas no Bairro Porto, auxiliou temporariamente na manutenção da hegemonia da área administrativa do Centro com relação às outras áreas da cidade de Pelotas na oferta de lazer, atividades artísticas, culturais e privilégios urbanos. Da mesma forma, internamente na área do Centro, o Bairro Porto se valorizou e se tornou uma alternativa ao Bairro Centro do comércio, museus, galerias, teatros e cinemas, ao apresentar uma atração como o *Spray'sons*, que depende do espaço público para atrair mais espectadores que podem ser oriundos até de outras áreas da cidade.

Portanto, a ocupação do espaço público foi de suma importância para essas três edições do *Spray'sons* no Bairro Porto. Além dos murais serem desenvolvidos em paredes de edifício voltado para o espaço público, as pessoas podiam aproveitar por um dia, em cada edição, os trechos das ruas onde o trânsito estava interditado, interrompendo provisoriamente o fluxo de algumas das atividades consideradas produtivas pela sociedade. Além disso, eram o local principal onde as ações artísticas e culturais aconteciam, promovendo a liberdade de expressão e sendo fundamentais para atrair um público ainda maior para o festival de *graffiti*.

O edifício que serviu de suporte para os murais pintados nas três edições do *Spray'sons* estava nitidamente desativado, com as suas janelas e portas lacradas com tijolos, contribuindo para gerar uma atmosfera de decadência e abandono no Bairro Porto. Apesar das sucessivas ações artísticas, o seu aspecto original, formas arquitetônicas e texturas ainda podiam ser identificadas e remetiam às atividades industriais que ocorriam no passado. Logo, parte da aparência do edifício e do quarteirão sofreram modificações devido aos *graffiti* coloridos, como se tivesse acontecido também algum tipo de renovação e de melhoria estrutural, o que consequentemente colabora para uma revitalização da zona portuária.

Apoiado em Rosalyn Deutsche, Peixoto (2012), considera que esses lugares atingidos pelos interesses imobiliários e institucionais, atualmente ganham atributos de coerência através da prática artística, fato que oculta os procedimentos relacionados com a apropriação e exclusão que os sustenta. Assim, as obras, quando utilizadas para transmitir uma ilusória estabilidade cultural e continuidade histórica, passam a endossar a perspectiva de desenvolvimento urbano definida por seus patrocinadores (PEIXOTO, 2012).

De acordo com registro fotográfico anterior às três edições do festival de *graffiti*, o próprio edifício e quarteirão já eram atingidos por manifestações artísticas de arte urbana provavelmente não autorizadas. As mesmas eram produzidas no nível dos olhos dos pedestres e chegavam a aproximadamente metade da altura do edifício. Os três murais criados pelo *Spray'sons*, com a ajuda de equipamentos adequados, puderam dar conta de toda a escala do edifício, cobrindo os espaços reservados da fachada de cima a baixo, potencializando o impacto do evento no bairro. A escala do edifício não era harmônica com a escala de uma pessoa, porém era

adequada para que os espectadores das três edições do festival de *graffiti* pudessem perceber os detalhes dos murais pintados. Além disso, no espaço amplo das ruas que ficavam interditadas quando o evento ocorria, era disponibilizado mobiliário para que a experiência fosse calorosa e confortável.

Essa pesquisa considera o *graffiti* como um subgênero da arte urbana, sendo uma técnica artística associada inegavelmente ao anonimato e a transgressão e que pode ser financiada pelos próprios artistas e abordar vários temas com mais liberdade. As três edições do *Spray'sons*, ligadas as ações socioculturais Otroporto, conseguiram manter o desenvolvimento do trabalho dos grafiteiros sem restrições temáticas, característica própria da arte urbana, mas por não serem ações transgressoras, terem autorização e principalmente receberem patrocínio para a sua realização, essa pesquisa considera que na verdade as três edições do festival abrangeram manifestações artísticas identificadas mais com aspectos da arte pública.

O autor Armando Silva (2014) entende que no momento que um *graffiti* é realizado com autorização e com uma instituição fornecendo estrutura, espaço e até financiamento para concretizá-lo, ele se torna parte de uma propaganda institucional ou exposição de arte, perdendo as suas características originais (SILVA, 2014).

O que remete novamente a teoria da reificação abordada por Jameson (1994) e Harvey (2014) que, por exemplo, alerta que a nossa época tem como característica a de transformar tudo em mercadoria. O capital global, na sua ânsia de acumulação de renda, precisa defender uma forma de diferenciação para ser original, criativo, autêntico e único. Passa, então, a permitir que uma cultura local se desenvolva, de forma divergente ou até contrária ao seu funcionamento adequado. Podendo apoiar, com cautela, práticas culturais transgressoras (HARVEY, 2014).

Desse modo, o festival de *graffiti Spray'sons* se insere na categoria de *Práticas Artísticas Financiadas*, pois é um evento aparentemente temporário, realizado em um bairro da área central e que está relacionado com um projeto cultural que o patrocina. A subcategoria a qual ele pertence é a da *Arte Pública Contemporânea Formal*, pois oportunizou com que o público pudesse se aproximar e interagir com os murais pintados e, da mesma forma, porque incentivou que os artistas participantes esprimissem os seus estilos artísticos pessoais e o seu virtuosismo técnico, em detrimento da divulgação de mensagens, para causarem impacto visual.

Por conseguinte, com a análise das três edições do festival de *graffiti Spray'sons* em parceria com as ações socioculturais Otroporto, pode-se elencar algumas relações que o evento propiciou com a produção do espaço urbano na cidade de Pelotas. Primeiro, que ações artísticas desse tipo no espaço público podem minimizar o desequilíbrio entre pedestres e automóveis, tornando temporariamente o urbanismo da cidade voltado mais para a escala das pessoas e menos para a escala dos automóveis, que devido a um ideal de modernidade tomaram conta do espaço público das cidades com o seu ritmo mais acelerado no século XX (FONTES, 2018).

Segundo, o espaço público foi imbuído de vitalidade urbana com a apropriação pelas pessoas de trechos de ruas, momentaneamente, para observar os grafiteiros trabalhando, assistir atrações musicais, caminhar, conversar etc (SABOYA, 2016). Assim, o sujeito da sociedade contemporânea, caracterizada por relações superficiais, pelo individualismo e uma sensação de hostilidade gerada pela indiferença, em eventos temporários que ocupam o espaço público, é incentivado a se relacionar de forma mais próxima com o ambiente urbano e, do mesmo modo, com os próprios indivíduos da cidade (FONTES, 2012).

E, por último, o festival de *graffiti Spray'sons*, ao modificar o aspecto de parte de uma edificação degradada que não estava mais sendo usada como foi idealizada, atribuindo a ela uma nova função e a tornando um espaço de exposição artística a céu aberto, contribuiu para que as empresas promotoras das ações socioculturais Otroporto realizassem as devidas contrapartidas sociais com o objetivo de revitalizar a orla portuária e melhorar a infraestrutura do bairro onde aconteceram.

Portanto, pode-se afirmar que os benefícios obtidos pela população que frequentou o festival de *graffiti* a partir da ampliação das possibilidades de apropriação do espaço público são efêmeros, pois persistem apenas durante o período em que cada edição do evento é realizado. Em compensação, as empresas envolvidas no seu financiamento e por consequência o Estado, são beneficiados de forma mais duradoura.

8 Considerações finais

Com o encerramento dos estudos de caso e, por conseguinte, de todo o trabalho de investigação, pretende-se nessas considerações finais retomar a proposição inicial que deu origem a essa pesquisa, revisar o seu objetivo geral e os específicos e entender se a compreensão sobre o tema abordado foi ampliada. Portanto, serão recapitulados, de forma sintetizada, os principais argumentos construídos por essa dissertação, que fundamentam suas principais contribuições e apontarão os limites e obstáculos encontrados ao longo do trabalho, com recomendações para futuras investigações.

A realização dessa pesquisa foi motivada por várias questões, principalmente por causa da efervescência da arte pública e da arte urbana atualmente na cidade de Pelotas e o fato de o autor do trabalho ser integrante de um coletivo que realiza esporadicamente ações de arte urbana. Por isso, surgiu o interesse em investigar as relações entre determinados projetos artísticos com a produção do espaço urbano na cidade de Pelotas e refletir de forma crítica como o espaço público poderia ser afetado pelas práticas artísticas.

Pode-se afirmar que a pesquisa foi dividida em três etapas para chegar aos objetivos propostos. A primeira etapa tratou dos conceitos que estão relacionados com as práticas artísticas inseridas no espaço público, fundamentais para se ter uma visão abrangente do tema da pesquisa. Os conceitos arte pública, arte urbana e espaço público são os mais importantes e, consequentemente, foram os mais discutidos. Porém, os conceitos de escala e memória social também receberam a devida atenção.

Essa etapa também estabeleceu relações entre os conceitos principais, evidenciando a articulação entre eles através de um diagrama que mostra que a pesquisa identificou que a arte pública, que é essencialmente financiada por instituições públicas ou privadas, está conectada aos monumentos públicos tradicionais e a arte pública contemporânea, que possibilita uma maior experimentação e interação com os espectadores. Logo, no mesmo diagrama, a respeito da arte urbana, que é formada pelos subgêneros do *graffiti*, *street art* e intervenção artística urbana, observa-se que esta pesquisa identificou que ela é uma vertente da arte pública, porém, com os artistas arcando com os custos dos seus trabalhos. Portanto, a partir dos autores abordados, concluiu-se que o espaço urbano é configurado pela contínua disputa do espaço privado (que em expansão pode tornar a cidade menos coletiva e plenamente acessível para poucos) com o espaço público, onde se inserem as práticas artísticas que foram estudadas nessa pesquisa.

Na segunda etapa, o objetivo foi o de se aproximar do problema da pesquisa a partir da análise do contexto em que aconteceram os eventos caracterizados como estudos de caso. Para isso, foram percorridos os quatro períodos do processo histórico da formação urbana da cidade de Pelotas e os seus projetos iniciais de urbanização. Através de uma discussão conceitual sobre a produção do espaço urbano foi possível compreender que o espaço, na cidade de Pelotas, é produzido de forma desigual. Tem-se uma sociedade dividida em classes sociais, na qual as famílias de maior renda habitam as áreas centrais da cidade e com maior infraestrutura; e as famílias de menor renda habitam áreas periféricas com poucos recursos disponíveis. Como em um sistema que se retroalimenta, a desigualdade social é intensificada, pois ela própria também provoca a fragmentação espacial que, por sua vez, gera a desigualdade. Em vista disso, pode se afirmar que existe no espaço urbano da cidade de Pelotas uma fragmentação social devido a uma ineficiência de regulação por parte do Estado e das demandas da camada mais elevada da população, cujo propósito é o acúmulo de riquezas para que seja mantida a sua posição social e protagonismo.

No decorrer da segunda etapa da pesquisa, também se constatou que essa fragmentação social do espaço urbano repercutiu na forma como as práticas artísticas foram inseridas historicamente no espaço público da cidade de Pelotas e também na atualidade. As primeiras manifestações que surgiram foram as de arte públi-

ca, pois a elite da sociedade pelotense, devido a sua concentração de recursos, começou a construir edifícios de uso público na área central desde o século XIX para que a cidade tivesse características monumentais e o espaço público refletisse os valores estéticos validados pela mesma elite. Durante o século XX, a praça principal da cidade, também na região do Centro, foi ocupada por vários monumentos públicos tradicionais, que predominantemente destacavam pessoas consideradas importantes na sociedade e oriundas das classes dominantes.

A arte urbana surgiu na cidade de Pelotas nas últimas décadas do século XX. As suas manifestações iniciais abrangeram todos os seus subgêneros. É possível considerar que as intervenções artísticas urbanas começaram a ser realizadas na cidade nos anos de 1980, entre outras razões, devido ao interesse do meio acadêmico em explorar os estilos artísticos contemporâneos. O *graffiti*, por sua vez, começou a se desenvolver na cidade a partir dos anos 1990. Uma pintura autorizada em uma parede de um posto de combustível na região do Centro é tida como o marco inicial dessa prática, evidenciando o fato de que os artistas pioneiros dependiam de recursos privados para a execução da técnica. Porém, a popularização desse subgênero da arte urbana com o passar dos anos propiciou a sua propagação pelas regiões da cidade, com os grafiteiros tendo uma maior autonomia e experimentando vários estilos pelas ruas, até mesmo sem a autorização dos proprietários dos muros.

Essa pesquisa não pode comprovar quando surgiram as primeiras manifestações artísticas relacionadas com o subgênero da *street art* por causa do seu caráter efêmero, mas a ideia adotada é a de que o surgimento delas no espaço público da cidade de Pelotas está diretamente relacionado com a diversificação das técnicas de atuação que artistas urbanos, como os grafiteiros, estavam implementando.

No prosseguimento da segunda etapa, a aproximação ao problema da pesquisa aconteceu com um levantamento das manifestações artísticas produzidas no espaço público da cidade de Pelotas que foram identificadas no recorte temporal, definido previamente, dos últimos quinze anos (2003–2018). Apurou-se que sua inserção se deve principalmente a quatro vetores fundamentais.

O primeiro foi a Prefeitura Municipal, que contribuiu com a arte pública através de recursos próprios e com a sua participação no Programa Monumenta. A administração municipal, direta ou indiretamente, também apoiou a arte urbana em

tapumes que cercavam as obras de restauração de seus prédios históricos. O segundo vetor fundamental foram as iniciativas artísticas individuais ou coletivas. Por serem financiadas pelos próprios artistas, elas abrangiam apenas a arte urbana, porém, trouxeram aspectos diferenciados nas suas práticas de atuação e maior multiplicidade de temas abordados nas suas obras inseridas no espaço público. O terceiro foram as instituições de ensino superior da cidade que, através de ações de extensão e cultura e na disponibilização da fachada de seus edifícios para servir de suporte para as obras, beneficiaram principalmente as práticas da arte urbana. O quarto e último vetor fundamental foi a iniciativa privada, que identificou um ambiente favorável às manifestações artísticas realizadas no espaço público da cidade de Pelotas e, de acordo com os seus interesses, passou a se vincular a projetos já existentes e, do mesmo modo, a desenvolver as suas próprias atividades caracterizadas como arte pública.

O panorama mais contemporâneo da arte pública e da arte urbana foi estabelecido no encerramento da segunda etapa da pesquisa, transitando pelas principais regiões da cidade de Pelotas para identificar práticas artísticas no espaço público. Ficou constatado que a região do Centro é a área onde se encontram os principais monumentos públicos tradicionais, sendo o Bairro Porto o local para onde convergem as práticas artísticas relacionadas com a arte urbana, autorizadas ou não autorizadas, principalmente por causa das construções desativadas e da promoção de festivais de *graffiti*. Nas outras regiões da cidade, a arte urbana do *graffiti* também parece ter mais ocorrências perante as outras manifestações, mas de forma dispersa e com uma variedade de estilos e uma elaboração menor, comparada com as que foram registradas na região do Centro.

Esse trabalho considera que o atual cenário das práticas artísticas na cidade de Pelotas, que são na sua maioria bem recebidas pela sociedade, não deve sofrer algum tipo de retração nos próximos anos, principalmente por causa dos quatro vetores citados acima que devem continuar atuantes e de outros que venham a surgir ou não foram observados. Portanto, o cenário deve se consolidar e até mesmo ser ampliado, mesmo com a existência de leis que regulamentam cada vez mais o espaço público e que tem como alvo as manifestações artísticas consideradas transgressoras.

A partir dessas etapas mais conceituais, a terceira etapa dessa pesquisa buscou produzir as categorias necessárias para as análises sobre os estudos de caso selecionados. Os casos foram trabalhados de forma crítica e contribuíram para que fossem exploradas as questões em torno do desenvolvimento das relações entre a arte no espaço público e a produção do espaço urbano na cidade de Pelotas. Foram determinadas primeiramente as seguintes categorias: a das *Práticas Artísticas Financiadas*, identificadas inicialmente por serem apenas autorizadas e que foi dividida nas subcategorias *Monumento Público Tradicional*, *Arte Pública Contemporânea Conceitual* e *Arte Pública Contemporânea Formal*; e a das *Práticas Artísticas Autofinanciadas*, que podem ser autorizadas ou não autorizadas e que foi decomposta nas subcategorias *À Mão Livre*, *Múltiplo* e *Interferência*.

Dessa forma, abordou-se o primeiro estudo de caso, o projeto Interações Urbanas, cujas obras na sua maioria foram categorizadas como sendo de *Práticas Artísticas Financiadas de Arte Pública Contemporânea Conceitual*. Porém, a análise do trabalho do Grupo Bijari indicou a revisão das categorias previamente estabelecidas aos estudos de caso por também apresentar como características a efemeridade e a transgressão. Portanto, após a retificação, seriam três as categorias de análise principais: a das *Práticas Artísticas Financiadas (Autorizadas) de Monumento Público Tradicional*; a das *Práticas Artísticas Financiadas (Autorizadas ou Não Autorizadas) de Arte Pública Contemporânea Conceitual ou Formal*; e a das *Práticas Artísticas Autofinanciadas (Autorizadas ou Não Autorizadas)* com as respectivas subcategorias vistas anteriormente (Tab. 2).

Os resultados obtidos no primeiro estudo de caso demonstraram que projetos, como o Interações Urbanas, podem gerar diversas relações com a produção do espaço urbano. Com as obras inseridas no entorno da Praça Coronel Pedro Osório na cidade de Pelotas, foi descoberto que as práticas artísticas podem sugerir o conflito permanente que acontece no espaço urbano entre o que é considerado público e o que é privado, como, por exemplo, o trabalho das guaritas de madeira, que representa o avanço da iniciativa privada no espaço público por causa da sensação de insegurança causada por um Estado ineficiente no combate à violência. Também se mostrou que, mesmo que temporariamente, as práticas artísticas são

Tabela 2 – Revisão das categorias de análise

Categorias	Subcategorias	Unidades de Análise
<i>Práticas Artísticas Financiadas (Autorizadas)</i>	<i>Monumento Público Tradicional</i>	Estatuária cívica, esculturas figurativas e monumentos
<i>Práticas Artísticas Financiadas (Autorizadas ou Não Autorizadas)</i>	<i>Arte Pública Contemporânea Conceitual</i>	Esculturas sem pedestal, murais e outras formas de expressão artística desde que patrocinadas
	<i>Arte Pública Contemporânea Formal</i>	
<i>Práticas Artísticas Autofinanciadas (Autorizadas ou Não Autorizadas)</i>	<i>À Mão Livre</i>	<i>Graffiti</i> , desenhos e pinturas
	<i>Múltiplo</i>	Adesivos, estênceis e pôsteres
	<i>Interferência</i>	Outras formas de expressão artística

Fonte: O autor, 2019.

capazes de dar novos significados para o espaço público e, da mesma forma, auxiliar na sua socialização, como, por exemplo, no trabalho *Satolepcosmocave*, que com a sua estrutura de madeira de acordo com a escala humana propiciou que no largo do Mercado Público as pessoas pudessem descansar, observar a paisagem ao redor e conversar com conforto, um comportamento contrário às atividades consideradas produtivas ou de consumo e que são mais valorizadas pela sociedade.

Outras relações que o Interações Urbanas gerou com a produção do espaço urbano foram que as práticas artísticas podem evidenciar que a cidade cresce de acordo com os interesses da iniciativa privada em detrimento da sociedade em geral, muitas vezes com a permissão dos agentes públicos. Foi o caso da intervenção *Ocupação*, realizada em edifício abandonado no entorno da Praça Coronel Pedro Osório, que denunciou essa situação. Do mesmo modo, a mesma intervenção sugeriu uma alternativa de ocupação a prédios abandonados no Centro da cidade, que poderiam ser habitados por moradores de baixa renda, atenuando assim a construção de moradias populares em áreas mais periféricas e distantes de uma melhor infraestrutura. Além disso, o Interações Urbanas, com obras dispostas apenas na região central de Pelotas, agregou mais arte e cultura nessa parte da cidade, reforçando a fragmentação social do espaço urbano. Também estabeleceu uma

conexão com a questão da preservação patrimonial e propiciou temporariamente que os transeuntes pudessem alterar a sua rotina diária, imposta pelas atividades produtivas, apropriando-se de uma forma alternativa do espaço público, aproveitando-a despretensiosamente e refletindo sobre esses novos usos.

Os estudos de caso restantes, os três projetos de arte no espaço público vinculados às ações socioculturais Otroporto, foram inseridos na mesma categoria, a das *Práticas Artísticas Financiadas*, porém, localizados em subcategorias diferentes. O Arte no Muro e o festival de *graffiti Spray'sons* foram considerados como sendo da subcategoria *Arte Pública Contemporânea Formal*. E o Cidade Selvagem foi incluído na subcategoria *Arte Pública Contemporânea Conceitual*. No entendimento dessa pesquisa, esses projetos de arte pública contribuíram de várias formas para que se descubra como podem acontecer as relações das práticas artísticas concretizadas no espaço público com a produção do espaço urbano.

As práticas artísticas associadas ao Otroporto e inseridas no espaço público de Pelotas são capazes de auxiliar na valorização de um bairro da cidade que no passado recente era percebido como abandonado e apresentava uma paisagem desoladora. O Arte no Muro, especificamente, pode acrescentar a esse mesmo bairro cultura, lazer e uma atração que pode ser considerada turística. Da mesma forma, é importante afirmar que os painéis pintados contribuem para os objetivos comerciais das empresas que os patrocinam, pois por exigência de contrato com o setor público, as suas operações só serão validadas se existirem contrapartidas sociais para a comunidade da zona portuária.

Por outro lado, as ações artísticas do Cidade Selvagem evidenciaram que elas podem produzir uma consciência ambiental para quem as observa, com a utilização de imagens em escala ampliada de animais de uma zona de banhado próxima da cidade. E, sobretudo, fazer com que o pensamento sobre o meio ambiente e a sua preservação esteja incluído nas atividades de quem transforma e produz o espaço urbano da cidade de Pelotas.

Ademais, com o festival de *graffiti Spray'sons* foi percebido que as práticas artísticas podem priorizar temporariamente o urbanismo da cidade para a escala das pessoas em detrimento da escala dos automóveis. Esse tipo de evento, por causa da apropriação de trechos de ruas pelos espectadores, também pode permitir que o

espaço público tenha mais vitalidade. Por fim, no momento que as pinturas do festival de *graffiti* mudaram a aparência e atribuíram uma nova função a uma edificação degradada, os patrocinadores das ações socioculturais Otroporto receberam uma importante contribuição para cumprir com as devidas contrapartidas sociais que objetivavam revitalizar e melhorar a infraestrutura urbana no bairro onde o evento foi realizado.

Com isso, pode-se ampliar o diagrama desenvolvido no capítulo dois desta pesquisa sobre os conceitos fundamentais, acrescentando a ele os quatro vetores que fomentam a inserção das práticas artísticas no espaço público da cidade de Pelotas apurados no capítulo três e envolvidos cada um deles por retângulos vermelhos (Fig. 40). Também foram acrescentadas as categorias de análise estabelecidas no capítulo quatro, as que estão envolvidas pelo retângulo verde são as das *Práticas Artísticas Financiadas (Autorizadas) de Monumento Público Tradicional* e as das *Práticas Artísticas Financiadas (Autorizadas ou Não Autorizadas) de Arte Pública Contemporânea Conceitual ou Formal*. As que estão envolvidas pelo retângulo na cor púrpura são as das *Práticas Artísticas Autofinanciadas (Autorizadas ou Não Autorizadas)* das subcategorias *À Mão Livre*, *Múltiplo* e *Interferência*. Para efeito de ilustração, foram adicionadas imagens relacionadas aos estudos de caso correspondentes e outras obras que foram apenas citadas na dissertação, como o monumento ao Coronel Pedro Osório, o *graffiti* caligráfico de Junior (Asnoum), os adesivos e lambe-lambes do artista Felipe Silva (Povo!) e o seu trabalho colaborativo com o artista Guilherme Nunes da Rosa (GuiNR).

No diagrama ampliado, as setas laranjas com as linhas contínuas mostram que as manifestações artísticas que compõem a arte pública e a arte urbana geram as suas respectivas categorias e subcategorias de análise. Com exceção de uma seta laranja que mostra que essa pesquisa identificou a arte urbana como uma vertente da arte pública. As setas laranjas com as linhas tracejadas mostram que as técnicas de atuação dos artistas urbanos podem transitar entre as categorias, pois os mesmos não têm consciência da existência delas. As setas vermelhas mostram em quais categorias atuam os vetores identificados pela pesquisa como sendo responsáveis pela inserção das práticas artísticas no espaço público da cidade de Pelotas.



Figura 40 – Diagrama do capítulo dois ampliado após a conclusão da terceira etapa da pesquisa.
Fonte: O autor, 2019.

Porém, deve-se afirmar que essa atuação não ocorre apenas de forma isolada, as iniciativas podem se associar temporariamente para que determinados projetos possam ser implementados. Um exemplo disso é o festival de *graffiti Spray'sons*, que originalmente foi proposto por artistas, mas que desde a sua primeira edição necessitou do apoio financeiro da iniciativa privada e deve a sua continuação e consolidação a sua associação com as ações socioculturais Otroporto, mantidas pelas empresas Sagres e Celulose Riograndense, que com isso puderam incrementar as compensações sociais exigidas pelo Estado.

A transgressão e a escala são contempladas no diagrama ampliado sendo representadas por símbolos. O símbolo que representa a transgressão é o de uma lata de *spray*, a direção que a tinta está sendo borrifada indica se a categoria das práticas artísticas inseridas no espaço público pode transgredir, sofrer transgressão ou ambas situações. A escala é representada pelo símbolo de uma pessoa sobreposta às imagens, uma seta indica se a manifestação artística é apropriada ou superior a escala humana.

Assim como no primeiro diagrama, tudo isso ocorre em um espaço urbano onde o espaço público está permanentemente em conflito com o espaço privado. E, conforme apresentado no capítulo três, na cidade de Pelotas o espaço urbano é produzido de forma desigual, o que provoca uma fragmentação social, ressaltando que tanto a fragmentação espacial quanto a desigualdade social se produzem mutuamente. Todas as práticas artísticas que serviram de estudo de caso aconteceram na região administrativa do Centro, o que reforça esse caráter de desigualdade até mesmo com relação aos eventos culturais e artísticos. A exceção ficou por conta da intervenção do Grupo Bijari no Interações Urbanas, que conseguia ser percebida em outras regiões da cidade por causa das luzes estroboscópicas. Nesse cenário, a população dos bairros mais distantes da região do Centro, que habitualmente tem acesso a poucos bens culturais e convive com uma infraestrutura deficiente, depende quase que exclusivamente de artistas que autofinanciam as suas próprias ações, normalmente ligadas à arte urbana, para poderem ter conhecimento das práticas artísticas realizadas no espaço público na contemporaneidade.

Pode-se afirmar também, com relação às questões de transformação e revitalização do espaço urbano, que cada um dos estudos de caso operou de forma dife-

renciada. O Interações Urbanas, com o auxílio do Programa Monumenta, temporariamente revitalizou o entorno da Praça Coronel Pedro Osório e inclusive chegou a transformá-lo com a obra *Satolepcosmocave*, que podia ser interpretada como um mobiliário urbano. O Arte no Muro, associado às ações de infraestrutura das empresas patrocinadoras, transformou e revitalizou com os painéis coloridos o espaço público da zona portuária de forma mais permanente. O Cidade Selvagem apenas revitalizou o Bairro Porto com as suas colagens temporárias de grandes dimensões. Ainda no mesmo bairro, o *Spray'sons*, com a sua variedade de estilos de *graffiti*, produziu revitalização e uma transformação temporária do espaço público com o uso de mobiliários nos dias em que as edições do evento, vinculadas ao Otroporto, ocorreram.

É possível considerar que com essa sucessão de eventos e também com outros movimentos paralelos, como a instalação de unidades acadêmicas da UFPel, os investimentos imobiliários se sintam atraídos em se estabelecerem no Bairro Porto, que até pouco tempo atrás, nos anos de 1990, era caracterizado por ser um ambiente abandonado e decadente. Com isso, o bairro poderá sofrer um processo de gentrificação, relacionado mais com a revitalização urbana e menos com uma mudança significativa no perfil dos moradores, onde os cidadãos de baixa renda são substituídos pelos de maior renda.

O Grupo C.D.M., que foi abordado em um capítulo exclusivo que mostrava a experiência do autor desta pesquisa como integrante do coletivo que realiza ações artísticas no espaço público da cidade de Pelotas, ilustrou o diagrama ampliado nas subcategorias *Múltiplo* e *Interferência* das *Práticas Artísticas Autofinanciadas*. Ademais, acredita-se que essa dissertação poderá trazer para o coletivo novas informações que poderão diversificar as suas formas de atuação, como, por exemplo, pensar a cidade além de um mero suporte para as suas ações artísticas, mas também como um ambiente experimental onde se possa propor mudanças no espaço urbano que algum dia venham a se concretizar e trazer uma melhor qualidade de vida para a população.

Com uma metodologia que contava com pesquisa bibliográfica, para se desenvolver os conceitos principais e percorrer a formação histórica da cidade de Pelotas e a formação do seu espaço urbano, e pesquisa documental para entender

o panorama contemporâneo das manifestações artísticas na cidade de Pelotas e posteriormente analisar os estudos de caso, esse trabalho transpôs obstáculos e se deparou com limitações. Um dos obstáculos foi o de ter que consolidar a sua própria perspectiva sobre os conceitos principais da pesquisa, pois, com a revisão de literatura, verificou-se que não existia um consenso entre os autores pesquisados. Uma das limitações foi a de não ser possível levantar todas as manifestações artísticas de arte pública ou de arte urbana que ocorreram no espaço público da cidade de Pelotas no período em que a pesquisa ficou circunscrita. Provavelmente algumas ações realizadas pelos artistas não foram citadas por não terem sido documentadas ou registradas. Outra limitação foi a de não ser possível abordar o Grupo C.D.M. como um estudo de caso, isso se deve ao fato de o autor da pesquisa ser integrante do coletivo, portanto, não teria o distanciamento necessário para a realização de uma análise imparcial.

Como contribuição, acredita-se que essa investigação, através da sua própria definição dos conceitos principais, auxiliou em estruturar as diversas nomenclaturas utilizadas pelos autores que abordam as práticas artísticas inseridas no espaço público. Da mesma forma, ela identificou os atores envolvidos na arte que se estabelece no espaço público e se relaciona com a produção do espaço urbano, como os artistas, as instituições públicas e privadas, e o próprio público, não os omitindo. Colaborou em evidenciar as primeiras manifestações artísticas no espaço público e o cenário contemporâneo na cidade de Pelotas e estabeleceu categorias analíticas. Espera-se que também contribua para que arquitetos e urbanistas que tiverem contato com este trabalho se sintam estimulados a cogitarem as práticas artísticas como um dos ingredientes fundamentais do planejamento e ambientação dos espaços urbanos, configurando-se assim uma cidade melhor e que traz bem-estar para as pessoas que nela residem.

Para futuras pesquisas relativas ao tema abordado nesse trabalho, entende-se que seria interessante examinar de maneira mais aprofundada o histórico da arte pública e da arte urbana na cidade de Pelotas, assim as lacunas que foram deixadas em aberto poderiam ser preenchidas. Outra possibilidade de pesquisa seria a de averiguar se as práticas artísticas inseridas no espaço público podem efetivamente criar um ambiente que propicie uma expansão do mercado imobiliário na cidade de Pelotas.

Referências

ACOSTA, Daniel. **Kosmodrom**. Projeto gráfico Thiago Reis. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009. 1 folder, color.

_____. **SATOLEPCOSMOCAVE**. Pelotas, 20 fev. 2012. Flickr: acostadaniel. Disponível em: <https://flic.kr/s/aHsjyS7ETc>. Acesso em: 11 jan. 2019.

_____. **Daniel Acosta**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2018.

ADAMS, Sean. **The field guide to supergraphics**: graphics in the urban environment. London: Thames & Hudson, 2018.

ALMEIDA, Liciane; BASTOS, Michele. A experiência da cidade de Pelotas no processo de preservação patrimonial. **Revista CPC**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 96–118, mai.–out. 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15591>. Acesso em: 8 jan. 2019.

ANDRADE, Pedro de. Introdução. In: ANDRADE, Pedro de; MARQUES, Carlos A.; BARROS, José da C. (coord.). **Arte pública e cidadania**: novas leituras da cidade criativa. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2010a. p. 13–30.

_____. Arte pública versus arte privada? Alteridades artísticas urbanas e Web 2.0. In: _____. **Arte pública e cidadania**: novas leituras da cidade criativa. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2010b. p. 44–67.

ARANTES, Otília B. F. A "virada cultural" do sistema das artes. **Margem Esquerda**, São Paulo, n. 6, p. 62–75, 2005.

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

ARGAN, Giulio C. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARRUDA, Gustavo. **Entrevista sobre o Cidade Selvagem**. [fev. 2019]. Entrevistador: Leonardo de J. Furtado. Pelotas, 2019. 1 arquivo .mp3 (34min.). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice A desta dissertação.

ARTE de Bero Moraes é renovada no muro do TTP. **Satolep Press**, Pelotas, 2 jul. 2018. Disponível em: <https://satoleppress.wordpress.com/2018/07/02/arte-de-bero-moraes-e-renovada-no-muro-do-ttp/>. Acesso em 18 fev. 2019.

ART HISTORY 390. **Vito Acconci. Following Piece. 1969**. 31 mar. 2015. Flickr: 24364447@N05. Disponível em: <https://flic.kr/p/rAUu1Q>. Acesso em: 27 set. 2018.

ASSOCIAÇÃO DOS DESIGNERS GRÁFICOS. (Brasil). **O valor do design**: guia ADG Brasil de prática profissional do designer gráfico. São Paulo: Senac, 2003.

BANKSY. (Reino Unido). **Outside**. Disponível em: <http://www.banksy.co.uk/out.asp>. Acesso em: 8 de set. 2018.

BIEBER, Alain. Essay. In: KLANTEN, Robert; HÜBNER, Matthias (ed.). **Urban Interventions**: personal projects in public spaces. Berlin: Gestalten, 2010.

BIJARI. (Brasil). **Estúdio**: nós. Disponível em: <http://www.bijari.com.br/estudio/> sobre. Acesso em: 14 jan. 2019a.

_____. **Arte/Intervenção**: Ocupação. Disponível em: <http://www.bijari.com.br/ocupacao>. Acesso em: 14 jan. 2019b.

_____. **Arte/Intervenção**: Estão Vendendo Nosso Espaço Aéreo. Disponível em: <http://www.bijari.com.br/estao-vendendo-nosso-espaco-aereo>. Acesso em: 21 jan. 2019c.

BRASIL. **Lei nº 9.605 de 12 de fevereiro de 1998**. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República [1998]. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9605.htm. Acesso em: 10 nov. 2018.

_____. Ministério da Cultura. **Patrimônio vivo**. Brasília: Iphan/Programa Monumenta, 2007. (Série Preservação e Desenvolvimento, v. 7).

CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.

CAMPOS, Ricardo. **Porque pintamos a cidade?** Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano. Lisboa: Fim de Século, 2010.

CARLOMAGNO, Márcio C.; ROCHA, Leonardo C. Como criar e classificar categorias para fazer análise de conteúdo: uma questão metodológica. **Revista Eletrônica de Ciência Política**, Curitiba, v. 7, n. 1, p. 173–188, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/politica/article/view/45771>. Acesso em: 10 jan. 2018.

CARLSSON, Benke; LOUIE, Hop. **Street art**: técnicas e materiais para arte urbana. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

CARRASCO, André de O. T. O processo de produção do espaço urbano na cidade de Pelotas: subsídios para uma reflexão sobre o desenvolvimento das relações de desigualdade entre centro e periferia. **Oculum Ensaios**, Campinas, v. 14, n. 3, p. 595–611, set.–dez. 2017. Disponível em: <http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/oculum/article/view/3874>. Acesso em: 20 dez. 2017.

CATARSE. (Brasil). **#CIDADESELVAGEM**. Disponível em: <https://www.catarse.me/cidadeselvagem>. Acesso em: 11 mar. 2019.

C.D.M. – CENTRO DE DESINTOXICAÇÃO MUDIÁTICA. (Brasil). **ReCotada**. Pelotas, 26 mar. 2010. Flickr: grupocdm. Disponível em: <https://flic.kr/s/aHsjq4MZEa>. Acesso em: 4 dez. 2018.

_____. **Re-ações Públicas (2004–2007)**. Pelotas, 15 fev. 2012. Flickr: grupocdm. Disponível em: <https://flic.kr/s/aHsjyLoSKr>. Acesso em: 4 dez. 2018.

_____. **RP XV**. Pelotas, 13 nov. 2016. Flickr: grupocdm. Disponível em: <https://flic.kr/s/aHskv61aWz>. Acesso em: 4 dez. 2018.

CELULOSE RIOGRANDENSE. (Brasil). **Empresa**. Disponível em: <http://www.celuloseriograndense.com.br/empresa>. Acesso em: 8 set. 2017.

CENTRO VIRTUAL CERVANTES. (Espanha). **Artes/Freshlatino**: Grupo Bijari. Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/artes/freshlatino/f1/03/ocupa.htm>. Acesso em: 14 jan. 2019.

CHALFANT, Henry. **Trains**. Disponível em: <http://www.henrychalfant.com/#filter=.trains>. Acesso em: 10 set. 2018.

CIRNE, Max. Latas de spray a postos. **Diário Popular**, Pelotas, 16 jun. 2016a. Cultura_DP, p. 14.

_____. Uma cidade colorida. **Diário Popular**, Pelotas, 26 e 27 nov. 2016b. Caderno Estilo, p. 4–5.

_____. Três vezes graffiti. **Diário Popular**, Pelotas, 18 e 19 nov. 2017. Cultura_DP, p. 16.

CÓDIGO QR. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Código_QR&oldid=54392361. Acesso em: 12 mar. 2019.

COGOY, Carlos. “Quadrado” como espaço à arte contemporânea “Flutuável”. **Diário da Manhã**, Pelotas, 20 ago. 2014. Cultura&Lazer. Disponível em: <http://diariodamanha.pelotas.com.br/site/quadrado-como-espaco-a-arte-contemporanea-flutuavel-2/>. Acesso em: 30 out. 2018.

CORREIA, Ana I. **Autores e processos de comunicação visual em intervenções no espaço público**: CDM – uma experiência na cidade de Pelotas. 2008. 17 f. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2008.

CYMBALISTA, Renato. Há gentrificação nas cidades brasileiras. **Nexo Jornal**, São Paulo, 23 jan. 2018. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/especial/2018/01/26/Cidades-em-disputa>. Acesso em: 22 fev. 2019.

DIAS, Ana C. Os bichos invadem a cidade. **Diário Popular**, Pelotas, 19 e 20 ago. 2017. Caderno Estilo, p. 4–5.

_____. Suporte para a arte urbana. **Diário Popular**, Pelotas, 22 e 23 set. 2018a. Caderno Estilo, p. 4–5.

_____. Encontro para ficar na história. **Diário Popular**, Pelotas, 24 e 25 nov. 2018b. Caderno Estilo, p. 6–7.

DINIZ, Carmen R. B. **Nos descaminhos do imaginário: a tradição acadêmica nas artes plásticas de Pelotas**. 1996. 256 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ESTÚDIO CHOER (Brasil). **Painel finalizado**. Pelotas, 10 jan. 2017. Facebook: choer51B. Disponível em <https://www.facebook.com/choer51B/photos/a.507489175940064/1312747322080908/?type=1&theater>. Acesso em: 9 set. 2017.

EXPERIÊNCIA IMERSIVA AMBIENTAL. (Brasil). **Festivais**: 2004. Disponível em: <https://eiaeiaieia.weebly.com/2004.html>. Acesso em: 21 jan. 2019.

FEIREISS, Lukas. Livin' in the city. The urban space as creative challenge. In: KLANTEN, Robert; HÜBNER, Matthias (ed.). **Urban Interventions: personal projects in public spaces**. Berlin: Gestalten, 2010.

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

FERREIRA, Michele. Sem Parasitas, mas em debate. **Diário Popular**, Pelotas, 2 nov. 2006. Cultura. Disponível em http://srv-web2.diariopopular.com.br/02_11_06/p1301.html. Acesso em: 16 jan. 2019.

_____. Porto de Pelotas atinge movimentação histórica. **Diário Popular**, Pelotas, 22 dez. 2017. Disponível em: <https://www.diariopopular.com.br/geral/porto-de-pelotas-atinge-movimentacao-historica-12943/>. Acesso em: 15 fev. 2019.

_____. Muro do Santa Margarida ganha grafite. **Diário Popular**, Pelotas, 8 jul. 2018. Disponível em: <https://www.diariopopular.com.br/geral/muro-do-santa-margarida-ganha-grafite-133839/>. Acesso em: 27 mar. 2019.

FONTES, Adriana S. Intervenções temporárias e marcas permanentes na cidade contemporânea. **Arquiteturarevista**, São Leopoldo, v.8, n.1, p. 31–48, jan.–jun. 2012.

_____. Urbanismo tático para requalificação gradual do espaço público metropolitano: o caso do Park(ing) Day no Rio de Janeiro. **Arquiteturarevista**, São Leopoldo, v.14, n.1, p. 91–104, jan.–jun. 2018.

GEHL, Jan. **Cidade para pessoas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GIL, Antonio C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

GIL, Eduardo. **Obra**: El Siluetazo. Disponível em: <http://www.eduardogil.com/siluetazo.html>. Acesso em: 28 set. 2018.

GIOVANAZ, Roberto. Paula apresenta Código de Convivência na Câmara. **Diário Popular**, Pelotas, 30 nov. 2017. Política. Disponível em: <https://www.diariopopular.com.br/politica/paula-apresenta-codigo-de-convivencia-na-camara-128949/>. Acesso em: 10 nov. 2018.

_____. As novas cores do Porto. **Diário Popular**, Pelotas, 26 nov. 2018. Cidades, p. 8.

GRAFITE cobre tapume do Casarão 8. **Diário Popular**, Pelotas, 19 nov. 2005. Cultura. Disponível em: http://srv-web2.diariopopular.com.br/19_11_05/grafite.html. Acesso em: 25 out. 2018.

GRAFITE à beira d'água. **Diário Popular**, Pelotas, 17 e 18 mar. 2018. Cultura_DP, p. 12.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2014.

HOME, Stewart. **Assalto à cultura**: utopia, subversão e guerrilha na (anti) arte do século XX. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

HYPOLITO, Bárbara de B. **Cidade, corpo e escritas urbanas**: cartografia no espaço público contemporâneo. 2015. 214 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015. Disponível em: http://prograu.ufpel.edu.br/uploads/biblioteca/dissertacao_barbara_hypolito_2015.pdf. Acesso em: 27 set. 2016.

IENCZAK, Paulo. Dez monumentos da Praça contam a história de Pelotas. **Prefeitura Municipal de Pelotas**, Pelotas, 10 nov. 2018. Cultura. Disponível em: <http://www.pelotas.rs.gov.br/noticia/dez-monumentos-da-praca-contam-a-historia-de-pelotas>. Acesso em: 15 abr. 2019.

INTERAÇÕES Urbanas. Projeto gráfico Nativu Design. Pelotas: Fundação de Apoio Universitário, 2006a. 1 cartaz, color.

INTERAÇÕES urbanas marca cenário cultural. **Diário Popular**, Pelotas, 28 nov. 2006b. Cultura. Disponível em: http://srv-web2.diariopopular.com.br/28_11_06/p0901.html. Acesso em 17 jan. 2019.

INTERVENÇÃO artística chama a atenção para os ciclistas. **Diário Popular**, Pelotas, 23 dez. 2010. Trânsito. Disponível em: <https://www.diariopopular.com.br/geral/intervencao-artistica-chama-a-atencao-para-os-ciclistas-37488/>. Acesso em: 29 jun. 2018.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massa. **Crítica Marxista**, Campinas, v.1, n. 1, p. 1–25, 1994.

JEU DE PAUME. (França). **Gordon Matta-Clark. Anarchitecte**. Disponível em: <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=3164>. Acesso em: 12 set. 2018.

JOÃO Simões Lopes Neto para sempre na praça. **Diário da Manhã**, Pelotas, 16 dez. 2016. Disponível em: <http://diariodamanhapelotas.com.br/site/joao-simoes-lopes-neto-para-sempre-na-praca/>. Acesso em: 30 out. 2018.

LASSALA, Gustavo. **Pichação não é pixação**: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas. São Paulo: Altamira Editorial, 2010.

LAURA Vinci. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10768/laura-vinci>. Acesso em: 10 de Jan. 2019. Verbete da Enciclopédia.

LAUTENSCHLÄGER, Jussara. Laranjal recebe novo chafariz com monumento. **Diário Popular**, Pelotas, 17 dez. 2012. Cidades, p. 9.

_____. O colorido transforma a cidade. **Diário Popular**, Pelotas, 20 ago. 2013. Caderno Zoom, p. 6.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LIMA, Nicola C. **Expressão e imaginário do grafite na cultura hip-hop**: a vez e a voz de um grafiteiro de Pelotas. 2007. 126 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2007. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp038411.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2018.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer C. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MADEIRA: operações do Grupo CMPC estão confirmadas para o porto local. **Diário da Manhã**, Pelotas, 29 out. 2015. Disponível em: <http://diariodamanhapelotas.com.br/site/madeira-operacoes-do-grupo-cmpc-estao-confirmadaspara-o-porto-local/>. Acesso em: 5 abr. 2019.

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

MARQUES, Carlos A. Espaço público, comércio e arte pública. In: ANDRADE, Pedro de; MARQUES, Carlos A.; BARROS, José da C. (coord.). **Arte pública e cidadania: novas leituras da cidade criativa**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2010. p. 122–136.

MARQUES, Rogério N. **Desobediência urbana: dispositivos e práticas urbanômades**. 2016. 150 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

_____. **Parabéns aos envolvidos**. 27 mar. 2017. Facebook: rogerio.marques.96930. Disponível em: <http://www.facebook.com/rogerio.marques.96930/posts/1580264622001501>. Acesso em: 1º abr. 2017.

MASSARO, Henrique. As cores e a arte que brotam do cinza. **Diário Popular**, Pelotas, 26 out. 2014. Cidades, p. 8.

MAZZA, Gabriela. Por um mundo mais colorido. **Ecosul Revista**, Pelotas, nov. e dez. 2016. Capa, p. 4–6.

_____. Revitalização da orla portuária recupera as fachadas do Armazém São Francisco. **Satolep Press**, Pelotas, 16 fev. 2017a. Disponível em: <http://satoleppress.wordpress.com/2017/02/16/revitalizacao-da-orla-portuaria-recupera-as-fachadas-do-armazem-sao-francisco/>. Acesso em: 17 fev. 2017.

_____. Porto das Artes faz a entrega de computadores a escolas da orla portuária. **E-cult**, Pelotas, 11 mai. 2017b. Disponível em: <http://ecult.com.br/noticias/porto-das-artes-faz-a-entrega-de-computadores-a-escolas-da-orla-portuaria>. Acesso em: 11 mar. 2019.

_____. Preservação ambiental: Rastro faz ação na região do Porto em Pelotas. **E-cult**, Pelotas, 27 jun. 2017c. Disponível em: <http://ecult.com.br/noticias/preservacao-ambiental-rastro-faz-acao-na-regiao-do-porto-em-pelotas>. Acesso em: 12 mar. 2019.

_____. Sofá na Rua abre o ano cultural com muitas atrações e show de Luiz Vagner. **Satolep Press**, Pelotas, 2 mar. 2018. Disponível em: <http://satoleppress.wordpress.com/2018/03/02/sofa-na-rua-abre-o-ano-cultural-com-muitas-atracoes-e-show-de-luiz-vagner/>. Acesso em: 8 abr. 2018.

MEIRA, Marly R. **Filosofia da criação: reflexões sobre o sentido do sensível**. Porto Alegre: Mediação, 2009.

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

MIRÉA, Thais. Parasitas invade o Praça XV. **Diário Popular**, Pelotas, 27 out. 2006a. Cidade. Disponível em http://srv-web2.diariopopular.com.br/27_10_06/p0301.html. Acesso em: 15 jan. 2019.

_____. Interações ultrapassam imaginação. **Diário Popular**, Pelotas, 27 out. 2006b. Cidade. Disponível em http://srv-web2.diariopopular.com.br/28_10_06/p0701.html. Acesso em: 16 jan. 2019.

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

MONTANER, Josep M. **Do diagrama às experiências, rumo a uma arquitetura de ação**. Barcelona: Gustavo Gili, 2017.

MORAES, Vinícius. **Entrevista sobre o Spray'sons**. [mar. 2019]. Entrevistador: Leonardo de J. Furtado. Pelotas, 2019. 1 arquivo .mp3 (24min.). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice B desta dissertação.

NAOUMOVA, Natalia. **Cor e forma**: interferências cromáticas na percepção da composição plástica da forma arquitetônica e urbana. Pelotas, 2018. *Powerpoint*.

NUNES, Ivelise A. Monumenta alavancou a recuperação de prédios históricos na cidade. **Diário Popular**, Pelotas, 12 jun. 2005. Cidade. Disponível em: http://srv-web2.diariopopular.com.br/12_06_05/in100601.html. Acesso em: 25 out. 2018.

OLHAR sobre o urbano. **Diário Popular**, Pelotas, 21 e 22 out. 2017. Caderno Estilo, p. 11.

PAIM, Claudia. **Táticas de artistas na América Latina**: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2012.

PALLAMIN, Vera M. **Arte urbana; São Paulo: Região Central (1945–1998)**: obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Fapesp, 2000.

_____. **Arte, cultura e cidade**: aspectos estético-políticos contemporâneos. São Paulo: Annablume, 2015.

PASTERNAK, Anne. Just do it. In: SENO, Ethel *et al.* (ed.). **Trespass**: História da arte urbana não encomendada. Colônia: Taschen, 2010. p. 306–309.

PEIXOTO, Nelson B. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto *et al.* **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____ (org.). **Intervenções urbanas**: Arte/Cidade. São Paulo: Sesc/ Senac, 2012.

PELOTAS. **Lei nº 5.832, de 05 de setembro de 2011**. Institui o Código de Posturas do Município de Pelotas. Pelotas: Câmara Municipal [2011]. Disponível em http://server.pelotas.com.br/interesse_legislacao/leis/2011/LEI_5832.pdf. Acesso em: 18 de mai. 2012.

POETSCH, Martha C. **Zona do porto de Pelotas e sua identidade**. 2002. 166 f. Tese (Doutorado em Integração Regional) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2002.

PONS, Antonella dos S. **Som em devir**: por uma cartografia sensível da paisagem sonora urbana. 2017. 182 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017. Disponível em: http://prograu.ufpel.edu.br/uploads/biblioteca/som_em_devir_antonella_pons_dissertacao_digital.pdf. Acesso em: 22 dez. 2017.

PORCIÚNCULA, Patrícia. Grafites são apagados de muro da UCPel. **Jornal do Almoço**, Pelotas, 10 dez. 2014. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/3822753/>. Acesso em 18 out. 2018.

PORTO DE PELOTAS: assinado contrato para novo terminal de madeira. **Diário da Manhã**, Pelotas, 11 nov. 2015. Disponível em: <http://diariodamanhapelotas.com.br/site/porto-de-pelotas-assinado-contrato-para-novoterminal-de-madeira/>. Acesso em: 5 abr. 2019.

_____: operações vão quadruplicar. **Diário da Manhã**, Pelotas, 07 out. 2016. Disponível em: <http://diariodamanhapelotas.com.br/site/porto-de-pelotas-operacoes-vao-quadruplicar/>. Acesso em: 5 abr. 2019.

PROGRAMA Monumenta financia projeto de preservação em Pelotas. **Iphan**, Brasília, 25 out. 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1703>. Acesso em: 8 jan. 2019.

PUBLIC DELIVERY. (Coreia do Sul). **What made Richard Serra's 'Tilted Arc' sculpture so controversial?** Disponível em: <https://publicdelivery.org/richard-serra-tilted-arc/>. Acesso em: 6 set. 2018.

RANGEL, Gabriela *et al.* **Gordon Matta-Clark**: desfazer o espaço. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

REBOLLAR, Nora A. P. *et al.* (org.). **A rua, o urbanismo e a arte**: vivenciando a cidade. Florianópolis: Ledix, 2017. *E-book*.

REGATÃO, José P. Do monumento público tradicional à arte pública contemporânea. **CONVOCARTE – Revista de Ciências da Arte**, Lisboa, n. 1, p. 66–76, dez. 2015. Disponível em: <http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/>. Acesso em: 13 ago. 2018.

REMESAR, Antoni; SILVA, Fernando N. Regeneração urbana e arte pública. In: ANDRADE, Pedro de; MARQUES, Carlos A.; BARROS, José da C. (coord.). **Arte pública e cidadania**: novas leituras da cidade criativa. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2010. p. 83–102.

RIBEIRO, Baixo. A arte de recriar a cidade. **Revista Objectiva**, Salvador, 21 fev. 2017. Disponível em <https://medium.com/@objectiva/a-arte-de-recrutar-a-cidade-e6c95e9223c2>. Acesso em: 24 abr. 2018.

RIBEIRO, Roberto. E o chafariz está pronto – seis meses depois. **Diário Popular**, Pelotas, 17 jun. 2003. Cultura. Disponível em: http://srv-web2.diariopopular.com.br/17_06_03/rr160601.html. Acesso em: 24 out. 2018.

_____. Arte pede carona. **Diário Popular**, Pelotas, 5 mai. 2006. Cultura. Disponível em: http://srv-web2.diariopopular.com.br/05_05_06/p0301.html. Acesso em: 26 out. 2018.

ROCHA, Eduardo. **Arquiteturas do abandono** (ou uma cartografia nas fronteiras da arquitetura, da filosofia e da arte). 2010. 263 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/24722>. Acesso em: 28 mai. 2018.

ROCHA, Lucía N. **Coletivos artísticos brasileiros**: um estudo de casos sobre discurso e subjetividade política nos processos colaborativos em artes. 2009. 247 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9619>. Acesso em: 28 nov. 2018.

RODRIGUES, Deco. Exposição de arte ReCotada com artistas de Pelotas e região. **E-cult**, Pelotas, 24 mar. 2010. Notícias. Disponível em: <http://ecult.com.br/noticias/exposicao-de-arte-recotada-com-artistas-de-pelotas-e-regiao>. Acesso em 17 out. 2018.

_____. Criar na Cidade: intensa programação cultural em Pelotas durante o mês de outubro. **E-cult**, Pelotas, 28 set. 2017. Notícias. Disponível em: <http://ecult.com.br/noticias/criar-na-cidade-intensa-programacao-cultural-em-pelotas-durante-o-mes-de-outubro>. Acesso em 30 out. 2018.

RODRIGUES, Pablo. Há algo estranho no entorno da praça. **Diário Popular**, Pelotas, 25 out. 2006a. Cultura. Disponível em http://srv-web2.diariopopular.com.br/25_10_06/p1401.html. Acesso em: 15 jan. 2019.

_____. Shopping Praça XV será enfim desocupado. **Diário Popular**, Pelotas, 31 out. 2006b. Cultura. Disponível em http://srv-web2.diariopopular.com.br/31_10_06/p0901.html. Acesso em: 16 jan. 2019.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ROSAS, Ricardo. **Hibridismo coletivo no Brasil**: transversalidade ou cooptação? Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa_01/mesa1_ricardo_rosas. Acesso em: 21 set. 2017.

SABOYA, Renato T. Fatores morfológicos da vitalidade urbana – Parte 1: densidade de usos e pessoas. **ArchDaily Brasil**, 18 nov. 2016. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/798436/fatores-morfologicos-da-vitalidade-urbana-nil-parte-1-densidade-de-usos-e-pessoas-renato-t-de-saboya>. Acesso em: 26 mar. 2017.

SAGRES AGENCIAMENTOS MARÍTIMOS LTDA. (Brasil). **A Sagres Agenciamentos Marítimos**. Disponível em: <http://www.sagresrg.com.br/index.php>. Acesso em: 15 fev. 2019.

SANGUINÉ, Leon. Grafites no Campus II da UCPel são apagados. **Diário Popular**, Pelotas, 10 dez. 2014. Caderno Zoom, p. 6.

_____. Manter e transformar. **Diário Popular**, Pelotas, 16 fev. 2017. Cultura_DP, p. 12–13.

SANTO, Amanda. O encontro entre as artes. **Diário Popular**, Pelotas, 29 mar. 2010. Caderno Zoom, p. 1.

SCHIAVON, Danieli. Spray'sons e a arte no Porto por meio do graffiti. **Em Pauta**, Pelotas, 21 nov. 2017. Disponível em : <https://wp.ufpel.edu.br/empauta/2017/11/spraysons-e-a-arte-no-porto-por-meio-do-graffiti/>. Acesso em: 26 mar. 2019.

SENO, Ethel *et al.* (ed.). **Trespass: história da arte urbana não encomendada**. Colônia: Taschen, 2010.

SERPA, Angelo. **O espaço público na cidade contemporânea**. São Paulo: Contexto, 2016.

SETE de Abril: Secult promove exposição a céu aberto. **Prefeitura Municipal de Pelotas**, Pelotas, 8 jul. 2013. Cultura. Disponível em: <http://pelotas.com.br/noticia/sete-de-abril-secult-promove-exposicao-a-ceu-aberto>. Acesso em 29 out. 2018.

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

SILVA, Felipe C. **pOVO!** Pelotas, 29 nov. 2008. Flickr: ovop. Disponível em: <https://flic.kr/p/5Fiktd>. Acesso em: 1º nov. 2018.

_____. **Arte manifestação pública (2006–2016)**. Pelotas: Edição do autor, 2016.

SILVEIRA, Eduardo M.; FURTADO, Leonardo de J.; MELLO, Ricardo P. (org.). **C.D.M. – Centro de Desintoxicação Midiática: dossiê do pseudo-artista**. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2010.

SIMÕES, Mariane *et al.* Profanado-e-Resistindo: sobre muros e pertencimentos. **Pixo – Revista de Arquitetura**, Pelotas, v. 1, n. 1, p. 24–37, out. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/article/view/11140/7166>. Acesso em: 6 nov. 2018.

SOARES, Paulo R. R. **Del proyecto urbano a la producción del espacio:** morfologia urbana de la ciudad de Pelotas, Brasil (1812–2000). 2002. 513 f. Tese (Doutorado em Geografia Humana) – Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2002.

SOUZA, Marcelo L. de. **Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.

SPRAY'SONS GRAFFITI (Brasil). **Com iniciativa privada unimos bem-estar e cultura.** Pelotas, 13 jul. 2016a. Facebook: spraysonsgraffiti. Disponível em: <https://www.facebook.com/spraysonsgraffiti/photos/a.616221601877536/648229745343388/?type=3&heater>. Acesso em: 25 mar. 2019.

_____. **Pra gente, o negócio é agregar.** Pelotas, 13 out. 2016b. Facebook: spraysonsgraffiti. Disponível em: <https://www.facebook.com/spraysonsgraffiti/photos/a.616221601877536/693513607481668/?type=3&theater>. Acesso em: 26 mar. 2019.

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

TAPUMES que cercam Casarão Oito são grafitados. **Diário Popular**, Pelotas, 24 jun. 2011. Arte. Disponível em: <https://www.diariopopular.com.br/geral/tapumes-que-cercam-casarao-oito-sao-grafitados-44736/>. Acesso em: 29 jun. 2018.

TAVARES, Guilherme F. **Pelotas à deriva:** táticas urbanas para coleção e construção de situations trouvées. 2015. 249f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/mestradoartesvisuais/files/2017/11/TAVARES_2015.pdf. Acesso em: 25 ago. 2017.

TEDESCO, Elaine. **Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano.** 2009. 218 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/17034>. Acesso em: 4 jan. 2019.

_____. **Interações Urbanas:** guaritas e sobreposições em Pelotas. Disponível em: <http://www.comum.com/elainetedesco/index2.htm>. Acesso em: 4 jan. 2019.

TOMASCHEWSKI, Jarbas. Prepare-se. Sua vida sofrerá uma intervenção. **Diário Popular**, Pelotas, 22 out. 2006. Caderno Estilo. Disponível em http://srv-web2.diariopopular.com.br/22_10_06/estilopag0801e0901.html. Acesso em: 3 jan. 2019.

VANDALISMO atinge obras do projeto Arte no Muro e parte das fachadas do Armazém São Francisco. **Diário da Manhã**, Pelotas, 23 fev. 2017. Disponível em: <http://diariodamanhapelotas.com.br/site/vandalismo-atinge-obras-do-projeto-arte-no-muro-e-parte-das-fachadas-do-armazem-sao-francisco/>. Acesso em: 23 fev. 2017.

VIEIRA, Sidney G. **A cidade fragmentada:** o planejamento e a segregação social do espaço urbano em Pelotas. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2005.

VORMANN, Jan. **Dispatchwork**. Disponível em: <https://www.janvormann.com/testbild/dispatchwork/>. Acesso em: 13 set. 2018.

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

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

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. Porto Alegre: Bookman, 2015.

ZENOBINI, Andre. Suprg passa a administrar sistema hidroportuário gaúcho. **Governo do Estado do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, 17 abr. 2017. Disponível em: <https://estado.rs.gov.br/suprg-passa-a-administrar-sistema-hidroportuario-gaucha>. Acesso em: 6 abr. 2019.

ZONA URBANA: mapa de ruas. Pelotas: Prefeitura Municipal de Pelotas, 2006. 1 mapa color., 125cm x 85cm. Escala 1:25.000. Disponível em http://www.pelotas.com.br/storage/gestao-da-cidade/mapa_urbano.pdf. Acesso em: 9 out. 2018.

ZONNO, Fabiola do V. **Lugares complexos, poéticas da complexidade**: entre arquitetura, arte e paisagem. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

Apêndices

Apêndice A – Entrevista Gustavo Arruda (Cidade Selvagem)

Entrevista Gustavo Arruda (Cidade Selvagem)

Pelotas – 19/02/2019 – 18h09min

Leonardo Furtado – Quando a Rastro começou o projeto Cidade Selvagem, o ano especificamente, e por que vocês começaram com esse projeto?

Gustavo Arruda – Então, o projeto Rastro Selvagem surgiu em 23 de março de 2009. Ou seja, esse ano estamos fazendo dez anos. Nós tivemos três anos como projeto de extensão... na verdade os três primeiros anos do rastro foram divididos em dois momentos, eu posso seguir falando? Normal?

L.F. – Pode.

G.A. – O Rastro vai fazer dez anos. Os três primeiros anos do Rastro, ele foi dividido em dois momentos. Um uma iniciativa acadêmica livre de relação com nenhuma instituição, nós fazíamos... nós éramos quatro estudantes de Ecologia, da Universidade Católica de Pelotas, e nos tínhamos a necessidade de pegar todo aquele conteúdo que a gente aprendia em sala de aula de Ecologia, e passar pras comunidades, pras pessoas de alguma forma mais atrativa. Então a gente viu na arte, na fotografia, no audiovisual, na contação de histórias, uma forma de pegar toda aquela... aquela robustez do conteúdo acadêmico e tornar ele público e disseminado pra todo mundo.

L.F. – Sim.

G.A. – Até porque boa parte das pesquisas são financiadas com dinheiro público, nada mais justo do que levar ao contribuinte essas informações. Então surgiu esses três primeiros anos... esses três primeiros anos foi dividido então nesse momento, e o outro momento foi quando a universidade viu a gente fazendo as coisas e quis inserir a gente como uma extensão da universidade. Então esses três primeiros anos foi iniciativa acadêmica, projeto de extensão. Depois a gente se tornou uma empresa, porque a universidade tem uma incubadora de empresas e a gente viu que conforme a gente ia trabalhando, muitas pessoas tinham recursos pra nos contratar.

E a gente sabia, como a gente trabalhava como foto, vídeo, recurso era importante pra comprar equipamento. Então a gente viu que era hora de ter um CNPJ, mas qual? ONG ou empresa? Aí nós conversando pensamos... Cara, a gente que ganhar dinheiro com isso? Sim, eu quero viver disso. Eu quero ter um salário, eu quero comprar a minha casa... eu quero viver disso. Então nós temos que ser uma empresa. E aí nós entramos numa incubadora de empresas, e nesses últimos sete anos o Rastro é uma microempresa, logada no Simples Nacional né... no regime de Simples Nacional.

L.F. – Sim.

G.A. – Que atua nos mais diversos setores socioambientais assim...

L.F. – E como é que começou o Cidade Selvagem então? Na Rastro.

G.A. – Então, com essa função da gente ter relação com arte, e tá sempre seguindo pessoas que são referências, há... têm muitos artistas que trabalham com lambe-lambe de uma forma de... de trazer ancestralidade, trazer a cultura, pro espaço urbano. O lambe é uma forma de diálogo. Ele é uma forma de diálogo com impacto reduzido, custo baixo. Mas o impacto, digamos assim, de poluição, de degradação, ele é baixo. Há... é uma arte que fica um tempo e depois sai e dá espaço pra outra arte. Então ela é mutável. Então... ela tinha muita relação com nosso conceito, e a gente acreditava que era uma forma de trazer a fauna, a biodiversidade do Rio Grande do Sul, nos espaços públicos, que algum momento atrás... ela existiu aqui né...

L.F. – Sim.

G.A. – Porque nem sempre foi cidade Pelotas, e na verdade a zona do porto tá muito próxima de uma zona selvagem, então... como o Cidade Selvagem sempre teve uma relação muito íntima com o Porto, mesmo antes do Otropoto, antes da Sagres chegar ali nós já tínhamos capitado via financiamento coletivo a primeira leva de recurso pro projeto, nós já atuávamos no Porto. Tanto que quando o Otroporto veio começou a identificar os atores, ele viu o Rastro né e o Cidade Selvagem de uma forma. E isso tudo surgiu em 2014, ou seja, lá o Rastro já tinha...

L.F. – Cinco anos.

G.A. – Cinco anos de idade, dois como empresa. E foi nosso primeiro financiamento coletivo. Eu posso te dar a informação errada agora, até tu podes conferir no Catarse, se depois...

L.F. – Tá.

G.A. – Foi via Catarse. A gente tentou captar sete mil pro projeto e conseguiu quase catorze. Então a aceitação foi muito grande.

L.F. – Eu queria... Complementando o que tu tava falando sobre lambe-lambe e tal né... A minha segunda pergunta é sobre isso praticamente né... Porque vocês escolheram agir com arte urbana né... mas acho que de certa forma tu já respondeu. Especificamente a técnica do lambe-lambe, mas acho que tu já respondeu isso né... Hã... Vocês chegaram a praticar outras técnicas de arte urbana?

G.A. – Então, dentro do Rastro nós éramos quatro sócios, quatro amigos, antes de tudo nós éramos amigos e quatro sócios. Cada um possui uma característica, eu sou muito ligado à educação ambiental, a parte de conservação e eu gosto... a parte de projeto.

L.F. – Sim.

G.A. – Pode se dizer a parte mais burocrática mas eu digo que é a parte criativa assim, apesar dos quatro serem criativos. E nós tínhamos na época hã... o Pablo, que hoje não tá mais no Rastro. Mas que o Pablo já era muito ligado à cultura de rua.

L.F. – Qual é o sobrenome dele?

G.A. – O Pablo Ribeiro. Ele é um dos fundadores... hoje não tá mais, mas do Bar da Lua. Hoje ele é autônomo, ela tá fazendo outras coisas. Ele tinha já essa vertente... Mas o grande cerne do Rastro é o Gustavo Fonseca, que é grafiteiro, hã... desenhista, fotógrafo. Então... o visual, o design pra ele é uma coisa que tá presente nele. E ele é um cara que segue muitos artistas, ele sempre viu em outros artistas uma forma...

L.F. – Eu ia te perguntar isso né... Se vocês tinham alguma experiência anterior com arte urbana, na verdade o...

G.A. – Então, porque o Rastro é formado de anseios, de habilidades pessoais, vindas de outras épocas. Ninguém entra na faculdade vazio e uma folha em branco.

Eu sempre gostei de documentário, então eu tinha... eu brincava com uma caixa de papelão que era a minha câmera, ia pro mato fazendo que eu tava filmando bicho. O Gustavo já ia pra rua com os amigos dele fazer pintura nos muros, nas paredes. Então na verdade o Rastro é uma extensão da nossa paixão de ser humano ligado a um propósito social de conservação de ambiente.

L.F. – Então pelo menos o Gustavo Castro né...

G.A. – Gustavo Fonseca, conhecido como Gumafo. O nome artístico dele.

L.F. – Como?

G.A. – Gumafo.

L.F. – Gumafo!

G.A. – É. Gustavo Matos da Fonseca. Aí fica Gu-ma-fo.

L.F. – Gumafo.

G.A. – É.

L.F. – Então pelo menos o... ele tinha uma experiência...

G.A. – Tinha uma experiência.

L.F. – De *graffiti*, pelo menos.

G.A. – Ele tinha uma experiência, ele tinha uma característica assim... Ele trazia... Ele é um autodidata como poucos assim... Então ele usa muito as ferramentas das redes sociais pra aprender a fazer coisas que ele leva pra prática. Se for ver o número de diversidade e de conhecimentos que ele possui, e tu vai ver a graduação dele, tu diz como esse cara sabe tantas coisas? Então hoje ele usa muito a rede social pra aprender. Então ele foi lá, viu como é que se fazia o lambe na rede social...

L.F. – Sim.

G.A. – Viu o conceito do lambe né... Não só a questão prática, mas o conceito social de ocupar os espaços públicos. E trouxe isso pra Rastro. Por quê? Tinha tudo a ver com a nossa origem né... que era usar a arte como ferramenta de diálogo.

L.F. – Sim.

G.A. – E aí ele foi lá, aprendeu a fazer e nos ensinou. E a gente foi seguindo ele assim... Então o setor artístico sempre foi ele que dirigiu na empresa assim...

L.F. – Então... tem alguma influência de artista? Talvez ele pudesse explicar isso melhor né...

G.A. – Tem. O JR, o JR-Art sabe... É a nossa principal referência, até teve um filme, um documentário que concorreu ao Oscar. Foi dele que partiu a nossa...

L.F. – E mais nacional ou da cidade? Tu não lembraria outro nome?

G.A. – Como a gente usa fotos em preto e branco hã... nós tínhamos muita referência hã... do Sebastião Salgado né... Da fotografia do Sebastião Salgado.

L.F. – Sim.

G.A. – E em Pelotas hã... Vou falar das pessoas que sempre se relacionaram com o Rastro. A gente sempre acompanhou o trabalho do Bero, do Guilherme Ges, que também já atuaram no Otroporto.

L.F. – Sim.

G.A. – Então a gente tava sempre em volta da galera daqui... da Bruna Britto né... a Bruna Britto também. Então são artistas...

L.F. – A Bruna Britto eu não conheço.

G.A. – A Bruna Britto ela é tatuadora, desenhista. Então são pessoas que andavam com a gente e também dialogavam a mesma... também seguiam as mesmas pessoas. Então o ambiente artístico da noite, às vezes hã... de tá com essas pessoas, era sempre um *brainstorm* constante.

L.F. – Sim.

G.A. – A gente nem sabia que tava fazendo *brainstorm* e tavam vindo ideias. Então, o fato de tá conectado com esse monte de artistas que tem aqui, inclusive é mais importante que o JR e mais importante que o Sebastião Salgado. São as redes que se criam aqui.

L.F. – Tão mais próximos.

G.A. – Tão mais próximos. Eu tenho uma teoria. Não sei se eu posso falar. Que eu acho que Pelotas evoluiu muito com o Enem.

L.F. – Pode até falar sobre isso.

G.A. – O Enem... O Enem ele trouxe muitas cabeças de fora, do Brasil, que eu acho que ocuparam os espaços públicos de uma forma diferente. Como eu posso te dizer assim...

L.F. – E tu fala isso de arte urbana ou de outra forma?

G.A. – A ocupação e a arte urbana. Acho que tanto eventos hã... Por exemplo, vou te dizer uma coisa que minha avó dizia muito, que minha avó é antiga, era de outra época.

L.F. – Tua avó é daqui da cidade.

G.A. – É daqui da cidade. Hoje ela é falecida. Mas que a praça, por exemplo, era um espaço de... puta e viado. Muita gente dizia isso.

L.F. – É.

G.A. – Quando a galera veio de fora, do Rio, de Manaus, pra fazer o Enem aqui e estudar... Porque o Enem permitiu vinda de outras pessoas. Eles não sabiam disso. E eles começaram a ocupar espaços. E aí veio junto curso de Artes, curso de Cinema... que são cursos que precisam dar vazão a tudo que geram... tipo de arte né... Então eu acho que a cidade mudou.

L.F. – Sim.

G.A. – Tem o antes do Enem, antes da... das universidades se expandirem...

L.F. – Antes do Reuni né...

G.A. – Antes do Reuni.

L.F. – Tem o antes e o pós-Reuni. Teve a expansão das universidades, aumento de vagas e de cursos também.

G.A. – Isso foi pra Pelotas... veio o Sofá na Rua, Piquenique Cultural... veio... O nível do cinema pelotense cara... toda hora tá em festival do mundo ganhando prêmio. O Moviola e tal... Então veio de uma leva muito grande. E eu me lembro que quando surgiu o Rastro, surgiu também o Pedal Curticeira, que usava os espaços públicos através da bicicleta. E o Moviola com o cinema, então veio... começou a haver uma frente artística...

L.F. – Sim.

G.A. – Para ocupar os espaços.

L.F. – Hã... Bom, tu falou de certa forma já sobre isso, mas quais os locais ou bairros da cidade você escolheram para as ações né? Ou obtiveram autorização? Vocês... escolheram determinados espaços pra realizar...

G.A. – Sim.

L.F. – É... as ações aí do Cidade Selvagem né... Então, quais espaços foram esses... E se vocês obtiveram autorização pra realizar as intervenções, as colagens inicialmente né...

G.A. – O marco zero foi o Papuera. Porque na verdade a nossa ideia já era o Porto. Por quê? Era ocupar espaços que tavam em ruínas. Isso antes do Otroporto, antes de nós conhecer...

L.F. – Sim.

G.A. – Porque o Porto veio e tá revitalizando isso. Mas antes era pior ainda. Existiam muitos prédios... Quem tava tentando fazer uma revitalização ali era as universidades. Os campus né... Cinema, o ICH, a própria Arquitetura ali no Porto, ali tentando fazer uma movimentação e fazendo. E a gente achou que ali seria um bom local assim pra fazer isso.

L.F. – E aí lá no Papuera foi autorizado.

G.A. – No Papuera foi autorizado. Basicamente todos os locais foram solicitados. Até porque a gente é uma instituição e responde legalmente por qualquer atitude.

L.F. – Uma entidade privada.

G.A. – Uma entidade privada. Então tudo era bem dialogado hã... isso era uma preocupação.

L.F. – Em nenhum momento, em nenhuma intervenção foi sem autorização? Nenhuma colagem foi...

G.A. – Então, o maior problema que nós tivemos foi com o próprio grafiteiro. Por quê? Uma das garagens, que o morador disse: “Ah! Eu queria um lambe de um lagarto aqui.” Um morador pediu um lambe. Ele disse que não precisava ser um lagarto. Ele disse que: “Ah! Na minha garagem...” Ele viu a gente fazendo um lambe em outro lugar. Disse: “Ah! Eu tenho uma garagem ali que eu tô com um *graffiti* lá que já tá me enjoando, e eu queria que fizessem um lambe ali.”

L.F. – Hum.

G.A. – E a gente fez o lambe. Porque aquele *graffiti* a gente sabia que tava lá a mais de seis anos. E a gente fez lá e fez o lambe, ciente de que o lambe ia cair e o *graffiti* ia voltar. E o morador dono da garagem queria...

L.F. – Permitiu.

G.A. – Permitiu. Não só permitiu como ele desejava né. E aí o grafiteiro fez uma retaliação, foi num dos patrocinadores. Que um patrocinador nosso era amigo dele. Reclamou pro patrocinador e o patrocinador nos ligou. E a gente fez o seguinte: “Nós vamos devolver o dinheiro pra ti, pra vocês... Mas nossa convicção... Falamos com um morador...” Nós estávamos com a nossa razão, tava tudo certinho. Tanto que o lambe caiu já e a arte tá lá. Só que então tem essa questão às vezes que os espaços são disputados pelos artistas né.

L.F. – Mas nesse caso, como é que teve um patrocínio nesse caso?

G.A. – Foi financiamento coletivo né. Então...

L.F. – Mas como é que... Tá, o financiamento foi coletivo né...

G.A. – Sim, então... Mas que geralmente o nosso modelo de financiamento coletivo funciona como? Se tu pegar só cotas de pessoas físicas, geralmente as pessoas dão 25, 15, hã... 50, 100 reais. A gente criou cotas pras empresas que variam de 500...

L.F. – São maiores...

G.A. – 500, 1.000 e 2.000 reais. Então uma instituição acabou... Na verdade o financiamento coletivo ele foi 60, 70 por cento empresas. Muitas delas que tinham interesse em ocupar esses espaços públicos.

L.F. – Então as primeiras intervenções de vocês já foram financiadas por...

G.A. – Empresas via financiamento coletivo. O mecanismo foi mais ou menos coletivo. E aí um desses patrocinadores, digamos assim. Um dos financiadores ele nos ligou com essa questão, que ele tinha uma relação com esse grafiteiro... “Ah! Tal, tal, tal...” O que que nós fizemos? Devolvemos o recurso dele pra ele não ter um ruído com o amigo dele lá, mas não mudamos nossa convicção porque o dono da garagem queria e nós atendemos uma necessidade da comunidade. O lambe caiu, não tá mais lá e o *graffiti* tá.

L.F. – Hum.

G.A. – Então o que a gente se propôs aconteceu. A gente acompanhou pra ver se ia dar algum dano no *graffiti*. Porque na verdade a arte de rua... depois que tu faz tudo pode acontecer.

L.F. – Sim (risos).

G.A. – Ela é uma interação livre né...

L.F. – Hum.

G.A. – Então, claro que entre os artistas têm um regramento e tal mas...

L.F. – Então tu já respondeu... Bom, tem uma questão que tu não me respondeu muito bem ainda que...

G.A. – Sim.

L.F. – Os locais da cidade foram todos na zona portuária?

G.A. – Todos na zona portuária.

L.F. – Por causa dessa identificação...

G.A. – Da identificação.

L.F. – Do Porto estar mais próximo da parte mais selvagem da cidade vamos dizer assim...

G.A. – Também por isso e também porque a gente... num primeiro instante nós não tínhamos perna pra fazer em outros locais. Aí o que que aconteceu? Aí vem... não sei se eu posso falar assim?

L.F. – Não... Eu queria só...

G.A. – Tá.

L.F. – Concluir também que o financiamento então ele foi privado a partir de financiamento coletivo né?

G.A. – Isso. Primeiro momento...

L.F. – Tá.

G.A. – Depois foi via Sagres e patrocínio direto. Via Sagres e CMPC.

L.F. – Hum.

G.A. – Foi a segunda etapa do projeto.

L.F. – Então nessa etapa do financiamento coletivo né... Quantas ações, colagens foram realizadas? Tu te lembra disso?

G.A. – Me lembro, me lembro. Foram...

L.F. – Eu tenho anotado que foram catorze. No jornal saiu como catorze ações...

G.A. – Foram catorze ações da primeira etapa né?

L.F. – Isso!

G.A. – A da Sagres foi... A da Sagres foram três lambes. O... a garça, hã... o graxaim no silo e um mergulhão na... um mergulhão na... no Galpão do Rock. Com a Sagres. Só que a Sagres o...

L.F. – Só que o do mergulhão ficou onde? Dentro do Galpão? Ou foi...

G.A. – Na porta da rua do Galpão. Bem na porta que tu abres ali, a porta vermelha. Se tu for ali tu vais ver ele tá...

L.F. – Hum.

G.A. – Ele tá se deteriorando porque é o processo, mas ele tá ali. A mais recente é a garça branca né.

L.F. – Sim.

G.A. – Que tá ali naquele prédio ali onde tem o *graffiti*.

L.F. – Hum.

G.A. – Então foram catorze sim... Foram catorze ações... Não todas ações foram de lambe entendeu. A gente fez projeção nos prédios... de... Porque a gente trabalha com armadilhas fotográficas. São câmeras que a gente instala no mato e o animal passa e ela registra com sensor de movimento. Então a gente pegou todas essas imagens de vida selvagem e projetava no Porto.

L.F. – Hum.

G.A. – Então geralmente de noite no Bar do Zé, que tá cheio de gente, nós botávamos o *data show*. Então a galera ali bebendo, conversando...

L.F. – Legal!

G.A. – E nós tava projetando...

L.F. – Então você realizaram projeções de imagens...

G.A. – Projeções de imagens.

L.F. – Era imagem estática né?

G.A. – Sim... Não, tinha movimento!

L.F. – Ah! Tinha movimento...

G.A. – É.

L.F. – Era vídeo!

G.A. – Porque a armadilha fotográfica filma também. Era vídeo.

L.F. – Hum.

G.A. – Então os animais ficavam se movendo, uma trilha sonora, e aparecia o nomezinho do animal e as pessoas olhando.

L.F. – E tu te lembra quantas foram projeções?

G.A. – Me lembro. Foi uma na frente da Católica. Uma na frente do... do Bar do Zé. Teve outra no Papuera se eu não me engano. Foram quatro projeções ao total.

L.F. – Quatro projeções.

G.A. – Quatro projeções. A maioria na zona do porto.

L.F. – E dez lambe-lambes?

G.A. – E dez lambe-lambes.

L.F. – E tu tens registrado isso em arquivo?

G.A. – Algumas coisas sim.

L.F. – Eu não me lembro se no *Facebook* de vocês tem as fotos da... dessa primeira ação.

G.A. – Então, isso vem de uma coisa que é um grande desafio.

L.F. – Hum.

G.A. – Assim... Eu acho que é interessante falar porque é um desafio que permeia a parte cultural e vai pra educação.

L.F. – Hum.

G.A. – Nós temos muita dificuldade de criar indicadores. Pra fazer as coisas e ver o quanto as coisas estão impactando as pessoas. Isso parte muito da questão de organização. Nós temos um acervo gigante. Mas como as pessoas saíram e voltaram. Hoje nós temos um arquivo ainda não tão bem organizado como nós gostaríamos.

L.F. – Hum.

G.A. – Onde tá tudo isso organizado que tu vai poder ver todas as ações passo a passo é no nosso *Facebook*. O *Facebook* é a linha do tempo porque tudo o que a gente fazia, como a contrapartida era ser tudo divulgado hã... tudo que a gente fez tá no *Facebook*.

L.F. – E tem as fotos dos lambes?

G.A. – Tem as fotos dos lambes. Tem... E outra coisa que foi agregado nessas atividades foram as oficinas. Que a gente fez muita oficina de lambe com os universitários e com as escolas. Tanto as escolas do Porto quanto escolas que

começaram a nos chamar. Porque via matéria no jornal: “Ah! Vocês têm como vim aqui?”

L.F. – Hum.

G.A. – E aí vem a segunda etapa que é bem difícil, que é a questão de arte e educação. Uma coisa é eu fazer uma obra de arte e a pessoa ir lá e apreciar essa arte.

L.F. – Essa segunda etapa então aconteceu depois das intervenções iniciais.

G.A. – Paralelo.

L.F. – Paralelo.

G.A. – Paralelo. Tudo era misturado. Tudo que tá no Catarse ali que nós iríamos fazer a gente fez.

L.F. – Tá.

G.A. – Então ali tu vai ter o número de lambes...

L.F. – Tá.

G.A. – O número de oficinas, bem direitinho.

L.F. – Hã...

G.A. – O Catarse e o *Facebook* são duas fontes bem... só pra dizer, a questão da arte-educação ela... Não sei se vai dificultar a tua pesquisa falar esse monte de coisa fora do teu roteiro não... Segue o roteiro depois eu falo disso.

L.F. – Depois tu complementa então. É... Bom, a Sagres e a Celulose Riograndense então elas financiaram né o Cidade Selvagem...

G.A. – Sim.

L.F. – A partir de 2017 né.

G.A. – Sim.

L.F. – Tu sabe me dizer hã... bom, o motivo de se aliar a uma empresa? Bom, vocês são uma empresa privada...

G.A. – Sim.

L.F. – Eu achava que nem era uma empresa privada porque isso não tava tão explícito no jornal.

G.A. – Sim. A gente se apresenta como uma instituição socioambiental. Seria um negócio socioambiental. Porque hoje a gente... tem CNPJ. O que acontece, a gente

tem propósito de uma ONG, mas usa mecanismos do mercado para atender esse propósito.

L.F. – Hum.

G.A. – Então hoje a gente é um negócio socioambiental. Que hoje é uma categoria que tem, que é um negócio com propósito de ONG mas adequada a modelos de mercado para ter a sua sustentabilidade.

L.F. – Tá. Então vocês têm que ter de alguma forma uma forma de se sustentar, tem que ter lucro.

G.A. – Lucro não. A gente busca pelo menos o pró-labore. A gente é uma empresa estilo de vida. A gente não tem necessidade de crescer mas a gente quer manter os nossos padrões de vida que são simples, que são humildes, mas...

L.F. – Os colaboradores da empresa...

G.A. – Os colaboradores da empresa...

L.F. – Quantos são atualmente?

G.A. – Hoje são dois. Eu e o Gustavo Fonseca. São dois Gustavos. E colaboradores externos que estão sempre trazendo ideias e projetos e coisas assim...

L.F. – Então, por que se aliar a Sagres né? E qual a diferença do financiamento coletivo pra... pra esse investimento da Sagres e da Celulose?

G.A. – Então, o que que acontece? Quando a gente chegou na... Primeiro eu vou... acho que a primeira pergunta. Por que se aliar a Sagres? Por que se aliar a uma empresa que muitas vezes...

L.F. – Vocês são uma empresa né, mas...

G.A. – Somo uma empresa.

L.F. – Mas por que se aliar a outra empresa então nesse caso?

G.A. – Mas vamos pegar o nosso propósito de empresa. Se pegar o nosso propósito que é conservação há... justiça ambiental e tudo isso, as empresas muitas vezes são o centro dos problemas, sociais, ambientais. Porque elas demandam espaço, demandam ocupação, demandam relações trabalhistas que nem sempre são as melhores. Então, sempre trabalhar com empresa é um problema. Mas o que que acontece. A gente é uma empresa que trabalha pra mitigar e compensar impactos que as empresas geram. Então elas têm que investir, elas têm comprometimento com essa área e alguém vai ter que gerir esse recurso de uma forma séria. E a

gente tem um propósito sério, a gente tem uma relação com a comunidade. Então a gente usa esse dinheiro de uma forma ética. Só que isso nunca nos impediu de um dia se a gente tiver que ir lá criticar a empresa... Isso já aconteceu, da gente ter que bater na porta da nossa financiadora pra fazer uma crítica socioambiental. Toda empresa que se relaciona com a gente sabe que isso não nos compra entendeu? Mas a gente cumpre uma demanda de mitigação e compensação ambiental das empresas.

L.F. – Sim.

G.A. – Seja cultural, social, ambiental, a gente tá ali pra cumprir isso. Então a gente presta um serviço nesse âmbito. Claro que tem certas empresas que às vezes é muito difícil da gente se relacionar porque o propósito não colidi né.

L.F. – Vocês... Tenho uma dúvida assim... Vocês têm mais liberdade de criação, de intervenção, com financiamento coletivo ou com a Sagres nesse caso? Ou tu acha que isso não muda muito?

G.A. – Então, como a gente firma todas as parcerias baseado na nossa cultura empresarial e com base no nosso propósito. Quando a gente assume um compromisso, independente com quem. Nós temos que estar sintonizados com eles e eles com a gente. Então tudo é à base do diálogo. Nada é construído com base no lucro e no dinheiro. O propósito, o diálogo, dinheiro é a ferramenta ou consequência de um bom trabalho. Então, o mesmo processo que foi feito com o Cidade Selvagem via financiamento coletivo, foi com a Sagres. Porque a gente identifica na Sagres, que as pessoas que estão ali dentro, gerindo esse setor de cultura e de meio ambiente, são pessoas alinhadas com o propósito. Eu acho que se eles não estivessem na Sagres eles estariam fazendo a mesma coisa de outra forma. Claro que ali eles tem mais recursos e mais estrutura. Então a gente se alia com pessoas no final das contas né.

L.F. – Sim.

G.A. – E ali na Sagres a gente se identificou muito com o Marquinhos, com o Duda... Na verdade o projeto foi vendido até mesmo antes da chegada do Duda na Sagres. Foi o primeiro projeto vendido pra Sagres. E na verdade não foi o lambe do Cidade Selvagem. Foi um documentário chamado Espírito das Águas...

L.F. – Eles não procuraram vocês então...

G.A. – Não. Nos indicaram e a gente foi até eles. Eles tavam fazendo um mapeamento.

L.F. – Esse aqui?

G.A. – Não. Esse é outro. Ele tá no *You Tube*. Eu te mando depois então. A Sagres comprou um documentário que era um roteiro muito antigo nosso... que tinha sempre batido na porta do Procultura municipal. Aí a gente foi lá, se apresentou...

L.F. – Nunca era aprovado lá...

G.A. – Ele sempre fez a nota pra ser aprovado. Não é sempre... Mas ele fez já a nota pra ser aprovado, mas ele era dado como não prioritário. E a gente pegou esse projeto que já estava pronto, que era sobre o Arroio Pelotas e adaptou pro São Gonçalo e levou pra Sagres. E eles gostaram. “Tem como agregar alguma intervenção com as escolas? Ah! Nós temos o Cidade Selvagem.” Então foi o documentário e o Cidade Selvagem foi junto. Então eles fecharam um pacote, faz o documentário, e enquanto vocês vão fazendo o documentário vocês vão fazendo intervenções que divulguem...

L.F. – Hum.

G.A. – Foi uma comunhão. Espírito das Águas e Cidade Selvagem vendido no pacote.

L.F. – E também vocês realizaram ações educacionais né.

G.A. – Ações educacionais. Que é arte-educação. Porque uma coisa é eu expor um vídeo, eu expor um lambe, e as pessoas apreciarem. Esse é um processo de sensibilização. A pessoa tá se sensibilizando. Agora, a arte-educação é um processo que vai mais além da... vai pra autonomia. Que é eu te ensinar a fazer o lambe. É eu te ensinar a fazer o vídeo. Eu como Rastro vou embora, mas eu deixo pra aquela escola e pra aquela comunidade, autonomia pra que eles criem as próprias narrativas.

L.F. – E as comunidades eram de que... qual área da cidade?

G.A. – Escolas do Porto mapeadas pela Sagres. Sugeridas pela Sagres. Aí é aquela questão do diálogo. Nosso propósito sintonizado como o público e o propósito da Sagres.

L.F. – Hã... Vocês realizaram três ações né. Tu sabe me... Com a Sagres foi no silos...

G.A. – Com a Sagres foi no silo. Foi aquele da garça onde tá o paredão de *graffiti* ali. E o mergulhão, e depois um lambe nas escolas né. A oficina de lambe junto com... A gente levou animais taxidermizados do museu da Católica. E aí mostrava os animais empalhados, taxidermizados... nós mostrávamos pras crianças e tal.

L.F. – E esses lambes eram colados depois nas oficinas ou...

G.A. – Sim. Nem toda escola teve oficina de lambe. Algumas era só os animais e palestra. E outras... a gente ensinava as crianças a colar, às vezes colava num painel.

L.F. – Ah tá.

G.A. – Às vezes colava numa parede, dependia muito...

L.F. – E esses prédios das três ações na Sagres ali... o do mergulhão foi na...

G.A. – No Galpão do Rock.

L.F. – Foi no Galpão do Rock.

G.A. – Sim.

L.F. – Mas aí teve autorização ali, o pessoal deixou...

G.A. – Teve autorização. Porque que o Galpão do Rock... Ali foi o primeiro lambe colado. Porque foi num Sofá na Rua. E a Sagres também tem parceria com o Sofá na Rua. Então era o momento da gente juntar os projetos, todo mundo junto. Enquanto o pessoal ia curtindo o show e circulando ali nós íamos fazendo o lambe.

L.F. – Tá.

G.A. – E as pessoas paravam pra perguntar, era uma oportunidade de divulgar o projeto e falar do animal. “Esse animal é o mergulhão... Ele tem aqui... Ele come...” Então além de eu contar um pouco da história do animal, eu podia divulgar o que acontecia pras pessoas. Então foi uma forma de *marketing* de guerrilha digamos assim.

L.F. – E aquele do silo ali tu... Aquela área, aquele prédio... era da Sagres também?

G.A. – Era da Sagres.

L.F. – Aquele prédio... aquele silo era da Sagres.

G.A. – Sim. E aí... Era o silo da Sagres, foi uma sugestão da Sagres...

L.F. – Não tá mais. O silo sumiu agora né?

G.A. – Sim. O silo sumiu, mas o lambe ficou ali mais de um ano. Um ou dois anos.

L.F. – Sim, sim.

G.A. – Sumiu o silo e o legal foi porque ele foi uma coisa...

L.F. – Mas o lambe-lambe já tinha se deteriorado.

G.A. – Já tinha se deteriorado. Que é o processo. E ali inclusive a Sagres pediu pra gente usar uma resina que fizesse durar mais. E ela funcionou, porque a vida útil dele foi até superestimado.

L.F. – Sim.

G.A. – Graças a essa resina naval que a Sagres pediu, porque ela gostou e disse: “Não queria que isso fosse tão rápido, que durasse pelo menos até o tempo da gente tirar o silo.”

L.F. – O da garça ainda tá bem firme e forte ali né?

G.A. – Firme e forte.

L.F. – E aquele prédio é da Sagres também?

G.A. – É da Sagres também.

L.F. – Mas aquele prédio ele não tá... eu tenho uma dúvida, aquele prédio parece que tá... não tá abandonado, mas ele não tá é ativo ali né? Não sei.

G.A. – É que eu não sei... Eu até fico te devendo isso. Mas eu sei que aqueles prédios ali há... muitos são relacionados ao porto, ou a universidade, ou empresas que não estão mais ali. Mas estão abandonados realmente. Agora, não sei se aquilo ali é do... da Sagres. Eu acredito que seja, porque todos os lambes, não só os lambes, mas os *graffiti* partem dali.

L.F. – Também tão ali né.

G.A. – É. Eu fico te devendo essa informação.

L.F. – Tá. Hã... Então, como que tu pode me dizer assim... Quais pontos positivos ou negativos assim das... das colagens que vocês realizaram?

G.A. – Pontos positivos? Eu acho que pontos positivos é a forma de tu criar um diálogo com as pessoas. Seja via uma matéria no jornal, seja via as pessoas te procurando pra que tu faça aquilo... o maior alcance que o lambe teve é que teve um evento no México e nos chamaram pro... O Gumafo ensinou as crianças via *Skype* a fazer o lambe e as crianças iam fazendo no México, tá no nosso *Face* isso. E no México eles fizeram um lambe de um graxaim que é um animal daqui. Então o mais legal é que é uma ferramenta que vai embora, ela é passageira. Talvez as

peessoas se esqueçam, mas se a cada dez pessoas que pararam pra conversar com a gente ficar alguma mensagem por trás daquele animal, por trás do conceito do Cidade Selvagem... Pra nós é uma coisa muito boa. Tanto que o fato de eu tá contigo hoje é um legado do Cidade Selvagem.

L.F. – Sim.

G.A. – Então é uma ocupação que é referência, porque se não, não taria aqui. Isso pra nós é muito bom. É bom porque é um conhecimento pessoal nosso, agora eu vou fazer uma intervenção em Porto Alegre que é projeções também de animais em prédios históricos. E foi uma coisa que eu aprendi no Cidade Selvagem. Então foi um processo de formação profissional, não só pro pessoal do Rastro, mas como todas as pessoas que nos ajudaram, porque não foi só nós quatro que fizemos o Cidade Selvagem. A gente: “Pessoal! Vamos colar tal lambe, quem quiser ajudar chega lá!” Quando vê chegava lá e tinha dez pessoas esperando a gente no lugar. Então isso gerou um movimento. E junto a isso sempre o audiovisual junto. Tanto que um dos... uma das contrapartidas do financiamento coletivo foi um clipe, chamado Que Rastro Você Quer Deixar? É bem legal! É bom tu ver no *You Tube*.

L.F. – É um clipe musical?

G.A. – É um clipe musical.

L.F. – De alguma banda da cidade?

G.A. – Era Solo Fértil junto com *Dirty Lion* que é um *rapper*. Então a gente compôs a música com base no conceito de cidade selvagem e hoje é nosso vídeo mais assistido do *You Tube*. É o nosso vídeo de maior sucesso, de maior alcance assim. Então são vários legados que deixaram o projeto. São relações construídas, aprendizados, hã... inserções. E é um projeto que se a gente seguisse vendendo hoje... é que hoje só estamos eu e o Gustavo. Ele é um projeto altamente vendável digamos assim pra ocupar qualquer zona urbana ou até mesmo rural. Ele é uma forma de tu gerar ação. Porque o mais legal às vezes não é o lambe, é a ação de colar o lambe com alguém, é a ação de falar sobre o lambe. Eu acho que esse é o legado.

L.F. – Hum.

G.A. – Desafio. É... É sempre o patrocínio né. Porque não é só o va... Mesmo o lambe sendo barato, a cola sendo o de maisena...

L.F. – Vocês nunca fizeram nada com os próprios recursos, sempre com...

G.A. – Teve. Teve uns primeiros há... Digamos, os primeiros testes, os primeiros aprendizados foi com o nosso recurso e entre financiamento coletivo e o... A Sagres assumindo a segunda etapa do projeto, teve algumas inserções com o dinheiro próprio. Mas não é dinheiro próprio né, é recurso que a empresa captou de outras formas.

L.F. – Tá.

G.A. – Não é dinheiro do Gustavo, é dinheiro da empresa, é da Rastro. Então o ponto positivo é isso.

L.F. – Teve algum negativo, alguma coisa que...

G.A. – Tem. Acho que tem. Há... A gente tem que ter muito cuidado com as paredes. Uma das moradoras da primeira etapa, a parede dela foi bem danificada, então...

L.F. – Isso era uma proprietária...

G.A. – Era uma proprietária privada que também viu e queria um pássaro. Ela entrou na nossa página, viu o pássaro e “Bah! Vocês têm como fazer esse pássaro de vocês? Eu deixo.” E o muro dela era da frente do Rudi Bonow aqui. Um muro vermelho que tem ali. E a gente colou e ele criou uma deterioração. No final ela nem nos cobrou a pintura porque ela assumiu o risco com a gente.

L.F. – Sim.

G.A. – Mas a gente sempre tem pelo menos uma reserva, uma ciência de que talvez tu vai ter que... Porque se tu fizer isso, abandonar o projeto, deixar um legado ruim pra morador ou pra alguém, isso já fica um saldo negativo...

L.F. – Nesse caso essa intervenção foi mais central né?

G.A. – Foi mais central. É, na verdade a nossa linha de atuação acabou sendo dali pro Porto. Ali é o lugar mais ao Centro que a gente fez sim.

L.F. – Mas a maioria é no Porto.

G.A. – A maioria é no Porto.

L.F. – Tá. Há...

G.A. – Com a Sagres integralmente no Porto.

L.F. – Sim, sim. E tu saberia me falar assim... Alguma observação sobre o espaço público da cidade antes e depois das colagens? Como é que tu

observava o espaço público antes das intervenções e como que tu passou a observar o espaço público depois das intervenções urbanas?

G.A. – Depois das intervenções?

L.F. – É.

G.A. – Como eu posso te dizer assim cara. É que as intervenções não nasceram do Rastro. Já existia uma cultura do *graffiti*, existem pessoas que são os pioneiros digamos assim. A gente pode ser até o pioneiro do lambe a nível socioambiental. O que que eu noto cara?

L.F. – Pode falar de uma maneira geral. Não especificamente da Rastro.

G.A. – Acho muito difícil falar especificamente. Acho que as intervenções urbanas, elas servem pra criar uma situação de pertencimento e valorização dos espaços públicos. Isso é nítido. Sabe. É nítido porque quando tu vai lá pro Porto agora e vê as pessoas frequentando a parede pra tirar foto... O que eu tenho de fotógrafo que tá fazendo foto de modelos lá e antes...

L.F. – Tu percebe isso nas tuas colagens.

G.A. – Eu percebo isso nas colagens dos lambes também. Porque as pessoas postavam fotos. O Paulinho que era o dono do Papuera na época, também gostou um monte e elogiava. Então a gente cria... As pessoas criam um pertencimento e quase que adotam aquela arte como pra si né. E eu acho que valorizam a cidade como um todo. Acho que se toda obra, hã... seja um banco, seja um correio. Ela for feita pensando que o exterior dela, não é dela. Porque quem enxerga aquilo são as pessoas que circulam ali. E ela se relacionar com os artistas, com as pessoas. A gente tem uma valorização e uma sinergia interessante. Por quê? Se eu sou um banco e eu sei que vão pichar o meu banco. Se eu já faço uma relação com os grafiteiros e digo: “Oh! Vamos fazer aqui no banco um espaço pro *graffiti*.” E eu crio um diálogo. Eu faço com que o grafiteiro que antes era o meu problema, que eu considerava um picho. Seja um agente de preservação do meu prédio. Porque teu prédio pode até ser privado, mas ele tá num ambiente que todo mundo circula. E eu acho que a arte no Porto, e em Pelotas como um todo, ela tem isso aí. Ela mostra que a parte externa dos prédios, ela é de todos. Por mais que tu seja o dono, o que tu faz ali é o que vai influenciar na vida de quem passa ali. E às vezes as pessoas não dialogam. O patrimônio privado, seja de uma pessoa, ou de uma empresa, vê o

artista urbano às vezes como um vilão. Essa falta de dialogo gera conflito. E nós conseguimos dialogar com as empresas pra fazer o Cidade Selvagem. Então acho que isso mudou. Porque mostrou que as empresas não são inimigas, não são... elas não são só uma parede que eu vou pintar e vou embora. Ela pode ser uma fonte de recurso. Um fonte de dialogar uma transformação mais profunda num bairro. Eu acho que isso é legal, o diálogo. A arte é um diálogo, ela é uma conexão. Às vezes ela é mais radical, mais agressiva, e às vezes ela é mais estratégica, mais... de comunhão assim... Aí cada um escolhe a sua forma de ser arteiro, digamos assim.

L.F. – Sim. Olha, por enquanto é isso. Agradeço aí as tuas respostas pra minha entrevista. Também se tu quiser complementar sobre o que tu queria falar, sobre a questão da educação e tal, não sei...

G.A. – Eu acho que assim... Eu acho que hoje os artistas urbanos, digamos assim. O grande desafio é a gente ensinar as pessoas a seguir esse caminho, é o legado assim. E a arte-educação ela vem disso, ela vem de eu ensinar as pessoas a dominar aquela ferramenta de uma forma que se um dia eu vou embora eu mantenho a essência viva sabe. Porque uma coisa é eu deter aquele conhecimento do lambe. Só eu fazer lambe, só eu fazer lambe, só eu fazer lambe... Aí amanhã surge uma oportunidade em Porto Alegre e eu vou embora... Ninguém mais vai dar continuidade ao projeto. Então quando a gente ensina as pessoas a pegarem o lambe, mas utilizarem o lambe da forma que elas acreditam ser a melhor forma, é o maior legado que a arte pode deixar. Então a arte-educação ela não é só eu botar um lambe e a pessoa apreciar, eu dar autonomia que as pessoas... criem...

L.F. – Produzirem a sua própria arte.

G.A. – Dominem a técnica, e através da técnica criem as suas próprias linguagens digamos assim.

Apêndice B – Entrevista Vinícius Moraes (*Spray'sons*)

Entrevista Vinícius Moraes (*Spray'sons*)

Pelotas – 14/03/2019 – 16h33min

Leonardo Furtado – Como foi o contato com a Sagres para conseguir financiamento para o *Sprayson*?

Vinícius Moraes – Ah tá! Agora lembrei como que cheguei na Sagres. Porque tá... Fiz essa terceira edição do evento, foi tri grande e tal. O evento já tava bem grande, um monte de material e aí eu: “Bah! Como é que eu vou fazer para superar né?” E aí saí de novo igual na primeira edição, com um oficiosinho, dessa vez já era um investimento maior né do patrocinador. E cara, não consegui. Fiquei uns dois, três dias tentando e não conseguia retorno. Ninguém tava... Meio que... Tava complicado, porque era mais caro e tal né. Tipo, a primeira vez que eu pedi era 150, depois já passou pra 400. É... Muita gente disse: “Ó! Não, pra mim é muito.”

L.F. – 150 mil?

V. M. – Não. 150 reais pra cada um. Primeiro pedi...

L.F. – Pra cada artista?

V.M. – Na primeira edição eu pedi 150 reais pra cada patrocinador, dez. E fechei 1.500.

L.F. – Ah tá.

V.M. – Na outra eu precisava... Não sei se eu queria fechar 4.000. Porque eu geralmente só custeio material né cara, e o rango e a parede... A gente não precisa pagar pela parede.

L.F. – Sim.

V.M. – Só que eu não conseguia, não conseguia. Eu me lembro que eu tava bem desbundado lá no Mercado Público tomando uma cerveja e aí parou o amigo meu, o Franco. Que eu dei um ofício pra ele e aí ele me disse: “Bah cara! Não, eu corro atrás pra ti. Eu corro contigo. E eu acho que tem um pessoal que tá chegando aí na cidade... que teria interesse de repente de custear o evento até pra ti.”

L.F. – Sim.

V.M. – E aí conheci o pessoal. E aí vi o paredão que eles tinham lá na Conde, que é ali na frente da secretaria.

L.F. – Pois é. E tu sabe me dizer... Aquele prédio é de qual empresa? É da Sagres?

V.M. – É deles ali. Só que como... Aquele prédio ali dentro tem umas corujas que estão quase em extinção. Eu sei que eles têm toda essa questão ambiental assim bem forte. Até o próprio Marcos lá ele curte muito essa parada de natureza e tal. Então eles não fazem nada ali. É deles, mas eles não mexem enquanto não resolverem ali essa questão dos bichos e tal. Aquilo vai ficar daquela forma ali. Entendeu? E aí porque a Sagres mesmo é lá dentro, lá atrás. Tu entra pela outra rua e tal. Tanto poderiam ser um dos patrocinadores... “E além disso a gente têm um muro aqui que...” Bah! E aí eu olhei o muro, e é bem pertinho da facul né. Eu acho que tava na facul ainda, nem lembro.

L.F. – Tu estudava no Centro de Artes.

V.M. – Artes é. Aham. E aí eu: “Tá não, fechou, vamô nessa!” Aí a gente fez três edições com eles na colada.

L.F. – Então quer dizer que a primeira edição foi ali no Porto. Também na Três de Maio com a Santa Cruz...

V.M. – É. Na frente do bagulho ali de lanche.

L.F. – Sim, sim. O Circulu’s.

V.M. – Circulu’s.

L.F. – Aí a segunda foi...

V.M. – Porque aquela garagem ali é do pai de uma amiga minha. Então eu sempre queria pintar o muro. “Bah! Eu consegui o material. O que que tu acha da gente fazer todo mundo junto...” Aí ela gostou... Agradecido até por me ajudar a dar início nisso aí né.

L.F. – E aí a segunda edição foi na...

V.M. – Brahma.

L.F. – Sofá na Rua na Brahma. E a terceira edição foi na Fenadoce.

V.M. – Fenadoce. A quarta, quinta e sexta na Sagres.

L.F. – Uma pela Conde de Porto Alegre e duas pela Barroso.

V.M. – Isso né. Tá, então é seis. Porque depois teve o Arte no Porto lá e aí... O *Meeting*... Então... Eu perco as contas.

L.F. – Sim, sim.

V.M. – Mas foram seis então, daí as três últimas... Ah não! Aí teve a sétima com a Católica.

L.F. – Sim a sétima foi a católica.

V.M. – Tá? E aí tá. E agora eu vou fazer... A oitava eu acredito que vá ser lá também. Acho que vai ser na fachada da sede do Otroporto. Que é na Conde mas é lá embaixo lá naquele... Sabe que tem uma passada assim que diz Power.

L.F. – Power.

V.M. – Sabe. Passando aquilo ali tem um prédio que ia ser um negócio das águas ali, acabou que ficou abandonado e aí eles foram, foram e conseguiram o prédio pro Otroporto que faz várias atividades. E aí a gente vai dar ali na fachada já... Tá porque eu faço parte também.

L.F. – Que legal.

V.M. – Aí vai ser isso daí. Acredito... E pretendo fazer mais uma outra edição esse ano também. É... Como eu abri o estúdio aqui, porque antes eu tatuava... Eu tinha um estúdio na minha casa né.

L.F. – Sim.

V.M. – E... trabalhava também bem forte com o *graffiti* por causa que o fluxo na tatuagem era menor por ser em casa e também ser retirado do Centro. Depois que eu abri o estúdio no Centro assim a gente passa muito envolvido com a tatuagem e aí ainda chego e às vezes tenho que cumprir o trabalho pro outro dia poder tatuar. E o tempo do *graffiti* vai ficando curto, tempo e uma dedicação pra isso. Mas eu sempre separo, nem que seja no domingo assim, um tempo tanto pro *Spray'sons* pra pensar nele. Que agora ele já tá bem afinadinho pra esse próximo.

L.F. – Sim.

V.M. – Tanto pra mim fazer a minha pintura minha pra rua. Mas fora isso eu também tenho bastante pintura comercial pra fazer. O que que eu faço? Tipo, hoje eu vou sair daqui... Hoje eu estou desde de manhã, vou sair daqui, vou de noite, vou pintar... vou pintar um salão de barbeiro. Amanhã vou passar o dia aqui, vou sair, vou pintar uma academia. Sábado eu vou pintar o muro lá do Otroporto lá que eu tô

terminando, que eu tive que parar por causa do carnaval. E domingo eu quero pintar *for fun*, pintar alguma coisa livre, da minha cabeça. Tá ligado? Porque também ficar só no comercial assim não é a essência da... de como eu comecei isso né.

L.F. – Então quer dizer que o evento... É um evento mais local mesmo né?

V.M. – É. Ele é um... É um festival do *graffiti* de Pelotas. Só que hã... Teve uma edição que a gente fez a experiência de inscrição, a gente até chegou a fazer um site e tal...

L.F. – Pois é, isso foi na época da Sagres ali?

V.M. – Foi. Foi na segunda edição com a Sagres a gente: “Bah! Quem sabe vamos fazer um *site*, abrir inscrições e tal...” Mas eu achei que não funcionou tão legal... A gente, tipo, fez tantos convidados e tantas vagas por inscritos assim. Daí vieram alguns que se inscreveram, foram selecionados pelo *site* mesmo. O *site* ainda existe e tal. Mas eu prefiro seguir na questão de convidar assim.

L.F. – Tu faz uma curadoria dos grafiteiros da cidade e chama.

V.M. – Na verdade tu vê quem que tá na atividade né. Porque pô! Têm vários caras que são meu amigo e tal. Mas, o cara não pinta, ou pinta só no *Spray'sons*. Teve alguns que eu parei pra ver. “Pô cara! Mas tu só pinta no meu evento assim quando eu te dou uma lata? Porque depois tu não faz mais nada.” E daí tem um monte de gente nova chegando na atividade pesado. Eu acho muito mais justo trazer esse pessoal aí.

L.F. – Sim.

V.M. – Que tá na atividade do que fazer uma coisa, uma panela né. Tu entende? É uma panela de quem tá na atividade. Tu entendeu? Tipo, o cara tá pintando e é óbvio...

L.F. – Se eu resolver pintar tu me chama.

V.M. – É... O colombiano. O colombiano ele tá morando aqui, tá estudando, e tipo foi pelo fluxo mesmo, tanto pela qualidade e porque ele tá presente na cena. E aí chamamos ele. Bah! O Seone, gente finíssima. Até agora a gente fez uma pintura lá na faculdade lá em homenagem ao Felipe. E tava lá a galera tudo né.

L.F. – Sim.

V.M. – Uma galera. Foram trinta e poucos só de Pelotas cara. É muita gente pintando.

L.F. – Ficou bem bonito. Acho que pra mim é um dos murais mais bonitos da cidade.

V.M. – É. Eu acho que aquele... Tipo... O mural que eu acho o mais alto ali, que é o da Conde mesmo. Aquele eu acho que foi uma coesão bem forte assim, que pegaram ali, misturaram o pessoal que é mais velho assim, que tinha uma relação maior com o Felipe também que eu acho que pintou mais um sentimento mais pesado. Eu até participei naquele lado ali. Que é o lado que tem o rostão dele grandão assim, o rosto mesmo. Porque na outra parte tem o rosto dele já com máscara, e na outra é só o olho. Então aquele achei... Gostei de todos.

L.F. – Sim.

V.M. – Mas aquele eu achei um dos murais mais coesos da cidade assim, de galera junto. Porque... Pega entre um, dois também rola uns mural bom, mas aquilo é um monte de gente né. E ficou bem massa.

L.F. – A sétima edição então foi no... no muro aquele do Santa Margarida né?

V.M. – Isso. Que é dá Católica.

L.F. – É.

V.M. – Que ali também foi uma edição que não teve... Foi a vez que eu resolvi fazer uma coisa mais... tipo... mais cancheira assim. Pegar os mais velhos mesmo, porque a verba já era menor. Tu entendeu? E o tamanho do muro também não era grande. Porque na real aquele muro os cara queriam que eu pintasse, tipo eu e o Théo que trabalha comigo. Tipo, queriam que a gente pintasse, como a gente pintou o portão pra eles.

L.F. – Mas eles deram... Eles deram algum financiamento, alguns...

V.M. – É. Tem que pagar né cara. Nem que seja o material. Cachê eu não sou adepto de dar cachê pra artista convidado. Tu entendeu? Tipo: “Ó! Tu és convidado, vais ganhar o teu *kit*, vais ganhar 200 pila... Não. Às vezes... Tipo, a vez que eu trouxe pessoal de fora, consegui passagem, consegui *hostel*. Mas dinheiro assim, não acho que não é a ideia. O negócio é material ali, é a troca de ideia, é a comunhão ali, entendesse? Informação, enfim. Então, já veio gente de Santa Catarina, veio gente lá de Porto Alegre, Rio Grande. Já veio gente... de Brasília. Entendeu? Fiz vários amigos aí nisso aí. Que eu já conhecia, mas não conhecia ao vivo, conhecia o trabalho. E aí acabaram vindo.

L.F. – Sim.

V.M. – E aí pro próximo eu não falei de questões de verba ainda, vou ver como é que tá isso. Até porque o *hostel* que eu consigo nem precisa pagar porque é um *hostel* artístico. Que é ali atrás da igreja da praça do *skate* ali que é o *Hello Hostel* da Mara. A Mara foi a minha colega na faculdade e ela é super aberta pra essa questão de arte. Então a gente sempre faz uma pintura no asilo, entendeu? Que é na frente do *hostel* e ela me consegue um quarto ali, com um coletivo pra quinze pessoas.

L.F. – Então o evento aos poucos ele vai se tornando um evento também nacional. Porque no momento que tu começa a convidar o pessoal de fora...

V.M. – Pelotas, depois Rio Grande do Sul, depois Brasil, depois mundo né. Tipo, não, não fazer fora de Pelotas e sim trazer gente do mundo pra cá, né. A ideia é virar a cabeça, dá atenção nisso pra cá.

L.F. – Porque o *Meeting of Styles* ele gira o mundo né, eu acho.

V.M. – Gira o mundo é. É um mês em cada país. E na verdade agora ele já tá com mais de um mês em cada país. Tipo, ele tá com mais de um país por mês.

L.F. – Mais de um país por mês?

V.M. – É. Aham! O Manuel que é o cara que é o organizador, ele passa a vida viajando...

L.F. – Eu achava que era um país por ano (risos).

V.M. – Não cara. É mais de um país por mês. Tu pode entrar no site que ali já diz quais os países aonde que eles vão tá. Mas é isso aí, rola. E eu acredito... Esse ano teve dois no Brasil. Foi um aqui e no outro final de semana foi em Rio Grande. Né. E mudaram os artistas, não foram os mesmos. Só o Felipe que faleceu, que participou.

L.F. – Sim.

V.M. – Tipo, mais pelo... Ele já tava doente e tal. A galera já meio... tava ligada. E falou: “Mano, vamô pintar...” E mais alguns outros que foram. O pessoal que veio da... Tinha um amigo meu do Amazonas que ficou na minha casa. E aí... Pô! O cara veio lá do Amazonas para participar. “Pô meu! Participa dos dois então né”. Tá ligado. Aí foi isso aí.

L.F. – E quais os pontos assim positivos e... Assim, as vantagens e desvantagens de realizar o *Spray'sons* nas... na cidade de Pelotas ali? Na zona do porto principalmente?

V.M. – Cara. Eu sempre... A zona do porto, assim, sempre me remeteu a questão de *underground* né. Até por causa que a faculdade é lá e eu também morei lá pra estudar, fiquei bastante tempo lá. Até hoje se bobear vou dar um volta na rua acabo que vou lá. Por causa que acho que eu me identifico assim com isso. Acho que é bem a cara do *graffiti*, da *street art*. Por ter a faculdade de Arte, Design e Arquitetura, tudo lá também. E por ser meio abandonado assim e ter bastante parede que o pessoal pinta sem pedir autorização, porque até não tem dono pra pedir. Então tem bastante pintura lá, bastante risco, bastante *street art*, bastante estêncil, cartaz, tudo. E aí há... De ter uma incisão bem grande lá. Eu acho que... Só é o fluxo natural mesmo da coisa porque acho que o ferve é lá disso né. E até por isso que eu digo que eu quero sair um pouco de lá e dá uma banda noutros lugares pra levar pra outros lugares, outras periferias e tal.

L.F. – E tu fala de outras áreas da cidade.

V.M. – É, na cidade. Até já tive... Já fui convidado pra levar o formato pra outras cidades. Mas eu preferi ainda não.

L.F. – E aqui na cidade de Pelotas tu vê dificuldade de encontrar prédios disponíveis pra fazer o *Spray'sons*? Porque aqui no Porto tem bastante prédio... Aqui não, lá no Porto. Tem bastante prédio abandonado, desativado. E em outras áreas da cidade tu percebe?

V.M. – Pra tu vê. A gente nunca fez em prédio abandonado. E a gente fez em grandes prédios mas não eram abandonados. O prédio da Sagres é da Sagres né.

L.F. – Ele tá desativado só né? Não tá abandonado.

V.M. – É... Tem altas normas de segurança tu entendesse? Não podia várias coisas. E então é isso aí. Tipo, não acho que não tem muita dificuldade porque o pessoal é bem instruído. Tanto quem pinta, tanto quem vai ter o muro pintado. E a galera tem uma abertura bem boa, o pessoal é bem cabeça aberta pra isso sabe? Já foi bem diferente. Eu pinto já a 15 anos e quando eu comecei a história era outra.

L.F. – Tu tá com quantos anos?

V.M. – Eu tô com 32. E aí... Mas é isso aí, a galera é de boas e... Eu penso assim né... Eu só chego só oferecendo assim: “Cara, o que que tu acha da gente vim com um monte de artista aí pintar o teu muro?”

L.F. – Eu acho assim. Eu vi umas imagens daquele prédio da Sagres ele tava realmente hã... bem decaído né. E quando aconteceu o *Spray'sons* ele deu uma... parece que renovou o prédio, parece que é outro prédio né?

V.M. – Eu acho que a questão de ser feito tudo junto assim com uma harmonia né. Porque eu admiro as pinturas também que são feitas soltas assim ó... Tem gente que não se dá, aí um risca em cima da coisa do outro. E aí já vai um palavrão, um negócio... E aí, é a voz do povo né cara. Tudo bem. Só que, de repente, como o prédio é particular, aí que entra a questão de não ser abandonado. O prédio é particular, a pessoa acaba preferindo essa arte feita todos juntos assim, harmonia, numa composição que... Uma composição harmoniosa, bem isso daí.

L.F. – E a empresa em algum momento... Porque como são muitos artistas a empresa Sagres ou outra empresa ali chegaram a questionar o... A temática ali no *Spray'sons* é livre né?

V.M. – É sempre livre, sempre livre.

L.F. – Legal.

V.M. – Sempre livre. A gente procura... Teve... A da parte da Conde a gente combinou a paleta né. Pedimos a paleta de tintas exata.

L.F. – Foi a única restrição.

V.M. – É. Nem teve restrição. Até porque... Porque tem um grupo né. E daí eu pergunto pro pessoal no grupo hã... A gente conversou no grupo assim, e aí deram a sugestão da gente combinar uma paleta. E aí a gente combinou a paleta e tal. Só que foi muita (risos)... Parece que não, mas foi trabalhoso pra mim que organizei pra galera. Porque tipo, os *sprays* vêm em caixas da mesma cor. E daí, bah! Separar no dia, tipo, fica meio complicação. Na outra eu falei: “Não mano. Vamô vim, seguinte. Vou abrir as caixas e vou chamar quem tá ali.” Porque sempre chega um primeiro que o outro. Tu entendeu? Vai por ordem de chegada. E aí... Sempre tem só a questão de branco e preto assim ó. Que é dois preto, que o cara usa mais e um branco. E aí as outras... Porque nunca foi menos de seis latas. Então tipo, era dois preto, pra ter bastante contorno, um branco e daí três mesclado. E aí nesse outro...

E eu gosto de colorido sabe, eu até prefiro que não combine tanto assim a cor. E aí nos outros dois dali que foi na Barroso né há... foi paleta mista e fluiu mais tranquilo, tanto pra fazer o material. Porque recebi o material, aí tinha que separar, deixar os kitizinho separado, levar... E os cara queriam trocar e tal, aí dessa vez foi mais tranquilo. A gente já entrega... A pessoa chega ela ganha a credencialzinha dela né, pra mostrar que é xis e tal. Até pras pessoas chegar e conversar com que tá de espectador. E também já ganha os ticketizinho tanto pro café da manhã, do almoço, do café da tarde. Ganha o *kit*, camiseta e mais o que vem. Vem cartazinho, vem os adesivinho...

L.F. – Legal. E... uma coisa que eu percebo também, por exemplo, que no... no Arte no Muro fica cada um tem um lugar reservado pra pintar. E no *Spray'sons* parece que é mais...

V.M. – É que no Arte no Muro foi diferente.

L.F. – E no *Spray'sons* parece que tem... que a coisa é mais orgânica, que é mais...

V.M. – É mais mural coletivo né.

L.F. – Isso.

V.M. – E lá no Arte no Muro é mural solo. Tu entendeu? Só no caso ali, dos irmãos Choer. Que são irmãos e pintaram os dois. E no do Gordo com o Madu Lopes que teve uma fusão ali.

L.F. – No início também o Gordo interferiu ali no teu fez uma...

V.M. – Isso, é. O que que foi? Acabou que não ficou muito bem definido nesse início assim. A ideia seria cada um intervindo um pouquinho no de cada um só que acabou que a gente viu que não... que era melhor cada um fazer o seu. Até porque pra inscrever pra primeira edição cada um mandou o seu *sketch* já e já foi aprovado. Então tipo... Aí quando vê não. “Agora aqui não. Aqui eu vou botar o trabalho do outro em cima...”

L.F. – Aí já não dá certo.

V.M. – Aí não... né. Então foi isso. Aí como ocorreu de... de ter aquele acidente lá no meu do pessoal ter jogado uma tinta, ter interpretado diferente da minha ideia. Eu tenho consciência também que a minha ideia não tava muito bem explícita do que que era. E aí na hora de refazer eu fiz o meu *sketch* de novo, que é outra

abordagem, é umas vitórias-régias num pântano. E aí o Gordo é meu amigão desde moleque então eu falei pra ele: “Gordo, na real o seguinte cara. Eu vou fazer, se tu quiser intervir hã... no meu tranquilo, mas eu preferia que não, né.” E ele entendeu bem pra caralho e foi assim. Eu fiz o meu ali... Eu acredito que ele vai ter que refazer o dele ali porque jogaram tinta no outro também dele do lado, junto com o Madu. O marinheirinho tá com tinta. E só estou esperando acabar o meu pra talvez irem no dele. Porque é tudo meio trabalho de formiga lá. Por causa que é muito grande né cara. Meu painel lá tem 120 m². E aí agora não, o dia... Tô tentando ir nesse sábado e vai ser o último. Tomara. Acredito que sim.

L.F. – Aí tu finaliza.

V.M. – Finalizo, é. Pela minha conta assim vou conseguir finalizar nesse próximo sábado lá. Até porque acabou o carnaval, eles até segunda me avisaram que tão tirando as coisa lá.

L.F. – Sim. E como é que tu percebe assim então as ruas da cidade, o espaço público da cidade antes e depois do *Spray'sons*? Tu sabe... Nota alguma diferença assim?

V.M. – Sim, por causa... Eu digo.. Eu acredito que a gente foi bastante transformador lá no porto que reuniu três edições no mesmo muro e mesmo assim as outras duas que tiveram por lá são perto. Então... deu uma transformada tri. Na verdade colaborou com uma coisa que já é natural de lá né. Lá na Fenadoce que fica massa que... Lá no Centro de Eventos lá. Porque não tem pintura nenhuma nuns baita de uns prédio aí. Quando vê tu vê um que é lacrado né. Então dá uma mudança interessante no visual assim, da arquitetura, da estética, do urbanismo do lugar né. Lá nem é tão urbanismo porque é um lugar fechado.

L.F. – Sim, sim.

V.M. – Dá pra ver só quando tá aberto pra evento, ou quando alguém visita.

L.F. – Ah! Lá na Fenadoce foi fechado então.

V.M. – Não. Na Fenadoce é pela rua. Mas, tipo, pra tu ver só se tu entrar lá. Entendeu?

L.F. – Sim. É um lugar que tem que ter autorização pra entrar.

V.M. – Isso. Ou na própria Fenadoce. Aí tá aberto e a galera... Foi tri bom, o da Fenadoce foi muito bom. Fechamo um monte de negócio, todo mundo que tava lá.

Por causa que era muito fluxo de pessoas e daí a gente ficou dois dias pintando lá no final de semana então que vem uma galera. Véio, o que a gente ganhou de docinho, tu não tá entendendo.

L.F. – (Risos).

V.M. – Aquela galera agradecendo: “Bah! Que bonito.” Caixas de docinho.

L.F. – Sim, sim. Legal. Então de certa forma o evento é todo... Eu achava até que os primeiros *Spray'sons*... principalmente o primeiro e segundo era tudo *underground* no sentido que o pessoal ia só com a própria grana. E agora estou descobrindo que teve já desde o início, desde o primeiro um financiamento, um patrocínio assim.

V.M. – Tive que pedir autorização, tive que pedir pra fechar a rua. No primeiro ainda lembro. Quando fui no Madre Mia lá pedir os 150 eles falaram: “Te dou os 150 e dou o rango também.” Porque eu chegava com um ofício, tudo discriminado assim ó: “Preciso de tanto pra isso, isso...” Com os custos né. E aí os cara: “Ó! A gente vai te dar isso e vai te custear o rango também, não vamos descontar.” Aí até que sobrou um dinheiro que consegui comprar... Não sei se foi umas água, uns refri. Foi uma coisa que também foi revertido tudo pro evento, né. A gente tem que fechar a rua né, pra poder a galera olhar porque com o carro passando é diferente.

L.F. – Sim.

V.M. – Aí fechamos a rua. Não conseguimos fechar as duas mas a gente fechou a Santa Cruz.

L.F. – É.

V.M. – E aí um monte de gente com família e tal. Que a ideia... É massa essa troca né. Porque só cada um artista que vá que convide dez pessoas isso já dá um baita de um fluxo.

L.F. – E tu sabe me dizer uma diferença entre ter um patrocínio da Sagres e aqueles outros eventos que não tiveram patrocínio? Tu acha que isso trouxe alguma vantagem de ter uma empresa fixa ali... financiando?

V.M. – Por causa que a Sagres é uma empresa bem participativa assim né... Tanto lá em Rio Grande, que é da origem dela, quanto aqui. Até porque a Sagres já apoiou no *Meeting* ano retrasado que foi lá. Acho que apoiou com questão estrutural, tanto com andaime quanto as PTAs, aquelas plataformas de trabalho em altura. E tudo

com essa questão de contato. Como eu conheço o cara que organiza o *Meeting* do Brasil, eles sabendo que eu conhecia o pessoal de lá, e o *Meeting* lá foi no Superporto lá, que é onde a Sagres trabalha também. Daí a gente já fez o contato, já pediu, já foi tudo meio que se andando. A Sagres com certeza ajuda bastante né cara, porque acaba que centraliza a questão da burocracia financeira toda. Tipo: “Ó! Vai dar tanto, não sei o quê... Aprovou? Aprovou. Beleza.” E fico sossegado quanto essa questão.

L.F. – Só tem que lidar com uma empresa e não com várias ao mesmo tempo.

V.M. – Isso. Até porque... Acaba que as pessoas tipo, elas não cobram o pós né. Mas o complicado é tu ter que ir de porta em porta, conversar, explicar. É óbvio que eu não me abalo em fazer isso né. Mas pô, se eu conseguir fazer uma vez só pra resolver, do que fazer vinte. É mais fácil.

L.F. – Sim.

V.M. – É menos desgaste. Até porque eu trabalho entendeu? Na época eu trabalhava e estudava e ainda corria atrás por causa disso daí. Então... Ficava mais pesado né. E ter esse apoio da Sagres assim facilita bastante e tranquiliza bastante. Mas em ações fora do porto eu não fico com essa segurança assim, até porque a Sagres o interesse dela é a renovação ali, a reativação do porto. Mas também tenho certeza que eles não vão me negar, mas não o patrocínio total, mas de repente...

L.F. – Um apoio.

V.M. – Num outro lugar entendeu? Até porque daí eu buscava alguma empresa...

L.F. – Próxima.

V.M. – Próxima do lugar. Porque é uma mudança no lugar né.

L.F. – Sim.

V.M. – Tu entendeu? No ambiente assim, na sociedade onde ela tá inserida ali né, regionalmente assim, digo em questões de quadras, de bairro né. Que é tudo a mesma cidade mas enfim.

L.F. – Sim. Cara, eu vou te agradecer. E fosse bem útil, me tirasse bastantes dúvidas. E acho que foi bem legal.