



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

WILLYAMES ROBERTO MARTINS SANTOS

**DESCOLAGENS VADIAS: APROPRIAÇÃO DOS VESTÍGIOS DA CIDADE
CONTEMPORÂNEA – UMA EXPERIÊNCIA DE RESSIGNIFICAÇÃO NA ARTE**

Salvador
2019

WILLYAMES ROBERTO MARTINS SANTOS

**DESCOLAGENS VADIAS: APROPRIAÇÃO DOS VESTÍGIOS DA CIDADE
CONTEMPORÂNEA – UMA EXPERIÊNCIA DE RESSIGNIFICAÇÃO NA ARTE**

Tese apresentada ao Programa de Pesquisa em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia - UFBA, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes, sob orientação do Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa.

Linha de pesquisa: Processo de Criação Artística.

Salvador
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio eletrônico ou convencional, para fins de pesquisas e estudos, desde que citada a fonte

Catálogo na Publicação (CIP)

S237

Santos, Willyames Roberto Martins

Descolagens vadias: apropriação dos vestígios da cidade contemporânea - uma experiência de ressignificação na arte. / Willyames Roberto Martins Santos. – Salvador, 2019.

170 f.: il.
1 cd rom

Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia - UFBA. Escola de Belas Artes.

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa.

1. Urbanismo. 2. Apropriação. 3. Arquitetura. 4. Cidade. I. Costa, Roaleno Ribeiro Amâncio, orient. II. Costa, Roaleno Ribeiro Amâncio. III. Título.

CDU: 711.523

WILLYAMES ROBERTO MARTINS SANTOS

DESCOLAGENS VADIAS: APROPRIAÇÃO DOS VESTÍGIOS DA CIDADE
CONTEMPORÂNEA – UMA EXPERIÊNCIA DE RESSIGNIFICAÇÃO NA ARTE

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia (UFBA), a seguinte banca examinadora:

Roaleno Ribeiro Amâncio Costa – Orientador _____
Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo – USP.
Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Ines Karin Linke Ferreira _____
Doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
Universidade Federal da Bahia - UFBA .

Messias Guimarães Bandeira _____
Doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia – UFBA.
Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Sérgio Augusto Franco Fernandes _____
Doutor em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB.

Ayrson Heráclito Novato Ferreira _____
Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC.
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB.

Para meus irmãos, Wilson, Tania, Telma,
Teones, Teresa, Francisco e Tatiana.
E aos amigos que sempre me apoiaram.
Em memória de Francisco, meu pai e
Maria das Graças, minha mãe.

AGRADECIMENTOS

A realização desta tese contou com a colaboração de amigas e amigos, minha família, instituições e professores, me ajudando em várias referências e contribuições em diversos momentos. E que de qualquer maneira está influenciada nesta pesquisa. Ao meu orientador, Roaleno Ribeiro Amâncio Costa. Aos professores da banca de qualificação, Inês Linke, Marcelo Campos, Messias Bandeira, Ayrson Heráclito e Sérgio Fernandes. A Matheus Mendes pela tradução do abstract. A professora Graça Ramos, Maria Celeste de Almeida Wanner, Sônia Lúcia Rangel, Rosa Gabriela, Nancy Novais.

Agradeço ainda a Tiago Nery pela revisão, Roseli Andrade, pela revisão das normas da ABNT, Ieda Oliveira pelas etapas conquistadas, Neio Mustafá, Guga Carvalho, Felipe Caires, Alexandre Santos, Euler Oliva, Davi Brandão, Francilins, Francisco Ferreira Fialho, Sidney Sergio, Ademir da carpintaria, Mauricio Pokemon, Raul Moreira, Diogo Araújo, Wesling, Marcelo Evelin, Matheus Monteiro, Regina Veloso, Gabriel Martins. Agradeço pelas etapas dedicadas ao desenvolvimento do trabalho.

Agradeço ao **CNPq**, **CAPES**, **FAPESB**, **FAPEX**, (pela concessão de bolsas de estudos) e a Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, entre outras instituições que ajudaram no desenvolvimento da pesquisa.

Agradecimentos especiais a:

Lúcia Sonia Rangel, Maria Celeste de Almeida Wanner, Nanci Novais, Neio Mustafa, Guga Carvalho, Alexandre Santos, Francisco Fialho, Sidney Sergio, Ademir, Nau, Alexandre Santos, Talita Andrade, Diogo Araújo, Regina Veloso, Marcelo Evelin, Matheus Mendes, Gabriel Martins, Thiago Nery, Rosa Bunchaft, Elias Santos, Mauricio Pokemon, Ernani, Vladimir Oliveira, Davi Brandão, Caio Breno, Vicente de Paula, Felipe Caires, Melquiades Araújo, Rui Mascarenhas, Euler Oliva, Matheus Monteiro, Marina Martins, Wesling Santana, Antonio Nykiel, Francilins, Ane Solimar, Felipe, Danilo Medeiros, Roseli, Rener Rama, Jone Clay, Ana Paula, Caio Martins, Sandro Pimentel, Otávio Sandoval, Gui, Arthur Doomer, Carol Lima, Milena Oliveira, Taciana Costa Pinto, Gilberto Reis, Beth Souza, Goc, Jovam Matos, Daniela Steele, Tetê, Ítalo Tupinambá.

A pesquisa que resultou neste trabalho
teve o apoio da CAPES e FAPESB.

Ampliar a arte?

Não. Antes toma a arte para ir contigo
na via que é mais estreitamente a tua.
E liberta-te.

Paul Celan

RESUMO

Esta pesquisa foi desenvolvida a partir de incursões realizadas pelos espaços públicos da cidade de Salvador, na Bahia, tendo como objetivo a apropriação de vestígios, manchas, texturas, desenhos desgastados e cartazes dilacerados, encontrados nas extensões das superfícies dos muros/paredes. Em um processo experimental, foram realizados modos operacionais e técnicas desenvolvidas para efetivar as descolagens dos vestígios, dentre outros variados pressupostos que originaram determinantes ressignificações. Aponta aspectos identitários a partir de cruzamentos entre artistas, pensadores e a interlocução do autor durante tais derivas, aproximando-se de uma produção geopoética urbana, de um tempo-espaço da cidade. O percurso como apreensão dos vestígios é aplicado como método, abordagem de considerações no campo de zonas trans-estéticas e experimentações poéticas, identificadas e selecionadas imagens vestigiais — a estrutura que liga a descolagem à obra artística —, princípios perceptivos da realidade somente o artista revela o que está invisível, gera a segunda imagem do cenário das ruas. As descolagens questionam aspectos da arte atual, como autoria, originalidade, discurso oficial e espaço de ação na produção e pós-produção da arte contemporânea, assinala para a demarcação territorial no espaço urbano e a determinante precariedade periférica como elemento constitutivo na expressão dos vestígios sobre os muros e paredes. Os vestígios descolados e deslocados, seus fragmentos, multiplicidades e simultaneidades, são analisados sob a perspectiva do tempo/espaço contemporâneo da obra contextualizada como documentos visuais, em procedimentos que efetivam catalogação e arquivo da memória da cidade sob a perspectiva da arte.

Palavras-chave: Apropriação. Urbanismo. Arquitetura. Cidade. Deslocamento. Vestígios. Ressignificação. Descolagem.

ABSTRACT

This research was developed from excursions carried out by the public spaces of the city of Salvador, Bahia, with the purpose of the appropriation of vestiges, stains, textures, worn drawings and torn posters found in the extensions of wall. In an experimental process, operational and technical methods were developed to effect of the take-off traces, among other assumptions that gave rise to determinant resignificances. It points out identity aspects from crosses between artists, thinkers and the author's interlocution during such drifts, approaching an urban geopolitics production, a time-space of the city. The trajectory as apprehension of traces is applied as a method, approach to considerations in the field of trans-esthetic zones and poetic experiments, identified and selected vestigial images - the structure that links the take-off to the artistic work, perceptive principles of reality only the artist reveals which is invisible, generates the second image of the street scenario. Takeoffs question aspects of current art, such as authorship, originality, official discourse and space of action in the production and post-production of contemporary art, points to the territorial demarcation in the urban space and the determinant peripheral precariousness as a constitutive element in the expression of vestiges about the walls. The detached and displaced vestiges, their fragments, multiplicities and simultaneities, are analyzed from the perspective of the contemporary time / space of the work contextualized as visual documents, in procedures that affect cataloging and archiving of the memory of the city from the perspective of art.

Keywords: Appropriation. Urbanism. Architecture. City. Displacement. Trace elements. Re-signification. Take off.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa da planta baixa da cidade de Salvador	24
Figura 2 - Mapa incluindo os bairros percorridos. (Representação simbólica da “primeira incursão espacial”. Cartografia do percurso. A deriva ativa)	26
Figura 3 - Percursos/extensões realizados pelos bairros de Salvador. Amostra de alguns locais visitados.....	27
Figura 4 - Guy Debord. Guide psychogeographique de Paris, 1957	29
Figura 5 - Páginas do caderno de bordo do autor	31
Figura 6 - Nascedouro: Frente de um muro/parede onde vê diversificados vestígios em toda sua extensão	32
Figura 7 - Exemplo de um detalhe do nascedouro: frente de um muro marcado pelo tempo	35
Figura 8 - Uma das transversais do bairro do Largo do Tanque, em Salvador, BA ...	38
Figura 9 - Multiplicidades de imagens/mensagens encontradas em um muro de longa extensão no bairro do IAPI	40
Figura 10 - Jateamento de <i>spray</i> coloridos formando frases repetidas como se fosse uma disputa territorial pelos espaços periféricos no bairro Liberdade.....	40
Figura 11 - Vestígios de desenhos públicos encontrados nas paredes de um prédio abandonado no bairro de Sete Portas/Djalma Dutra, em Salvador, BA	44
Figura 12 - Mapas de riscos. Pontos de dificuldades de acesso para a aproximação/revelação/descolagem dos vestígios. Lugares de contratempo (representação simbólica)	47
Figura 13 - Incursão espacial. Exploração pelos sítios distantes das imagens de comunicação urbana	48
Figura 14 - Mapa da planta-baixa do Centro Histórico. Possibilidades e alternativas para a segunda incursão espacial - O Centro Histórico	50
Figura 15 - Gráfico de relatório de imóveis de alto grau de riscos 2009	51
Figura 16 - Delimitação da planta baixa do mapa do Centro Histórico e adjacências, mostrando os seus territórios. Deriva tática	55
Figura 17 - Fachada de uma parede de azulejo semiencoberta por resíduos de camadas de tintas e argamassa. Zona portuária do bairro do Comércio	55
Figura 18 e Figura19 - Vista de vestígios misturados ao acúmulo de lixo, pombos e fezes. Bairro do Garcia e Contorno, respectivamente.....	57
Figura 20 e Figura 21 - <i>Stencils</i> sobre paredes, encontrados durante o “trajeto experimental II”, no Centro Histórico. Figura 23 – Letras	64
Figura 23 - Palavras e letras encontradas nos tapumes que protegem uma das Igrejas do bairro do Centro Histórico.....	66
Figura 24 e Figura 25 - Cactos plantados embaixo de viadutos, (possivelmente para evitar habitação humana). Bairro do Vale do Canela e Dique do Tororó	69
Figura 26 - Fachada de um muro contendo diversos vestígios/desenhos públicos (<i>sampler</i>). Bairro: Barris	72

Figura 27 e Figura 28 - Hachuras de muro/parede, indicando superposições de camadas	76
Figura 29 e Figura 30 - Imagens de vestígios e ação de revelação/descolagem durante à noite. Centro: Lapa e Avenida 7 de setembro.	79
Figura 30 Imagens vestígios e ação de revelação/descolagem à noiteCentro: Lapa e Avenida 7 de setembro	79
Figura 31 - Superfície de parede com dizeres “João e Alex. Eu amo o João”, e radículas de árvores. Bairro: Itinga, Lauro de Freitas, BA	81
Figura 32 - Título: Walls. Gordon Matta, 1972. Fotografia	83
Figura 33 - Entrada de um terreno em ruínas. Bairro: Santo Antonio	85
Figura 34 - Título: Calle Omoa, La Habana, 2012. Carlos Garaicoa. Impresso fotográfica em gelatina sobre osso. 12 x 15cm	86
Figura 35 e Figura 36 Porta de entrada de terrenos baldios com acúmulos de vestígios	87
Figura 37 e Figura 38 Detalhes de imagens de cascos de paredes, carcomidas pelas intempéries e ações vadias humanas. Bairros: Barris e Comércio	89
Figura 39 - Título: <i>Words are all we have at Nahmad Contemporary</i> . Jean Michel Basquiat. Fotografia	103
Figura 40 - Título: <i>La montaña de escombros</i> (2008). Lara Almarcegui	103
Figura 41 - Aglutinantes químicos e outras ferramentas de materiais usados para a revelação e descolagem do vestígio	106
Figura 42 e Figura 43 - Atelier ao ar livre: disponibilidade dos aglutinantes químicos, frente a imagem a ser descolada	107
Figura 44 - Recuperação de um vestígio que não foi possível a sua descolagem. Figura 45 - Assistente auxiliar, restaurando o vestígio. . Figura 46 - Vestígio recuperado, depois do acidente de percurso	108
Figura 47 - Enquadramento do vestígio sobre a imagem selecionada.....	110
Figura 48 - Preparação da resina de poliéster cristal, adicionando o catalisador.....	111
Figura 49 - Colocação do tecido “voil” sobre o vestígio selecionado em uma casa abandonada	112
Figura 50 Figura 50, Figura 51 e Figura 52 - Resina de poliéster sendo anexada ao tecido: revelação e detalhe	113
Figura 53 - Exemplo de um cartaz dilacerado. Jacques Villeglé. Rue de la Grille, 21 février 1961	114
Figura 54, 55 e 56 - Momento da descolagem do vestígio e o que se vê por trás da imagem descolada. Verso	115
Figura 57 e Figura 58 - Registros de lacunas e do que restou no muro/parede, depois da descolagem	115
Figura 59 - Vestígios sendo cuidadosamente embalados	117
Figura 60 - Varal com vestígios dependurados Figura 61 - Fotos em quadros emoldurados	118

Figura 62 e Figura 63 - Arquivamento de imagens capitaneadas e anotações das práticas nos espaços públicos em larga escala	119
Figura 64 e Figura 65 Arquivamento de fotos, planta baixa do mapa e vestígios derivas ativas.....	120
Figura 66 e Figura 67 - Exemplos de desenhos selecionados sobre a superfície mural, durante a deriva táctica. Tinta preta e jateamento de <i>spray</i> à base de água sobre látex	1201
Figura 68 - Jacques Villeglé, momento de decollage de afiches.....	123
Figura 69 - Detalhe de resquícios de cartazes colados em um tapume. Bairro: Conceição da Praia	125
Figura 70 - Cartaz sendo descolado a partir do segundo trajeto diurno, em superfícies subterrâneas	127
Figura 71 e 72 - Verso de descolagens, onde se vê fragmentos de cascos de paredes anteriores, anexadas aos resíduos de reboco	133
Figura 73 - Exemplo de um vestígio descolado.....	135
Figura 74 - Exemplo de um vestígio montado em chassi.....	136
Figura 75 - Vestígio descolado. Bairro: Vale dos Barris. Figura 76 - Pintura de Cy Twombly. Right: portion of Lepanto, Panel 9 of 12, 2001, Cy Twombly (full canvas below	136
Figura - 77 - Categoria: Abstrato Figura – 78 Categoria: Cartaz	140
Figura 79 - Categoria: Caligráfico.....	140
Figura 80 - Categoria: Ecológico	141
Figura 81 - Categoria: Erótico/político	142
Figura 82 - Categoria: Figurativo.....	142
Figura 83 - Categoria: Miniatura.....	143
Figura 84 Categoria: Político	143
Figura 85 - Categoria: Sub Cultural.....	144
Figuras 86 e 87 - Descolagens dos cascos de paredes delimitando um espaço	145
Figura 88 - Sobras de vestígios do “acidente de percurso”, formando uma barraca. Resíduos temporais	146
Figura 89 - Cascos da descolagem formando um Corpo/Lençol. Taxidermia.....	146
Figura 90 - Barraco feito de sobras de descolagens de vestígios. Figura 91 - Parte interna do barraco, com colagens de cartazes de manifestações es urbanas e fogo	147
Figura 92 - Faixa de uma descolagem e microfone	147
Figura 93 - Exemplo de uma lacuna que ficou na superfície do muro, depois da descolagem de um vestígio.....	149
Figura 94 - Vestígio encontrado na Av. Contorno, descolado e enquadrado em chassi	151

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1.....	25
1.1 PRIMEIRA INCURSÃO ESPACIAL.....	26
1.2 DERIVA ATIVA: EXPERIÊNCIAS DIRECIONADAS AOS VESTÍGIOS “MIGRATÓRIOS”	28
1.3 DESCOBERTA DE NASCEDOURO: EXTENSÃO DE MUROS E PAREDES	31
1.4 TRAJETO EXPERIMENTAL I: EM BUSCA DOS VESTÍGIOS MÚLTIPLOS.....	37
1.5 EXPLORAÇÃO DE SÍTIOS URBANOS: PERIGO	40
CAPÍTULO 2.....	49
2.1 SEGUNDA INCURSÃO ESPACIAL	50
2.2 DERIVA TÁTICA: OS SIGNOS DOS TERRITÓRIOS ABANDONADOS, UMA PRÁTICA A EXPLORAR	54
2.3 A CARTOGRAFIA DAS ROTAS EM ZONAS AUTÔNOMAS.....	58
2.4 TRAJETO EXPERIMENTAL II: A ARQUITETURA COMO SUPORTE DAS DESCOLAGENS - CIRCULAÇÃO CRIATIVA	61
2.5 NOVAS INVESTIGAÇÕES LONGITUDINAIS PELOS ESPAÇOS DISTÓPICOS	65
CAPÍTULO 3.....	71
3.1 VISÃO SOBRE O RECONHECIMENTO DAS RUAS	71
3.2 APROXIMAÇÃO DOS VESTÍGIOS, PERCEBENDO AS SOBREPOSIÇÕES DE CAMADAS HÍBRIDAS.....	74
3.3 RECORTES DOS VESTÍGIOS APREENDIDOS À NOITE	76
3.4 ESCOMBROS E ACUMULAÇÕES EM AÇÕES VADIAS: OUTRAS FRONTEIRAS	81
3.5 TRANS-AUTORIA FRAGMENTÁRIA, SIMULTÂNEA E TRANSVERSAL	90
CAPÍTULO 4.....	100
4.1 CONSTRUÇÃO E MODOS DE DESCOLAGENS.....	100
4.2 O ATELIER OPERACIONAL EM UMA PRODUÇÃO AO AR LIVRE	104
4.3 A TÉCNICA: SELEÇÃO, REVELAÇÃO/DESCOLAGEM E COLETA.....	109
4.4 O TRANSPLANTE DOS VESTÍGIOS DE CARTAZES EM SUPERFÍCIES SUBTERRÂNEAS	122

4.5 A CURADORIA DAS RUAS	128
4.6 A LACUNA	148
4.7 O VESTÍGIO INSTALATIVO	150
4.8 APROPRIAÇÃO: CONSTRUÇÃO DE UMA FALA CONTEMPORÂNEA DA ARTE	153

CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
-----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS.....	164
-------------------------	------------

ANEXO A – Imagem de matéria veiculada no Jornal A Tarde, em 22/05/2015 sobre o desabamento dos casarões ocorridos na Ladeira da Montanha. Salvador – BA	169
--	------------

ANEXO B - Registros processuais, imagens e teaser.....	170
---	------------

INTRODUÇÃO

Início das derivas urbanas

Há mais de 30 anos vivo na cidade de Salvador, BA. Embora tenha nascido em Teresina, PI, a capital soteropolitana se transformou no principal território de construção de minhas experiências pessoais, profissionais e artísticas. Naturalmente, sempre que possível, tenho viajado para minha terra natal onde reencontro parentes, amigos e lugares que, de outro modo, apenas são visitados em velhas fotografias ou na chama imprecisa da lembrança.

Vivendo ainda nesta cidade, me preparei para realizar essa pesquisa procurando construir lastros de meus experimentos artísticos, de modo a valorizar a subjetividade autoral do artista; cidade cujos desenhos encontrados nos muros/paredes sempre me instigaram, vendo-os como possíveis de se constituírem obra de arte.

Assim, lançando um olhar atento sobre as estruturas e aparências da cidade de Salvador, percebi que em toda extensão de seus muros/paredes há uma gama sucessiva de materiais, gestos e resquícios criados pela mão humana, passíveis de estudos. São vestígios em decomposição que, acompanhados com resíduos fragmentários de desenhos, cartazes publicitários e tintas sobrepostas definem arranjos; garranchos misturados às argamassas, areias e rabiscos formando um complexo de composições provenientes, muitas vezes, da matéria bruta existente nessas superfícies. São craquelês manchados de cinza, acompanhados com a poeira formando elo com a tinta colorida descascada e borrada pelo tempo, cujas texturas, pedaços de letras e garatujas de tracejos variados, se perfazem em camadas, que se reconfiguram em nacos de memória do espaço-tempo da cidade.

Notei que esses resíduos de desenhos existentes nas superfícies dos muros/paredes dos espaços públicos, incluindo os “*desenhos públicos*”¹, que estão espalhados em grandes extensões pela cidade, são materiais de uma época que se

¹ Desenho produzido espontânea ou elaboradamente, que se encontra impresso nas superfícies dos muros/paredes dos espaços urbanos, a preto-e-branco ou colorido. Ou seja, é o traçado de linhas feito de materiais diversos, tais como lata de *spray*, pincéis simples ou grossos e até mesmo de instrumentos pontiagudos. É uma representação gráfica, geralmente formalista, assim como de estilo abstrato, criada por anônimos que circulam pelas ruas produzindo uma ideia que resulta em uma expressão simplificada e/ou até mesmo com certa sofisticação. O desenho que trato aqui é o que se encontra nas superfícies das paredes/muros, em todos os tipos gráficos, de signos que se proliferam ao longo das superfícies urbanas e do tempo formando vestígios.

inserir dentro de contextos que têm relações diretas com a vida pública; um lugar de comunicabilidade, onde os problemas ganham dimensão partilhada e lugar de participação.

Essa verificação motivou o desenvolvimento de investigações práticas e teóricas a respeito dos vestígios existentes nas superfícies das paredes/muros urbanos da cidade de Salvador. Os percursos observacionais que sempre realizava possibilitaram-me essa inspiração. Foi a partir de meus trajetos que percebi, também que, ao longo de toda extensão territorial nas superfícies dos muros existem, ainda, diferentes - mas ao mesmo tempo análogos - desenhos que se transformam em vestígios que são realizados, constataadamente, na maior parte das vezes por jovens, e que se comparam a jogos de mosaicos residuais espalhados em toda extensão mural, que variam em dimensão e complexidade. Em lugares possíveis ocorrem penetrando no campo social em um ritmo de movimento pulsante, onde se comunicam de modo particular contendo uma criação de jogos simples, nos convidando para um relacionamento diário e lúdico. Notei nesse aspecto, também, que os vestígios, as sobras dessas fachadas, me fizeram refletir sobre a prática da deriva, o desejo de percursos cotidiano; de uma espantosa disposição de encarar o destino de andar pela cidade em um sentido observacional, para estabelecer relações entre o que eu via e o que poderia fazer com esses acúmulos.

À luz dessas considerações é possível deduzir que os vestígios que se espalham e se repetem ao longo das superfícies das ruas, se distribuem como um hipertexto em um processo de produção de “*imagens*”² sendo feito por pessoas que praticam derivas pela cidade. Essa leitura simplificada, do ponto de vista dos gestos vestigiais errantes, foi pensada a partir da observação direta ao longo dessas vias de acesso à cidade.

Durante os percursos vislumbrei a possibilidade de criar uma poética capaz de ressignificar vestígios de signos existentes em um contexto social e urbano. Nesse vai e vem de desejar essas imagens percebi que poderia compor com signos em

² O que defino aqui como *imagens* é apenas a representação de um conjunto de camadas sucessivas de tintas e traços composicionais embaralhados a desenhos desgastados, que estão nas superfícies dos muros/paredes. São figuras que, misturadas a outros borrões superpostos, expressam ações realizadas pela mão humana. Uma estampa, um risco com tracejados formais de um símbolo, ou até mesmo signos que se formam por meio de hachuras, nódoas e craquelês. Mas a imagem é também configuração e contexto que habita os espaços sociais públicos dos muros/paredes.

cruzamentos rotativos, e fluir para outras interpretações, deslocando-os fisicamente. Esse deslocamento é a continuidade, o fluxo que se percorre sempre em errâncias perceptivas-ativas, aquilo que nos diz algo, o que é percebido, o que significa, o que habita.

Há no início dessa incursão pela cidade o que poderia também nomear de deriva e trajeto urbano: um devir, porque considero os resíduos vestigiais públicos objetos de análises críticas de práticas poéticas.

Neste extenso território espacial, ao observar a relação direta e processual com a cidade dentro de um “*campo ampliado*”³, consegui definir conceitos relativos à multiplicidade, fragmentação e simultaneidade a partir da observação direta, englobando uma grande área geográfica central e periférica da cidade de Salvador. Desde então, comecei a elaborar estratégias de aprofundamento experimental através da observação atenta das superfícies murais. São expressões de vestígios existentes em toda cidade. Para tanto, iniciei uma investigação de técnicas e práticas que tornaram possível o seu deslocamento, ressignificando-os em “*appropriation art*”⁴. Ao apropriar-me das imagens das paredes tomo posse dos vestígios, das imagens, removendo as películas dos muros/paredes. É, também, a recuperação do apagamento da cidade que, o tempo todo, está sendo alterada.

No entanto, essa abordagem artística gera controvérsia porque uma parte da crítica entende que a apropriação que realizo é desvio autoral. Devido a isso é pertinente refletir o porquê. Esta ação pode ser compreendida, aqui, como um procedimento

³ A crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss formulou o termo “campo ampliado” para tratar das fronteiras espaciais e que pode ser definido como combinação de alteridades na arquitetura e na paisagem, mas que existe um campo de força que pode tratar dos trabalhos contemporâneos de artepaisagem. A apropriação que realizo do termo é para revelar, descolar e deslocar, fazer um transplante dos vestígios encontrados nos espaços públicos. Conservo, portanto, este sentido, o da apropriação, aplicando-o na investigação dentro de um vasto espaço para se produzir um trabalho artístico.

⁴ É um procedimento vanguardista retomado como *detournement* [deslocamento ou desvio] nos anos 1950 por Asger Jorn; e como pós-produção por Nicolas Bourriaud. Uma consideração do campo das artes, a partir da antropologia da imagem, revela o procedimento da apropriação como estratégia para resistir ‘ao consumismo idólatra’ (BELTING). Os artistas da *appropriation art* reconhecem a imagem que copiam, mas contextualizam em outros códigos de identificação, deliberando como empréstimo a imagem original. Outros artistas vêm realizando ressignificações do procedimento de apropriação, dentre eles: Gert Jan Kocken, Moreshin Allyari, Basel Abbas, e outros. Muitas obras de arte da apropriação floresceram nos idos dos anos 1970 e começo dos anos 1980. Sherrie Levine questionou a obra de arte única, e a própria arte contemporânea, inseridas em seus cenários sociais. A fotografia “After Walker Evans” (1981), cuja autoria é de Walker Evans (1936), intitulada “Alabama Tenant Farmer Wife”, é um exemplo icônico da arte da apropriação. Um outro bom exemplo de apropriação é a série “Campbell’s Soup Can”, de Andy Warhol (1961).

que consiste na ação de se apropriar das imagens murais/parietais. Técnicas são elaboradas para removê-las e deslocá-las de seu contexto original, sobrepondo a uma outra autoria, alterando conceitualmente essas imagens. É um pouco o que acontece nos tempos atuais, em tempos de cultura digital, que coloca em questão a originalidade autoral de imagens na contemporaneidade, o que nomeio aqui de “*trans-autoria*”⁵.

A superfície que recebe as imagens abriga traços como células urbanas. Escombros de casas, canais de esgotos industriais, todas essas micro-geografias podem ser vistas como lugares onde nascem, originalmente, os vestígios urbanos, diferentemente das superfícies comuns da maioria dos muros/paredes, sobre o prisma do olhar atento, sempre em deslocamento. Procurei apropriar-me das imagens do dia a dia dentro da fugacidade dos acontecimentos, estimulado pelos deslocamentos que deram origem às descolagens, que é uma técnica acrescida a partir de diversas misturas de diferentes aglutinantes químicos. A técnica da descolagem é utilizada para remover imagens selecionadas dos muros, retirando das paredes dos espaços públicos capas de tintas tal qual uma “pele”. Assim, através desta técnica de descolagem, me aproprio de palavras, texturas, cores, resíduos de desenhos que compõe, em sua totalidade, vestígios do tempo-espaço da cidade. São recortes que, ao serem apropriados e deslocados de suas origens, geram o passado, o presente e o futuro.

Cada passo à frente corresponde a outros métodos de anúncio de imagens cujos vestígios promovem, e os processos que as transformam. Pois as superfícies das paredes têm diversas camadas que foram produzidas pela ação humana ao longo do tempo. São superfícies que condensam porções do passado, e nelas existem outras imagens superpostas, apagadas por outras demãos de tintas envelhecidas de cores variadas, mas que se comunicam com o seu tempo em apagamento e decomposição da memória da cidade.

A ação se configura como transgressiva: um ato de apropriação daquilo que é público. Concomitante às apropriações amplio a reflexão da pesquisa para conceitos de

⁵ A ideia de criar e fazer uso da denominação “trans-autoria” se deve ao fato de acreditar na existência de diversos autores na produção do desenho em questão. E esses mesmos desenhos foram posteriormente apropriados por meio de processos operacionais da pesquisa, de modo que houve uma cadeia de interferências no conjunto do trabalho aqui pesquisado. Uma mediação entre os autores que se conectam, e compartilham, numa interação para outras esferas de rede comunicacional de diversos grupos distintos.

subjetividade, mas operando com a técnica de descolagens dentro de grandes extensões espaciais, em locais diferentes e distantes. Foi a partir dessas práticas que considerei a geografia urbana eixo-condutor de narrativas sígnicas contextualizadas no espaço; e o lugar que compõe a origem principal, e autor, como estímulos às outras significações, que foram alteradas pelo fracionamento e recorte das imagens-vestígios. Propondo-as, assim, em outros contextos e, conseqüentemente, outras falas.

Então, elaborei percursos urbanos tendo o ato de caminhar como uma ferramenta de reconfigurar os vestígios. Atravessei a cidade de leste a oeste, norte a sul, num caminhar quase compulsivo para ir ao seu encontro. Foi um empreendimento geopolítico no sentido de atravessamento, abrindo caminhos para a elaboração de processos que seguiam desde os bairros mais distantes, onde me encontrava, até a região central da cidade, para revelar as diferenças de cada vestígio e o que eles representam como construções que reverberam em seu local; onde a produção, hipoteticamente, se difere das fronteiras limítrofes da cidade, elaborando analogias entre essas regiões por meio de uma cartografia subjetiva. Produzi, entretanto, uma poética conceitual capaz de me fazer entender melhor “as relações da técnica com o 'tempo', e com o 'espaço.’” (SANTOS, 2014, p. 49). Esses trajetos, no final das contas, foram construídos também para ressignificar as imagens.

A geopoética engloba, também, investigações espaciais em microrregiões diferentes que, no caminho, passei a refletir sobre a fluidez da experiência comum das práticas estéticas iniciadas pelo entorno da cidade até o centro. Busquei produzir uma dinâmica de pensamento relativo à prática artística voltada mais especificamente para os processos criativos no que tange às apropriações de imagens em um espaço complexo, de longas distâncias, escalas e dimensões territoriais, expandindo-se a outras perspectivas artísticas aqui apresentadas.

Esse circuito geopoético se caracterizou como um caminhar espontâneo de anotações por entre as ruas, becos e longas avenidas, de dia e à noite, o que permitiu a observação dos desenhos na cidade. Nessas ocasiões foram observadas a própria experiência do caminhar atento (mas também vadio) dentro do urbanismo com suas complexas subjetividades do espaço habitado, considerando as diversidades consistentes no espaço político, público, que aporta expressões da existência

humana, configurando o lugar e o que, no recorte, potencializa os signos narrativos-conceituais.

O urbanismo e a arquitetura se tornaram fontes de apreensão relativos aos complexos espaciais existentes em cada lugar percorrido, e o modo como foram inseridos dentro deste contexto. Essas questões evidenciaram um fascínio por essas superfícies dos muros/paredes. Tive que compreender, no entanto, que o que eu desejava não era somente percebê-las, mas também remover suas “peles” por meio de incursões espaciais. Objetivei encontrar algo para compreender e deslocar esses elementos que pudessem configurar em uma obra artística, considerando pressupostos formativos e/ou conceituais.

A intenção foi a de atender às demandas para conseguir outros desdobramentos e, assim, chegar às apropriações desses vestígios, e deslocá-los, direcionando-os a um olhar sobre a cidade. Para tanto, foi necessário o estímulo das ruas e de seus acontecimentos. Além do urbanismo, e o envolvimento com a arquitetura, o percurso traçado por meio de mapas subjetivos e cartográficos, segui munido dos materiais de trabalho e percorri um extenso território em busca de imagens para possíveis resultados. Esses mapas impressos serviram como referência de localização, organização e anotações.

A hipótese é de que os vestígios encontrados nos espaços dos muros/paredes, são materiais precários, mas que podem ser ressignificados, elevando-os à categoria especulativa da arte. Dentro desta perspectiva, busquei fazer analogias entre os vestígios dos bairros diferentes entre si.

A abordagem desenvolvida durante os capítulos apoia-se em conceitos ligados ao urbanismo, à arquitetura e à arte, os quais vão formatando o texto e a prática para a construção da pesquisa. As experiências subjetivas relacionadas à simultaneidade, fragmentação e multiplicidade foram os fios condutores da abordagem estética, a estrutura que incorpora as descolagens aos discursos delineadores da obra de arte. Os autores que deram sustentação conceitual e referências que pontuaram o quadro teórico e o *modus operandi* apontam nas interlocuções entre Gilles Deleuze e Felix Guattari, David Harvey, Henri Lefebvre, Francesco Careri, Nicolas Bourriaud, Hal Foster, Guy Debord e a Internacional Situacionista, dentre outros. A pesquisa enfatiza conceitos poéticos de tempo-espço, cidade, derivas e os processos criativos e narrativos para a formatividade da obra, não priorizando os caracteres históricos, mas

que interagem com o presente e a acepção do lugar e suas alteridades. No que toca às referências artísticas, os diálogos se ampliaram com o conhecimento dos trabalhos de Raymond Hains, Mimmo Rotella, Jacques Villeglé, Gordon Matta Clark, Cy Twombly, além do contato com outras reflexões artísticas.

A tese está dividida em quatro capítulos:

O Capítulo 1 trata da primeira incursão espacial: as “derivas ativas”, que surgiram a partir de realizações de ativar as forças no ato do caminhar atento, que a cada momento buscava novos lugares, novas avenidas e áreas habitadas e vias de percurso. Espaços e lugares que emergem elementos visuais, revelando existências, configurando a cidade como território estético e político.

O caminhar, muitas vezes rápido, requereu atenção e ativação do percurso percorrido, ou seja, um método de caminhar com ênfase para perceber a imagem/vestígio que destacava-se na percepção de lugar. Esta deriva realizada por diversos bairros da cidade de Salvador, mais especificamente os seguintes bairros: Pilar, Comércio, Sete Portas, Liberdade e Largo do Tanque, cujos casarões são divididos por meias-paredes e formam, assim, quarteirões de grandes extensões quadrangulares e repetitivos. Nesta busca ativa, à medida em que fui vivenciando uma experiência urbana, estabeleci anotações, reflexões e seus componentes pictóricos.

Foram percorridas as ruas dos bairros citados, num contexto crítico, no qual fiz referências aos trajetos espaciais, com anotações e registros fotográficos associados à investigação. Logo percebi que existiam grandes extensões murais e espaços a explorar, como uma espécie de “*nascedouro*”⁶, ao pesquisar as superfícies dos muros/paredes que recebem os vestígios-imagens com potencial de atribuir novas importâncias criativas.

Nesse desenvolvimento da caminhada solitária nomeei de “trajeto experimental I” aquele que serviu como instrumento empregado para a realização deste caminhar na

⁶ O sentido ao qual me refiro, aqui, é para falar de um lugar existente onde se proliferam esses desenhos públicos, mas diferente de um sítio. É uma grande superfície/extensão de muros/paredes onde se encontram valores culturais e sociais vigentes. (É nessa superfície onde se vê embriões de imagens surgindo à medida em que o tempo passa). São locais clandestinos, sensíveis, passíveis de ações, proliferando ali possíveis estratégias artísticas, como se os desenhos desses lugares fossem guardiões de territórios, reagindo à cultura dominante. É uma grande lousa do bairro onde seus habitantes registram suas impressões, fazendo ressurgir possibilidades composicionais.

cidade. Os esquemas foram traçados para apontar os vestígios, de modo que pude visualizar, de maneira subjetiva, os lugares que foram percorridos através de plantas baixas de mapas. Essa visualização serviu como parâmetro para a segunda caminhada, “trajeto experimental II”. Um *índex* de ideias associado aos eixos urbanos que separam fronteiras de bairros e aglomerados centrais, e estabelecem contrastes, confrontam signos de configurações plásticas visuais existentes na urbe.

No Capítulo 2, realizo o segundo percurso espacial onde faço referências sobre os vestígios das ruas. Desta vez, em outras regiões do Centro Histórico, precisamente nos bairros da Mouraria, Tororó, Barroquinha, Nazaré e proximidades do Estádio da Fonte Nova anotando referências visuais entre as escritas e as imagens por meio de uma “deriva tática”, que consiste em uma estratégia de caminhar em vários momentos por territórios abandonados, vielas labirínticas e ruínas. Há, também, neste capítulo, um traçado de cartografias relacionadas aos espaços de aglomerados sociais, onde foram necessárias estratégias de deslocamentos, considerando o traçado urbano, que exigiu uma maneira de se relacionar/reconhecer o espaço do ponto de vista conceitual e operacional e as formas de arquitetura agressiva.

No “trajeto experimental II” de uma “deriva tática” me aproximei dos terrenos baldios, espaços vazios, além dos escombros de ruínas, suportes, rastros de memória; uma maneira necessária para articular as práticas, pois nesses lugares há abundância de materiais, os quais são potenciais desencadeadores, que são possíveis de ajudar no processo criativo, naquilo que se refere às práticas de remoções de imagens diversas, as repetições, enquadramentos e formatos em pequenos espaços geográficos. Foram táticas elaboradas para conseguir fotografar a imagem provável, examinando-a, buscando condições perceptivas e enquadramento ao capturá-las. Neste recorte visual, foi percebido imagens diferenciadas do trajeto anterior.

Respectivamente às incursões por esses espaços e lugares, descrevo sobre a derrubada de diversos casarões seculares do Centro Histórico. As tensões visuais e seus agenciamentos revelaram outras manifestações diferenciadas das incursões pesquisadas. Foram caminhadas que se deram não somente pelo Centro Histórico, mas também pelas zonas portuárias, onde realizei apropriações dos vestígios, mas sempre buscando novas averiguações, mesmo em um âmbito distópico, ou seja, aquele lugar que está sempre vigiado, condicionado a um aparato autoritário; visa-se

obter o controle das estruturas sociais reguladoras, se configurando um cenário de aprisionamento da vida social, pública e política.

No Capítulo 3, procurei contextualizar e aproximar as imagens desgastadas e residuais existentes, evidenciando uma percepção diferenciada nos procedimentos realizados, geralmente, durante a noite. A justaposição das imagens percebidas durante as incursões, que aqui considero vadias por serem também ociosas, confirmou hibridismos de camadas acumuladas pelo tempo. Fui anotando passo a passo, fazendo recortes subjetivos dessas cascas de paredes para revelá-las tecnicamente e fazer o procedimento de descolagem. Caminhei até o limite de outros lugares, espaços e final de linha de territórios, os quais nomeei de fronteiras.

Foram operações realizadas no silêncio da noite em um processo de desvendamento, tendo o escuro como contexto da percepção sensível das imagens-vestígios. Estas apreensões deram luz às seleções e descolagens. E, por fim, procurei concentrar os esforços para investir nas imagens análogas, mas de autores diferentes, constituindo em híbridos de diversificados impressos da matéria bruta do muro/parede para os quais estabeleci parâmetros e relações com a cidade, conceituando-as como um “*sampler*”⁷, no sentido visual. São autorias transversais, simultâneas e fragmentárias. Nesse conjunto de análise e procedimentos, fiz um recorte, um reconhecimento das ruas por onde passei, percebendo que há, por toda extensão da cidade, visualidades que, por repetição, acabam se transformando em notas artísticas ao ser ressignificadas na esfera do discurso da arte.

Já no Capítulo 4, fiz uma abordagem minuciosa sobre a prática, construção/produção do trabalho, seus caminhos e componentes sógnicos e toda estrutura para realizar a revelação da imagem até chegar ao seu deslocamento.

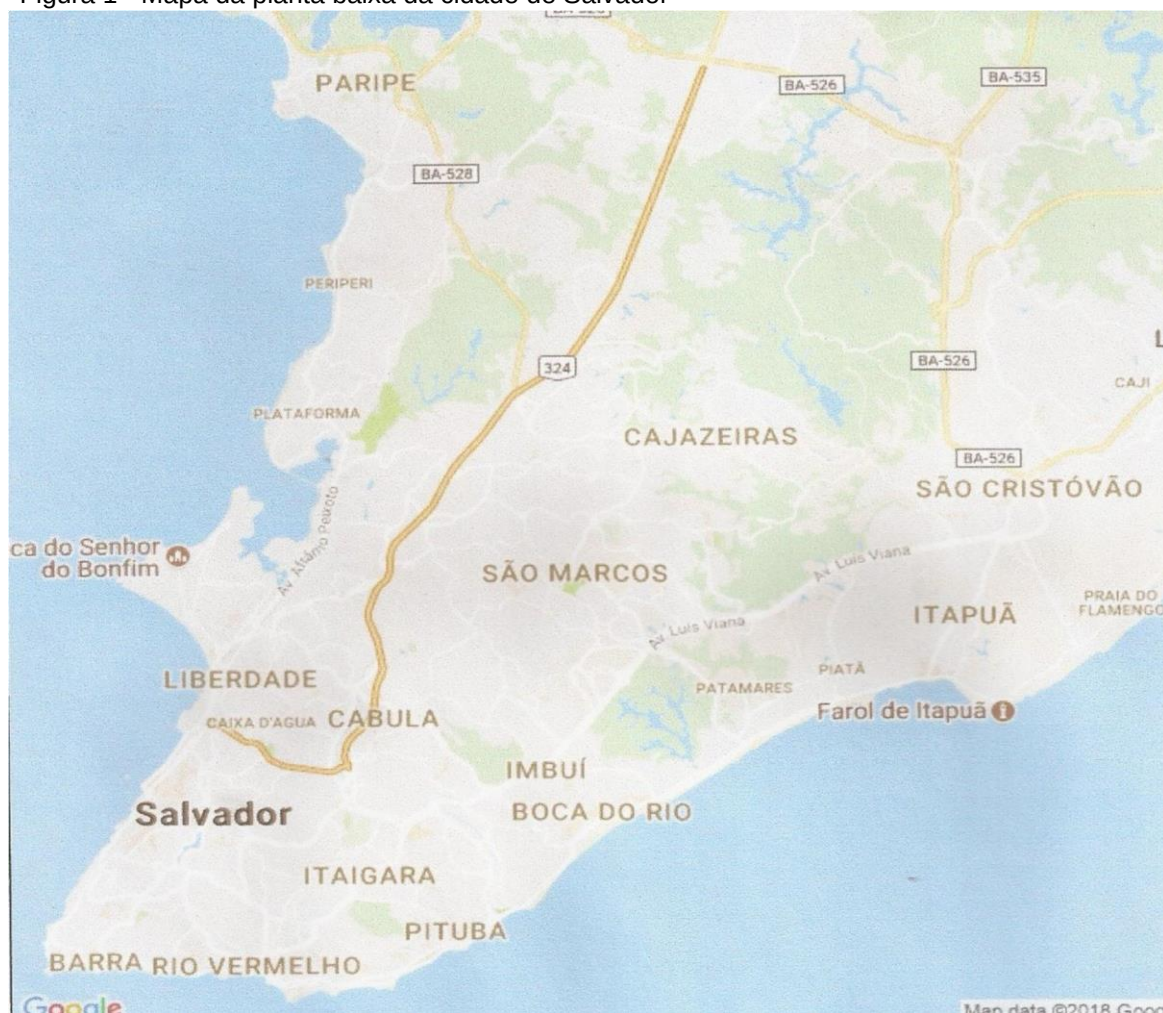
Para tanto, foi necessário montar no espaço público um “atelier efêmero ao ar livre”, improvisado, um *modus operandi* específico, principalmente no que tange às descolagens dos cartazes que fazem referências à cultura local. Assim, fui analisando e descrevendo os processos práticos e seus cruzamentos com as reflexões teóricas,

⁷ A palavra *sampler* (amostra), refere-se à cultura das mídias de reprodução sonora, como composições construídas de fragmentos de sons ou músicas já publicados, compondo nova proposta sonora. Assim, refiro-me aqui ao *sampler* como referência visual. São os fragmentos de imagens da cidade que juntos compõem novos conteúdos ou narrativas resultando em outras significações. Refiro-me, também, a um recorte de diversas imagens existentes nas superfícies dos muros/paredes, onde crio analogias que terminam por formar um *mix* de desenhos em sucessivas camadas.

revelando critérios curatoriais que definem a formatação das imagens-vestígios em potenciais obras.

Estas bases práticas me propiciaram as dimensões que os vestígios alcançam em sua reconfiguração sobre a leitura que se faz nas ruas, localizando suas origens conectadas com tópicos que se agregam à arte, onde se pode fazer uma interpretação livre sobre o imaginário da cidade. Neste sentido, foi necessário elaborar uma curadoria proveniente dos espaços subterrâneos das superfícies dos muros/paredes das ruas e que ficaram passíveis de catalogação, preservação de arquivos, construção e memória da urbe.

Figura 1 - Mapa da planta baixa da cidade de Salvador



Fonte: Google Maps (2018).

CAPÍTULO 1

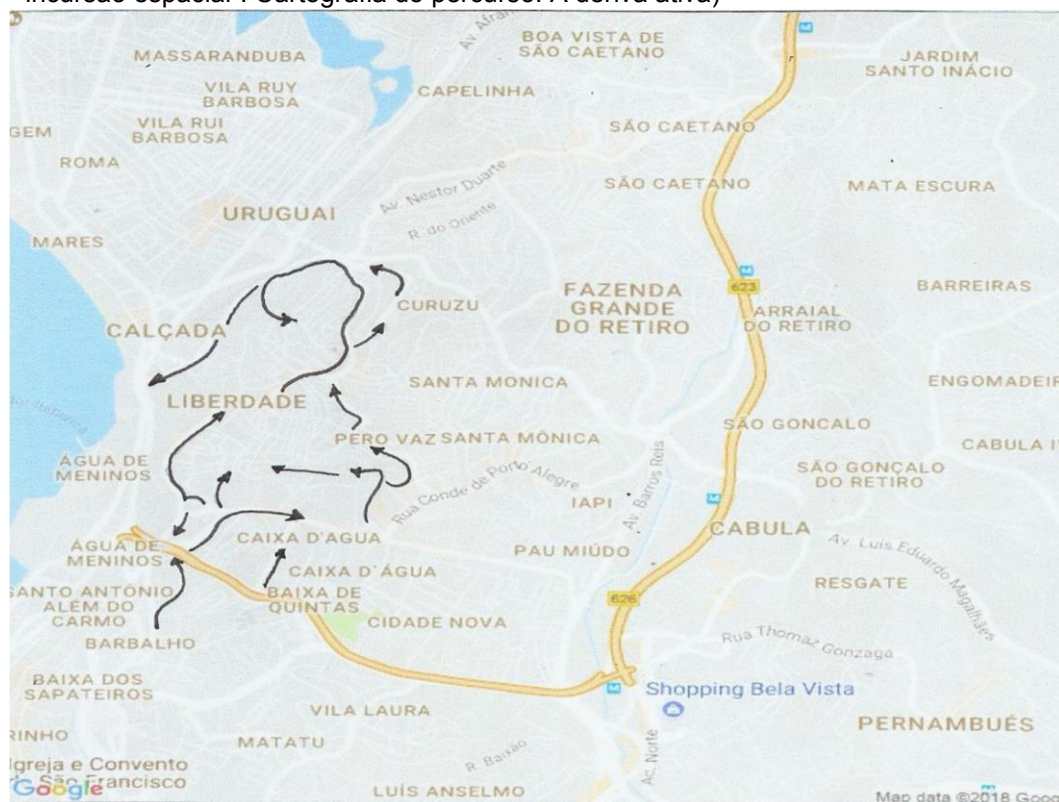
Neste capítulo, discorro sobre os primeiros percursos pelos espaços geográficos dos bairros afastados do núcleo central da cidade (Fig. 2). Foram inícios de observações realizados para visualizar as superfícies dos muros/paredes onde identifiquei vestígios inacabados. A cada passo observei as impressões gráficas em todos os lugares por onde passava. Foi uma “deriva ativa” no sentido de ver atentamente imagens ocultas, invisíveis durante o caminhar apressado entre uma rua e outra tornando, assim, disparadores de conceitos subjetivos no campo perceptivo, que serviram para a estruturação de signos diversos.

“Derivas ativas” surgem a partir do momento quando realizo incursões rápidas pelos espaços, onde a cada instante novos lugares surgiam em uma trama de espaços abertos com novos vestígios. Sempre atento às expressões parietais e sígnicas, a partir do caminhar a deriva. Estabeleço o andar como processo de descoberta e mapeamento de imagens, ainda em um contexto original. É uma operação ativa, com mapa esboçado, traçando a percepção dos territórios pesquisados. Neste meio tempo, descobri nas superfícies observadas novas visualidades em “estado nascente” pois, à medida em que se via o muro, era possível ver, também, crostas formando figuras, rabiscos e manchas ao longo de toda superfície.

Acrescento, ainda, no “primeiro trajeto”, a busca por aglomerados de signos que se influenciam ao formar uma imagem conjunta a qual chamo de “vestígios múltiplos” do caminhar à deriva. Estabeleço o andar como processo de descoberta e mapeamento de imagens, ainda em seu contexto original, estabelecendo analogias, evidenciando conceito identitários e de pertencimento. Foi um longo percurso realizado até o limite do perigo eminente.

Termino o trajeto e os primeiros procedimentos do processo operacional para ressignificar as imagens desveladas e compreender a noção de sincronias do conjunto de vestígios. Nesta exploração dos sítios urbanos, um dos critérios adotados foi a utilização de suportes como papeis, canetas, máquina fotográfica e celular para o registro e observação desses conjuntos e suas relações com o “lugar” encontrado.

Figura 2 - Mapa incluindo os bairros percorridos. (Representação simbólica da “primeira incursão espacial”. Cartografia do percurso. A deriva ativa)



Fonte: Google Maps (2018).

1.1 PRIMEIRA INCURSÃO ESPACIAL

A história do país iniciou-se no Estado da Bahia. São Salvador da Bahia de Todos os Santos, como era antigamente intitulada, foi a primeira sede da administração portuguesa do Brasil. É também uma das mais antigas das Américas (1510). E, já no ano de 1549, chegou à cidade Tomé de Souza, que desembarcou com uma comitiva de aproximadamente 10 mil pessoas para fundar definitivamente a Cidade de São Salvador. Durante muito tempo a cidade vivenciou invasões de estrangeiros, lutas, bombardeios, revoltas que se arrastaram durante anos até chegar ao que existe hoje: uma cidade urbanizada, caracterizada por várias culturas e religiões.

Essa pesquisa envolve incursões pela cidade citada, mas não de modo não linear, e se compõe pelas tramas dos espaços públicos a partir de suas fragmentações e multiplicidades, que significam, aqui, relações entre o território e objetos, circunstâncias e particularidades.

As longas avenidas separam bairros e estabelecem hierarquias. Percebe-se uma infinidade de provocações ao olhar as imagens expressas nas paredes, que são

marcas do pertencimento da cidade negada àquela população excluída dos grandes e principais centros pelas políticas públicas.

Nota-se um confronto diário de diferentes realidades, determinado por uma geopolítica desigual, que fragmenta a urbe em áreas contrastantes, deflagrando diferentes realidades, e consequente variação de falas e olhares expressos em espaços públicos abrindo, assim, novas possibilidades para o debate político e também estético.

Esta incursão indica o ato de atravessar como ação do caminhar pelas linhas que se cruzam pelos espaços urbanísticos. Realizei o atravessamento de forma estética pelos espaços da cidade. Entre um bairro e outro organizei e defini quais visitar de acordo com a quantidade de imagens expostas nos espaços dos muros/paredes, para olhar a cidade a partir dos vestígios naquela extensão territorial urbana. Nessa incursão, é notória a vida pulsante em algumas localidades. (Fig.3).

Em primeiro lugar, tracei uma dinâmica de incursão, metas e percursos:

Figura 3 - Percursos/extensões realizados pelos bairros de Salvador. Amostra de alguns locais visitados

PLANO DE INCURSÕES TRANSVERSAIS CIDADE DE SALVADOR

TRECHOS	DISTÂNCIA	RUAS / AVENIDAS*
Politeama - Barris	1km. aprox.	Rua Tuiuti / Av. Leovigildo Figueiras
Lapa - Tororó	1km. aprox.	Rua Coqueiros da Piedade / Rua Junqueira
São Pedro - Barroquinha	1,5 km aprox.	Rua do Paraíso / Rua da Palma
Pelourinho - Comércio	1,3 km aprox.	Rua Saldanha da Gama / Rua do Sodré
Pilar - Santo Antônio	1,6km aprox.	Rua do Passo / Ladeira do Aquidabã

Fonte: Elaboração própria do autor desta tese (2018).

Nota: * Incurções realizadas pelas imediações de ruas e avenidas.

1.2 DERIVA ATIVA: EXPERIÊNCIAS DIRECIONADAS AOS VESTÍGIOS “MIGRATÓRIOS”⁸

A deriva, aqui, é uma prática que implica no ato de caminhar atento em busca das imagens das superfícies dos muros/paredes em uma dimensão estética. Dessa maneira, recorri ao histórico da flanância realizada pela Internacional Situacionista (IS), grupo liderado por Guy Debord (Fig. 4) cujas práticas começaram na década de 1960, em Paris, e “buscavam a constituição de novas territorialidades que resgatassem as múltiplas formas de nomadismo que as cidades modernas foram progressivamente esquadrinhando.” (JACQUES, 2003, p. 11). Esses procedimentos de derivas criados pelos Situacionistas foram elaborados através de diversos mapas e estudos, os quais se constituíam como pensamentos psico-geográficos para afirmar um comportamento lúdico pelos espaços, diferentes dos passeios comuns. Careri (2017) definiu da seguinte maneira:

A deriva situacionista é ainda hoje, quem sabe, o instrumento mais eficaz para enfrentar as contradições do mundo, entrando nelas sem opor resistência e perder energia, mas se valendo da energia potencial que oferecem os fenômenos em curso para sulcar novos territórios, para entrar neles desimpedidos, sem preconceitos, prontos a acolher o que sucede, prontos a mudar de direção quando o vento muda. A deriva é um dispositivo que não se opõe ao devir, mas o deixa acontecer e desdobra-se, acompanhando-o para seus próprios fins: atravessar o mar, um território fluido em perpétuo movimento - e, portanto, um território do “aqui e agora”, como tantas vezes são os fenômenos urbanos - obtendo potência e secundando a energia do vento, daquela pura força imaterial que, quando para, deixa de existir. (CARERI, 2017, p. 32).

⁸ O que nomeio de vestígios migratórios são imagens das superfícies dos muros/paredes que se assemelham umas às outras parecendo ser do mesmo autor, e que estão em diversas localidades da cidade, criando inter-relações entre o lugar específico e a cidade. Mas faço também analogias no que se refere às imagens comparando-as às pessoas desassistidas que perambulam pelas ruas, expondo a situação de abandono e invisibilidade em que estão, assim como essas imagens.

Figura 4 - Guy Debord. Guide psychogéographique de Paris, 1957



Fonte: Careri (2013).

A deriva é, portanto, uma técnica que se apresenta como uma passagem rápida pelos lugares sociais, por diversos ambientes, a partir de sua organização estratégica do andar pela cidade. Mas, aqui, refiro-me a uma experiência voltada para a superfície dos muros/paredes. São esses processos subjetivos e ao mesmo tempo coletivos, de acumulações, que são diversos fragmentos de vestígios os quais dão sentido à identidade do lugar.

A espontaneidade, mas atenta, dessa incursão geopoética, ou seja, as estratégias adotadas para gerir a produção de todo o bairro mesclado de imagens, acompanhado de um mapa geográfico, consistiu em ação do processo do caminhar pelo viés do olhar artístico. Este foi um método de adquirir conceitos poéticos relativos à pesquisa ao explorar espaços da cidade. Fui vivenciando e refletindo sobre as ruas e avenidas, durante o dia e à noite, observando as superfícies imagéticas e singulares expressas nos muros e paredes.

Neste sentido, destaquei a experiência do exercício do caminhar concentrado em movimento rápido pelos espaços urbanos, mas sempre observando os vestígios como fios condutores destes percursos, pois desta “deriva ativa”, percebi o espaço público separado do fundamento que engendra toda uma construção para o acesso à moradia da população necessitada de habitação, a qual segue sempre em movimento migratório. Há, portanto, uma referência urbana que, por sua vez, é o ponto de partida que abre espaço para outros inumeráveis campos perceptivos dentro de um extenso território.

Concomitantemente às digressões sobre a “deriva ativa”, na intenção rápida de ver as superfícies parietais, os sítios urbanos possibilitaram à apreensão dos espaços e seus contextos. Muitos desses percursos evidenciavam um fascínio por essas expressões visuais fixas espalhadas pelas superfícies de paredes da cidade.

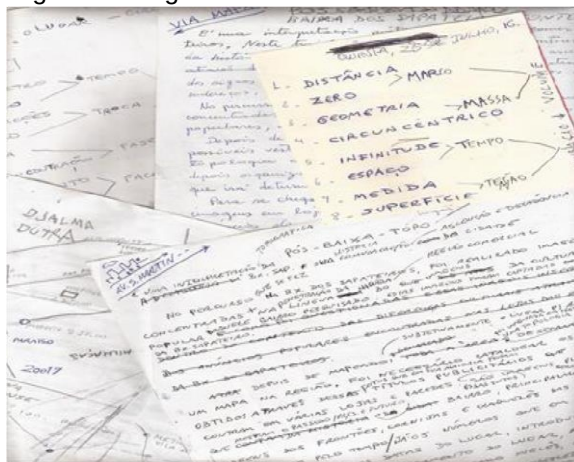
Porém, descobri que o que eu queria ali não era apenas perceber as superfícies dos muros/paredes, mas também coletar criteriosamente seus detritos imagéticos, pedaços de imagens que resistem aos desgastes, intempéries do tempo e à ação humana. Para tanto, foi necessário o estímulo das ruas em suas horizontalidades e verticalidades, impondo, precisamente, a direção dos olhos atentos que buscam valorizações expressivas na cidade. Uma dinâmica entre o contraste da arquitetura verticalmente impositiva, com dimensões monumentais, e a horizontalidade da cidade que segue até onde os olhos alcançam, expondo imagens e vestígios os quais testemunham a força violenta e harmônica dos espaços públicos, revelando a condição do espaço da diferença e do convívio político.

Em relação a esses espaços, entre um lugar e outro, pesquisei a trama do tecido urbano visualizado nas longas extensões dos muros.

Realizar a “deriva ativa” pelas ruas e avenidas, munido do *kit* câmera fotográfica e “*caderno de bordo*”⁹ (Fig. 5) foi de caráter estruturante no que se refere ao objeto em estudo, pois durante os percursos foram registrados questionamentos e frases contidas nas paredes, além de “palavras de ordem” que, de certo modo, circulam entre outros vestígios-signos menos visíveis, talvez migratórios.

⁹ Significa, para o artista, a agenda onde ele vai anotando e coletando os pensamentos e ideias. É um caderno de construção onde se armazenam os rascunhos no momento em que ocorre um pensamento ou ideia ao andar desprentensiosamente, ou não, pela cidade. É, também, uma técnica, uma maneira de registrar por escrito as observações vivenciadas no campo da investigação. Mas também pode se associar a textos, citações, frases, rascunhos, vídeos, reflexões teóricas, fotos; ou seja, uma relação de saberes com visibilidade. O autor, ao repensar suas próprias práticas, levanta questões sobre os processos de criação, problematiza os paradoxos, as convergências, ambiguidades, mencionando as dificuldades, erros, imprevistos e acasos.

Figura 5 - Páginas do caderno de bordo do autor



Fonte: Própria do autor desta tese (2013).

As superfícies das paredes são variados “nascimentos” que surgiam a cada passo, portanto, as minhas demandas precisavam ser resolvidas dentro dos fluxos migratórios de signos. Realizei uma imersão ativa na urbe à medida em que adentrei avenidas, ora largas, ora estreitas, e surgiam novas compreensões da paisagem citadina. Uma geografia determinada pela ação humana, mas em interação com a natureza, uma vez que se manifesta a partir das ações antrópicas, através da utilização e exploração dos recursos naturais. Foram momentos de movimentos direcionados, quando a partir dessa deriva ativa o objetivo é encontrar vestígios para seleção e descolagem. Sobre essa expectativa, Careri refere-se à teoria da deriva: “o exótico sempre está ao alcance da mão, basta perder-se e explorar a própria cidade.” (CARERI, 2013, p. 91). Percebi que explorei as derivas ativas sazonalmente, de modo muitas vezes intuitivo. Constatei, no entanto, que existem nas paredes imagens de ativação, mais robustas, as quais propõem variadas significações, que ajudam a compreender ou construir gestos criativos.

1.3 DESCOBERTA DE NASCEDOURO: EXTENSÃO DE MUROS E PAREDES

As longas avenidas da cidade cortam diversos bairros em um contraste de cores, luzes, horizontalidades, verticalidades, possibilitando ver desde longe grandes vestígios repousados nas superfícies da cidade. Dediquei-me com determinação às buscas. No caminho, encontrei diversos deles em estado de apagamento, o que revelou outros questionamentos sobre a própria realidade do lugar. São imagens abandonadas, reveladoras do tempo urbano e da história oficiosa; geralmente invisível ou negada, esquecida. Um testemunho silencioso, no entanto, delineador das

diferentes faces coexistentes e construtoras dos espaços públicos como espaço de coexistência e expressão da própria humanidade. Miríades de sinais superpostos e coloridos como se aquela extensão de parede fosse um “nascledouro” de células visuais (Fig.6).

Figura 6 - Nascledouro: Frente de um muro/parede onde vê diversificados vestígios em toda sua extensão



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

No nascledouro, o muro serve como placa destinada a receber imagens. É um ambiente costumeiro onde se originam os primeiros esboços dos vestígios, que com o passar do tempo vão se sobrepondo em camadas, crostas.

A urbe que em diversas extensões, muros e paredes deixa sinais empoeirados, fragmentados; riscos e texturas que parecem anunciar um circuito visual *pop* ao revelar uma rede de códigos expressivos, que vem tornando-se cada vez mais comuns nas grandes metrópoles modernas. Imagens que já traduzem ideias ligadas à urbanidade, transgressão, reivindicação, estabelecendo o confronto entre a cidade, o urbanismo e a existência humana nestes espaços, ao considerar a distribuição de conjuntos de bairros classificados pela elocução dominante como nobres ou periféricos. Uma classificação que segue empurrando para os extremos mais distantes parte da população que se expressa com imagens parietais, sem direito ao pertencimento igualitário na cidade. Fragmentos de imagens que parecem ir e vir, os quais foram feitos no passado, misturando-se ao que foi reconfigurado, formando imagens de memórias superpostas, como se diversos autores e as ações da natureza

tivessem produzido simultaneamente, apresentando características vestigiais que podem, a partir do olhar, estabelecer relações.

O descortinamento do universo simbólico dos vestígios trouxe à tona mensagens de amores, desilusões, crenças, medo, protestos, revelando a pessoa e a vida da cidade, objeto desta análise. Muitas vezes são mensagens fragmentárias, expressões comunicacionais que refletem a humanidade das pessoas, o tempo e manifestações geopoéticas que instauram a presença subjetiva e sensível do humano ao refletir a cidade como suporte da atualidade, o que pode-se articular com problemáticas objetivas e funcionais. Até mesmo manifestações poéticas de compreensão mais próxima da experiência fenomenológica do corpo presente, frente às figuras, em locais com cheiros, resíduos; espaços com perigos, chuva, sol, tudo complementando a coexistência e influência do olhar panorâmico; ou o olhar de recorte enquadrado, que seleciona possibilidades de construções sígnicas potenciais. Como bem observa Costa (2000):

O imaginário urbano é construído, a partir de signos, fragmentários dispersos que são ligados pelo observador, num enfoque interpretativo sobre as paisagens visuais. Ruas, placas de sinalização, publicidades, prédios, shopping centers, tudo se relaciona, solicitando a participação e a cumplicidade do observador e da cidade. (COSTA, 2000, p.53).

Durante as primeiras incursões espaciais ativas pelas avenidas, a preocupação de me aprofundar nesse universo implicou em realizar, ordenadamente, a imersão dos espaços urbanos justamente pela quantidade de emaranhados de riscos superpostos, ao revelar características que, no enquadramento do olho, segui em busca de inserções no discurso do universo da arte. Todavia, separei e uni, no *caderno de bordo*, os espaços pesquisados, observando-os para futuras execuções das experimentações poéticas. Esse método de articulação favoreceu o questionamento de certas ações e, conseqüentemente, a seleção do que poderia existir de mais significativo nesses materiais urbanos.

Então, os territórios percorridos foram campos abertos que ecoaram preocupações estéticas, pois as idas e vindas pelos espaços inspirava cautela, assim como apreensão, não apenas devido às profusões de imagens que surgiam, mas também pelo desassossego de associar essas imagens aos bairros, às mensagens e às metáforas. Porém, desta vez foi um andar descompromissado, em situação geopoética. E, através da compreensão dos anacronismos que compõem a criação,

transformei esses paradoxos em fonte geradora de conceitos estéticos dentro deste que é um campo expandido.

No dia a dia, a preocupação em obter novas elaborações sobre a cidade e por onde deveria iniciar uma trajetória, me trouxeram diversos questionamentos, a começar pelas relações de imagens que estabelecem analogias em diversos espaços pela área pesquisada e que, por isso, poderia engendrar um grupo de imagens subjetivas presentes nos espaços da cidade. Ou seja, os vestígios existentes nessas superfícies das paredes são provenientes de uma subjetividade urbana, que também estava sendo descoberta a cada passo. A complexidade dos espaços percorridos trouxe novos questionamentos no modo de agir, no que se refere às operações realizadas e vivenciado em lugares ora ostensivos, ora inexplorados.

Neste aspecto, ao conferir essas imagens existentes no nascedouro, notei que a urbanização tem evidenciado a crise no próprio núcleo das cidades. As construções têm sido destruídas ao atender reconfigurações geográficas mais complexas, que terminam por acabar, sistematicamente, com a memória do lugar. Diante de tais situações é possível, dentro dessas “conferências de imagens subjetivas”, evidenciar operações que, por sua vez, já estão dentro deste vasto território do muro/parede em estado nascente. São incursões de desejos nômades que articulei para apropriar-me das imagens desses fluxos migratórios das extensões dos muros.

Muitos cruzamentos entre a relação dos vestígios e do imaginário, que se pode conceber como reserva artística, pode me atrelar ao que estava buscando. Desta forma, surgiram à medida em que as experiências foram sendo aglomeradas. Os caminhos iam se abrindo, se rizomatizando pelos espaços percorridos. A cada rua havia um possível achado que complementava experiências anteriores.

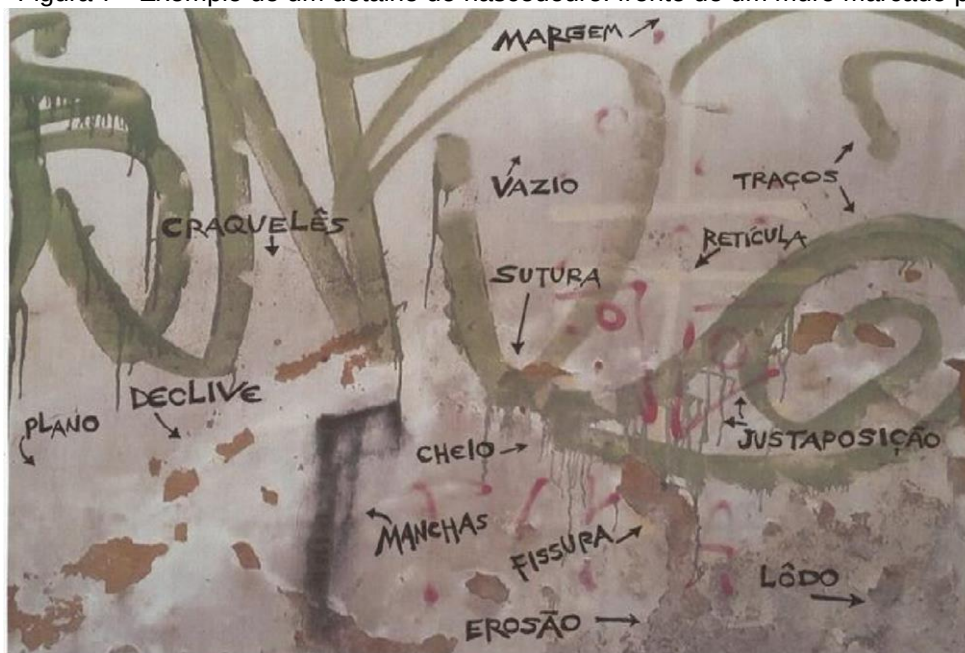
Com efeito, a progressiva expedição solitária urbana realizada pelas ruas e avenidas da cidade resultou em romper diversas maneiras comuns de andar e, ao mesmo tempo, solucionar os meios técnicos e operacionais para realizar as apropriações de imagens que foram detectadas durante os percursos da pesquisa. A apropriação dos vestígios encontrados no nascedouro pode ser percebida como uma identificação do lugar, estabelecendo outras maneiras de analisar as ruas e o que nelas habitam.

A tentativa de encontrar a imagem partindo de uma “deriva ativa” visou buscar modos que possibilitaram reconfigurar, de maneira particular, a complexa trama do tecido

urbano existente na cidade investigada. Abriram-se, portanto, caminhos para a singularidade, desde a individualidade à coletividade. Os vestígios que formam a imagem como conjunto do todo foram encontrados no que chamo de “nascledouro”, e identificados como processo coletivo, considerando-se agrupamentos anônimos de figuras de diferentes tempos e autores.

O caminhar pela superfície periférica da cidade mostrou-me indícios de experimentos estéticos. O muro, como parte desta paisagem, foi visto como um grande painel exposto no espaço público que inquieta o pensamento daquele que vê as linhas formando composições. É um painel do lugar com seus sulcos marcados pelas intempéries, que compõem bifurcações em linhas verticais por entre os musgos lodais. Desse ponto de vista, nota-se que os muros têm manchas escorrendo de cima para baixo, construindo micro narrativas visuais que se espalham até o chão. Uma imagem íntima entre o espaço e a expressão gráfica estabelecendo uma personalização do lugar no vestígio presente do autor, como se “fossem constituídos dessa própria geografia de lugares-nomeados.” (DIDIHUBERMAN, 2001, p. 41). Há contido neles as “fissuras”, as “retículas”, os “arranhões” feitos de instrumentos pontiagudos, os “traços”, os “vazios,” os “planos, os “declives”. (Fig. 7). São lugares estes nomeados no campo perceptivo.

Figura 7 - Exemplo de um detalhe do nascledouro: frente de um muro marcado pelo tempo



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Considero o plano do muro como painéis: parte em ruínas, e manchas arruinadas nas paredes. Qualquer que seja a interpretação da imagem, vale mencionar o que o pintor Leonardo Da Vinci argumenta sobre uma parede coberta de manchas:

Vocês verão nisso uma semelhança com várias paisagens, adornadas com montanhas, rios, rochas, árvores, planícies, amplos vales e muitas serras. Vocês também conseguirão ver diversos combates e figuras se movimentando rapidamente e estranhas expressões faciais e vestimentas estrangeiras e um número infinito de coisas que vocês poderão reduzir em formas destacadas e bem concebidas. (DA VINCI apud DANTO, 2014, p. 99).

Segundo Danto (2014, p. 99), Leonardo afirma, ainda, que esses esboços “poderiam ter sido gerados exatamente por essa visão transfigurativa.” Seja como for, o gênero desses espaços nascentes, que são as superfícies dos muros, se exprimem em representações que envolvem a questão de imagens interativas, pois ali move-se o campo de esboços que chamo de nascedouro, ou seja, nascimento originário de criação, que surge na superfície do muro. Um lugar aberto, um frontispício, uma superfície plana que evoca um termo livre, mas que, ao mesmo tempo, separa os terrenos, dividindo os passos que impedem de seguir em frente, que se aprisionam e tomam posse como propriedade particular, delimitando fronteiras.

O território mural está sempre aquecido em uma atmosfera que se dilata e se desmorona, virando ruína. Existe, portanto, um tempo geológico e arqueológico nessas explorações. Antecipo essas questões que me conduziu a outros espaços, lugares e perspectivas para outras futuras apropriações. Essas cartografias gráficas, diagramadas na paisagem urbana, serviram como descobertas dos espaços naturais e artificiais. Assim, a exploração do espaço requer um conhecimento do lugar apreciado como paisagem. Milton Santos (2014), sobre a distinção entre espaços e paisagens, argumenta que:

Paisagem e espaços não são sinônimos. A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprime as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima.

A palavra paisagem é frequentemente utilizada em vez da expressão configuração territorial. Esta é o conjunto de elementos naturais e artificiais que fisicamente caracterizam uma área. A rigor, a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão. Assim, quando se fala em paisagem há, também, referência à configuração territorial e, em muitos idiomas, o uso das duas expressões é diferente. (SANTOS, 2014, p. 103).

Neste contexto, a paisagem se dá como um conjunto de materiais do presente e do passado, em constante transmutação. O espaço é sempre presente, mas também se transforma constantemente em toda extensão territorial do lugar. É o que os olhos alcançam, o que aparece, o que pode ser visto. Mas o que surge não é a totalidade, mas sim o que abrange apenas a visão, que informa e que passa a depender do olhar direcionado. É onde procuro por elementos formais, os quais considero relevantes na construção da imagem descolada, tais como texturas, riscos, cores, veladuras, composições etc. Ao comentar sobre o olhar direcionado à imagem, cito Gaston Bachelard (1970, p. 26) quando o autor fala da imagem poética como aspecto fundamental da fenomenologia explicando o seu processo de criação: “a imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes, o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos [...]”.

1.4 TRAJETO EXPERIMENTAL I: EM BUSCA DOS VESTÍGIOS MÚLTIPLOS

Nesse perambular constante, o “trajeto experimental I” pode ser entendido como uma experiência onde os muros/paredes foram observados a partir da investigação, e de maneira errante pelos bairros. Com olhar identificador notei que o espaço público é, por excelência, o campo de ação destinado à descoberta de signos visuais. Andar por bairros desconhecidos impõe um estado de vulnerabilidade. As praças sugerem uma recuperação de unidade entre o indivíduo e o mundo, o lugar do encontro, em contrapondo aos carros velozes. Avenidas que se tornaram rápidas, considerando a velocidade das cidades modernas, uma clara estratégia a um sistema que vincula o tempo ao capital econômico.

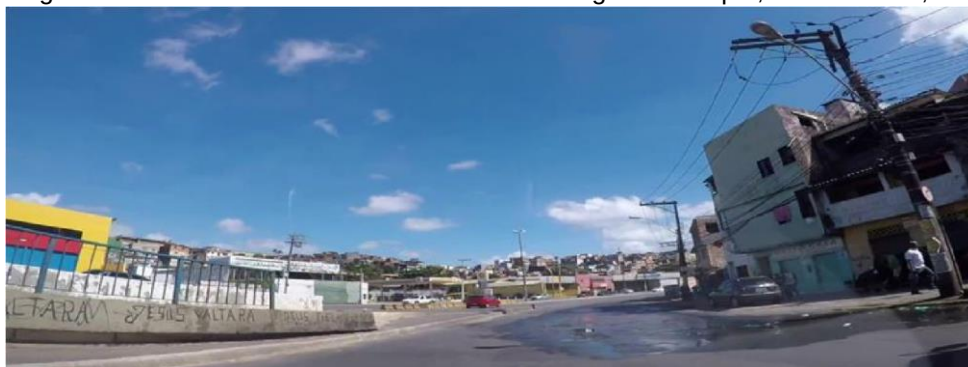
Esta velocidade urbana, sendo assim, termina por estabelecer um processo de implementação de uma nova rota geopoética integrada dentro do urbanismo.

Vale ressaltar que o primeiro trajeto realizado foi no bairro da Calçada. Explorei a área entrando pelos labirintos quadrangulares e vi imagens pontuais para selecionar. Estar perdido e passar por novas experiências e emoções faz parte do método de procura, e do que há por vir. Pois estar à deriva na urbe demanda do transeunte atenção e vigília para encontrar saídas às vias, becos e labirintos os quais deixam, muitas vezes, o corpo vulnerável. No entanto, promovem descobertas sobre a cidade e seus espaços pouco visíveis. Bachelard (1999) acrescenta que “se fossemos imunes à angústia labiríntica, não ficaríamos nervosos na esquina de uma rua por não encontrar

o nosso caminho. Em estar perdido. Perder-se com todas as emoções [...]” (BACHELARD, 1999, p. 163).

Mas, ao falar dos bairros abordados no mapa, os quais foram os fios condutores do trajeto experimental, percebe-se que estes bairros são ilhas que carregam consigo dados do abandono. O bairro Largo do Tanque (Fig. 8) e adjacências, ao escurecer, tem ruas escuras, que nos deixa impossibilitados de seguir em frente. Mas a preocupação, no momento, era a continuação da caminhada.

Figura 8 - Uma das transversais do bairro do Largo do Tanque, em Salvador, BA



Fonte: Google (2018).

Nota: Neste bairro onde foi realizado o Trajeto Experimental I.

Por todos esses trajetos experimentais realizados pelas adjacências dos bairros citados, e observando perceptivamente as paredes com acúmulos de imagens alteradas pelo tempo, vale pontuar, considerando o contexto deste percurso e reflexão, o que Bourriaud (2011) assinala:

A forma de expedição constitui aqui uma matriz, no sentido de que fornece um motivo (o conhecimento do mundo), um imaginário (o histórico da exploração, sutilmente ligada aos tempos modernos) e uma estrutura (a coleta de informações e a amostragem por meio de um percurso). (BOURRIAUD, 2011, p. 108).

O primeiro trajeto para apreensão do “conhecimento do mundo” foi a maneira de lidar com o inusitado e, ao mesmo tempo, de buscar ideias apenas encontradas a partir de andanças erráticas, tendo como foco o traçado do bairro. No *caderno de bordo* anotava as apropriações futuras dos restos de imagens. E se aproximar do muro para averiguar o que mais representa o bairro. Pelo que percebe-se há matérias residuais da natureza, que sugerem formas que compõem estruturas sugestivas, como bem diz Careri (2013):

A periferia urbana é metáfora da periferia da mente, dos resíduos, do pensamento e da cultura. É nesses lugares, e não na falsa natureza arcaica dos desertos, que é possível formular novas perguntas e elaborar hipóteses de novas respostas. Não evita as contradições da cidade contemporânea, mas penetra nelas a pé, numa condição existencial no meio termo entre o caçador paleolítico e o arqueólogo de futuros abandonados. (CARERI, 2013, p. 143).

No bairro do Largo do Tanque há aglomerados urbanos onde tudo está junto, sem espaços, apenas acúmulos de camadas nos nascedouros/muros onde há descrições de testemunhos de vida, zonas semelhantes a muitas outras. Mas há um plano de fuga, “são zonas que abrem novas possibilidades e que poderiam ser transformadas em áreas públicas de experimentação urbana, procurando preservar sua múltipla identidade.” (CARERI, 2017, p. 29). São analogias que verifico ao ver a corrosão das superfícies parietais: identidades urbanas. É o caminhar do homem contemporâneo fazendo disso o centro de sociabilidade. Assim, podem-se perceber que existe um conjunto de intencionalidades através das formas sociais e geográficas; metamorfoseando-se, em totalidade, para chegar à multiplicidade.

Deste ponto de vista fenomenológico, a multiplicidade visual encontrada nos muros (Fig. 9 e 10) confunde-se com a expressão do movimento dos gestos não apenas circunscritos nas paredes, mas também por toda rua que, por sua vez, abre caminhos para outros espaços múltiplos permeados pelas ações humanas. É nessa construção do espaço da visualidade que resulta narrativas de dissensos e conflitos, mas também narrativas identitárias. O muro é o suporte que abriga as imagens atravessadas no tempo presente. É um novo tipo de estar no espaço público, sempre em movimento, abrindo para outras empatias das imagens. Nesta particularidade, onde se dá um conjunto de possibilidades estéticas de acontecimentos, há também um movimento de buscas da objetividade, de ações poéticas durante a caminhada, na qual foram percebidos vestígios por trás das imagens. Contudo, não foi tratado o tempo cronológico da crosta observada na parede. Mas o primeiro “trajeto experimental I” tornou-se laboratório de descobertas de imagens múltiplas, quando delineou-se novas perspectivas metodológicas às expedições futuras.

Figura 9 - Multiplicidades de imagens/mensagens encontradas em um muro de longa extensão no bairro do IAPI



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Figura 10 - Jateamento de *spray* coloridos formando frases repetidas como se fosse uma disputa territorial pelos espaços periféricos no bairro Liberdade



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Toda essa incursão espacial, com ênfase no “trajeto experimental I”, se deu em uma área de longa extensão, desde o bairro do Largo do Tanque, passando pelos bairros das Sete Portas, Pilar e bairro da Liberdade, até o centro tradicional da cidade, registrando, assim, conglomerados de multiplicidades de imagens.

1.5 EXPLORAÇÃO DE SÍTIOS URBANOS: PERIGO

Como demonstrado, o primeiro “trajeto experimental I” foi realizado em bairros onde percebe-se o movimento cotidiano ao mesmo tempo em que se revela um lado oculto às vistas, mas possível de penetrar em suas adjacências. Foi nessas partes do sítio urbano que a cidade se desenvolveu com suas fronteiras fragmentadas e entroncamentos de vias essenciais para a agilização do escoamento e conexões para outros bairros.

A exploração desses sítios serviu para a construção de análise da visualidade a partir da caminhada transformada em experiência (uma vez que foram realizadas as descolagens nestes bairros citados). Pontuo o que chamo de trajeto individual, que é também o aparato que carrego para percorrer, a maioria das vezes a pé, para ver de perto a imagem alojada na superfície do muro, vistos com regularidade, se conectando e ramificando em formas contínuas, integrado aos bairros, compondo uma totalidade, ainda que dependa do olhar seletivo, resultando em composições compostas de “*samplers*”, em um rearranjo autoral, onde os signos acumulados lado a lado dizem algo sobre o espaço urbano onde aparecem. A tentativa de praticar a deriva ativa pela cidade, indo em busca de vestígios para serem apropriados, pode ser vivenciada dentro de uma lógica geopoética. A problemática tratada como uma exploração nessa busca em sítios fronteiriços, tendo em vista a apropriação de imagens, configurou-se como um laboratório pelas ruas, que se processou noite e dia. Foi observado, também, quão positivo é sair pela cidade fotografando e portando um caderno, apostando na subjetividade de acontecimentos imprevistos e no estado que as coisas provocam. Este é o momento oportuno de captura da imagem.

Caminhar livremente, à primeira vista, foi um deleite, exercício de experimentar a liberdade. Mas notei/anotei que houve um limite nesse trajeto, pois a paisagem de um muro, por exemplo, chegou ao fim no término de uma rua. Curiosamente, no auge da busca, fui tomado pelo receio de voltar, pois ao longe foi possível ver um carro de polícia resolvendo algum problema já no limite de um lugar precário. Pressenti a impossibilidade em continuar o percurso. Vale ressaltar que por essas fronteiras, especialmente nas adjacências do bairro do Largo do Tanque, existiam vários *pixos*, em superfícies, que continham impressões de dizeres aleatórios. O referido bairro é bastante populoso, agitado e sempre teve um laço interativo com a comunidade. É possível, então, que exista um organismo coletivo multirrelacional vivido por entre conjuntos de apartamentos e habitações em áreas de uso público. Essas noções descortinam um amplo horizonte de possibilidades para uma geografia em movimento

complexo, abrindo caminhos para pensar suas singularidades e subjetividades ativadas. A respeito dessas noções, complemento com o que Cristina Ribas (2014) afirma:

Ao aportar a noção de complexidade, abrimos caminhos para pensar também a singularidade, desde a individualidade à coletividade. O processo de singularização pode competir ao cartógrafo ele mesmo, assim como aqueles que participam da cartografia, identificados ou não com um processo de campo. (RIBAS, 2014, p. 35).

Em nossa compreensão dessa abordagem no campo da vida social, vimos que há um despojamento nos espaços coletivos. Preocupações em questionar não apenas os projetos urbanístico e cultural, mas também os espaços de identificação com o múltiplo, suas relações com o meio social e a ligação estruturante de simultaneidades de terrenos de ações para se construir situações. Milton Santos (2014), sobre o espaço geográfico, propõe “a ação humana como uma projeção da matéria [...] é a ação em uma paisagem e é a paisagem que dá forma a ação.” (SANTOS, 2014, p. 93). Mas a observação de alguns processos que dificultaram a chegada e a saída dos pequenos sítios são atividades potenciais para analisar como práticas processuais as quais visavam fortalecer a própria existência. É o uso e o “*direito à cidade*”¹⁰.

Compreender essas explorações dos sítios urbanos é, ao mesmo tempo, observar o urbanismo com distanciamento e colocar o olhar do observador diante de paisagens que alteram com regularidade a dinâmica de territórios que vão adaptando - se às necessidades surgidas na ocupação e formação das grandes cidades.

A paisagem urbana testemunha a presença e expressão humana transformando espaços em territórios de convivência e troca política. É um ambiente onde as expressões parietais acontecem. Estes sítios abandonados tornam-se singularizados, muitas vezes, em lugares de trocas simbólicas entre pessoas ou grupos, os quais deixam marcas e procedimentos fixados no tempo, reafirmando a cidade como lugar do pertencimento.

¹⁰ A ideia do “direito à cidade” é um legado de Henri Lefebvre, filósofo marxista e sociólogo francês. No livro, ele demonstra que a força da cidade está no entusiasmo imaginativo da reinvenção permanente da vida e participação social, e não nos cálculos matemáticos de seus planejadores. O direito à cidade é uma abordagem de perspectiva revolucionária do urbanismo e não somente reformista. É um “direito de mudar e reinventar a cidade mais com os nossos profundos desejos. Além disso, é um direito mais coletivo do que individual, uma vez que reinventar a cidade depende, inevitavelmente, do exercício de um poder coletivo sobre o processo de reurbanização.” (HARVEY, 2013, p. 28). O direito à cidade contem também a importância dos movimentos sociais urbanos, no que se diz respeito à promoção da democratização e o direito à moradia.

Ao continuar a exploração encontrei, mais adiante, por entre os fluxos das ruas, outras imagens. Verifiquei os esquemas a partir de onde comecei. Pude pensar no ambiente ali existente, assim como em seus espaços e tempos em relação a outros bairros da cidade; estes que, a propósito, podem se apresentar com visualidades diferentes entre si. É de supor que os transeuntes podem ter uma percepção diferenciada de imagens de outros bairros distantes de onde me encontro.

O que temos são configurações de uma operação quase que cognitiva no que se refere às conquistas de espaços numa periferia que reclama nos muros/paredes, evidenciando a vasta quantidade de superfícies parietais repletas de imagens, demarcando os problemas urbanos. São grupos de jovens se arriscando pelas longas avenidas para produzirem imagens, e com isso, formar vestígios.

Essas explorações realizadas pelas tramas dos bairros pesquisados, denotou quantidade de imagens suficiente para sublinhá-las como potência no sentido de ato de criação, pois há um ritmo nessas imagens abstratas que não se separa de seu tempo. É uma imagem da cultura do lugar, demonstrando interpretações de valores e de forças. Fui desvendando-as por todos os bairros percorridos. Encarar os sítios dos bairros é ver um panorama de temas que parecem atuais dentro de uma cultura global. São interesses particulares que anotei a cada andar. Algumas figuras observadas ao longe atraíam o olhar. Quando retornei, senti que os pensamentos foram ainda mais estimulados por aquelas imagens em presenças materializadas, impressas nas superfícies dos muros.

Assim, como afirmam Deleuze e Guattari (1992, p. 131): “pensar é experimentar”. Essa relação entre pensamento e imagem me oferece subsídios para pensar as práticas destas explorações, examinar conteúdos formais entre o expresso no muro e sua percepção, além de me colocar em meio a decisões no ato das escolhas e recortes das imagens. Ainda que assumissem valor simbólico, eram necessárias definições que valorizassem a combinação de conteúdo e forma como resposta às reflexões estéticas da arte. Assim, considerando esses valores do pensamento estético e artístico, Rancière (2009) ressalta que:

Estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que eles consistem enquanto coisa do pensamento. De modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico específico de pensamento da arte, de uma ideia de pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas do pensamento. (RANCIÈRE, 2009, p. 11).

Essas imagens dos muros, vistas ao longe, desgastadas, quase invisíveis e deterioradas, misturadas aos corpos (Fig. 11) tornam-se apenas sobras, vestígios do que foi realizado. É possível estabelecer dados que, quando submetidos às análises, podem levar a um objeto estético com possibilidades de encontrar diálogos: uma partilha entre os que agem experienciando a fragmentação do trabalho como experiência sensível; além de um entendimento ativo do momento estático daqueles recortes destinados ao trabalho. São reservas de figuras e traços que, de certo modo, estabelecem diálogo como diz Rancière (2009) no conceito “*partilha do sensível*”¹¹, dando pistas para o desenvolvimento de uma ideia que nos permita pensar sobre arte em fusão com a vida e, por conseguinte, o pensamento estético.

Figura 11 - Vestígios de desenhos públicos encontrados nas paredes de um prédio abandonado no bairro de Sete Portas/Djalma Dutra, em Salvador, BA



Fonte: Google (2018).

Registrei e anotei o que surgiu na esquina. No caso, uma face em grande dimensão, com traços negros que parecia gritar o contraste das linhas e contornos feitos de tinta preta sobre a textura predominantemente branca, nos dando a sensação de espanto da figura, o que sugere o desejo de se projetar, de sair dali, daquele lugar, daquele espaço. O grande desenho do rosto se insere no contexto que conceituei de imagens pertencentes às superfícies subterrâneas, lugares que recebem imagens fixas e que se destacam pela quantidade de interferências humanas nas superfícies abandonadas dos muros/paredes, pois os vestígios parecem assumir legítimos signos de referências visuais sobre o concreto que emolduram a velocidade das ruas.

¹¹ O conceito de partilha do sensível (*partage du sensible*), entende-se por comunidade, ou seja, a partilha como participação de grupos ou sociedade (inverso do que seria separação); e o sensível, que sugere o modo que se determina a relação conjunta partilhada de divisão de partes. A partilha do sensível está voltada para atos e reflexões estéticas como experiências de produzir novas maneiras de subjetividade política.

Reunir esses recortes vestigiais nos remete às notícias que informam sobre os problemas sociais e urbanos. Essa viagem, como explorador/coletor, evoca o desejo de buscar indícios nas cicatrizes existentes nas paredes, craquelês, rachaduras e erosões. Tudo se conecta à uma temporalidade que, mais uma vez, me conduziu à relação de coisas com o mundo, pois “a errância construída produz novos territórios a serem explorados, novos espaços a serem habitados e novas rotas a serem percorridas.” (CARERI, 2013, p. 97).

O que pude perceber, com esse andar vigilante, foi que as relações de espaços estabeleceram outras relações de espaços sociais que produzem lugares em uma relação de tensão entre o espaço invisível por ser negado, e seu grito expresso na ocupação daqueles que deixam suas grafias desenhais em determinando espaço como lugar de existência.

Estes vestígios desenhais, em suas sobreposições temporais, riscos em fragmentos de pensamentos, liberta de dogmas normativos, permitindo edições “sampleadas” e, aquilo que aparentemente se apresenta aleatório, estrutura-se na combinação sígnica que, sob o recorte do olhar, possibilita refletir sobre os conceitos contemporâneos, valores estéticos que ressignificam estes vestígios desenhais sob o prisma da arte. Um diálogo de múltiplas versões que está sendo apagado pelo tempo; o traço de um passado, no presente, que pode ser relato de vastos vazios. São sítios cujos vestígios podem mostrar narrativa a ser descoberta pela visão do pesquisador; algo revelador sobre o bairro, as pessoas, a cidade, a cultura.

Continuei essa incursão espacial, ainda pelos bairros, em direção ao centro administrativo/histórico da cidade procurando outros lugares de nascedouros, capazes de forçar a visualidade de planos desconhecidos. A geografia conduz a seguir à deriva por esses horizontes rígidos.

Caminhar em lugares distantes, até o limite, estabelece um desenho de percurso andado, passo a passo, ao deixar demarcado uma trilha que vai além do plano horizontal das ruas e calçadas, mas impõem verticalidades e subjetividades próprias aos lugares de percursos, tais como prédios altos, sombras, sol, ruídos e cheiros que registram experiências particularidades e diversas que coexistem no labirinto urbano.

Sobre a arte do caminhar, o artista norte americano Richard Long, por sua vez, diz que o seu caminhar se confronta com o mundo da arte. Para ele, “caminhar é uma

ação que incide sobre o solo. É um ato que desenha uma figura sobre o terreno e que, por isso, pode ser trasladado sobre uma representação cartográfica.” (LONG apud CARERI, 2013, p. 133). Careri (2013) afirma que “a representação do percurso é resolvida por meio de imagens e de textos gráficos que testemunham a experiência do caminhar com a consciência de jamais poder alcançá-la através da representação.” (p. 133)

No entanto, antes de chegar ao centro da cidade organizei novos materiais e estabeleci o ponto de partida. Folhee o *caderno de bordo* e relembrei dos bairros percorridos e dos lugares específicos visitados. Elaborei, então, um fragmento:

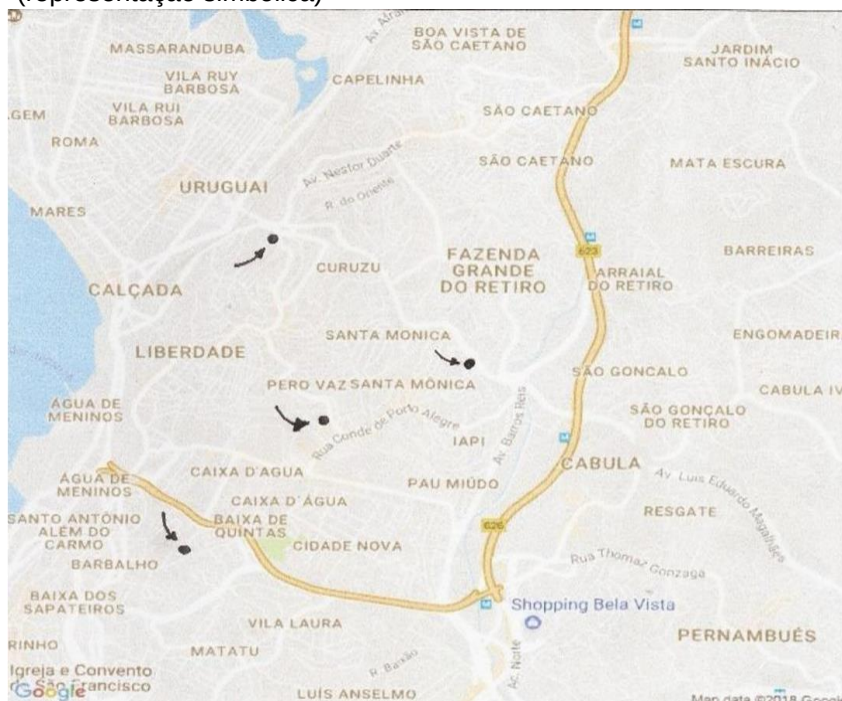
O aparecimento de dificuldades e esse enfretamento foram naturais, assim como o interesse em encará-los e superá-los. Os pontos de ônibus, por exemplo, são precários. As largas avenidas, emolduradas por árvores frondosas, provocavam estranheza à medida em que iam adentrando ao centro, porém, mantive-me indiferente a tudo isso e atento às possíveis imagens que um dia vi por ali perto, mas que não estão mais visíveis, talvez, por terem sido apagadas pelo tempo. Mais adiante, vi espaços fronteiros, contendo grandes desenhos a preto-e-branco entre o concreto e um tamponamento de um rio vedado pelo plano diretor da cidade. Fotografei um grande vestígio que surgiu na parede de uma esquina qualquer. Ao me dirigir ao centro, percebi que os espaços iam se diferenciando em relação aos bairros distantes. Observei que algumas casas em ruínas, datadas do século XIX, se filiam ao Neoclássico e outras ao estilo Eclético, eleitos pelos governantes como estilos oficiais para a arquitetura e para diversas casas e edifícios públicos. O que este trânsito, em particular, me permitiu constatar é que muitas casas associadas aos estilos históricos foram demolidas para dar lugar a um conjunto de prédios diferentes das casas modernas que iam ficando para trás.

No caminho encontrei dificuldades que serviram como experiência do andar atento. Como por exemplo, a interpelação da polícia que, de maneira controlada e impositiva, costumava mostrar-se um obstáculo para o prosseguir da pesquisa.

Embora raros, existiram lugares que denominei de “mapas de riscos”. Esses mapas, dentro da pesquisa de campo, (Fig. 12) indicavam as áreas da cidade, conhecidas pela violência recorrente, em atos como assalto ou agressões físicas, além da não menos truculenta abordagem policial. Diferentemente de outros percursos, onde a

subjetividade poderia ser realizada com tranquilidade. Foram quilômetros de imagens vivenciadas durante a exploração dos sítios urbanos.

Figura 12 - Mapas de riscos. Pontos de dificuldades de acesso para a aproximação/revelação/descolagem dos vestígios. Lugares de contratempo (representação simbólica)



Fonte: Google (2018).

Mesmo com essa transitoriedade de percursos diversos pelos bairros distantes (Fig. 13) foi possível encontrar grafismos refugiados de lembranças devido ao envelhecimento. Por exemplo, as imagens encontradas nos bairros distantes não se diferem daquelas localizadas em outros pontos da cidade. Imagens que se proliferavam, se reproduziam pelos bairros, quase como as ervas daninhas que cresciam nessas superfícies. Uma complementariedade de imagens sobreviventes ao tempo incorporadas à mudança da natureza como elemento diferenciador de outras concepções de tempo/espaço da vida da cidade.

As imagens são constituídas de elementos do imaginário, dentro de um dispositivo social e circunscritos em determinada geografia. É o território se multiplicando por entre as vias orgânicas do corpo da cidade, resistindo e potencializando o lugar.

Em todo esse contexto urbano e geográfico, a vida nos bairros me fez refletir sobre as apropriações das imagens que foram gerando, aos poucos, ressignificações que tinham como meta as descolagens que produzi.

Esse desvio de lugares e trajetos inaugurou outras possibilidades de apropriações vistas através das imagens que poderiam ser chamadas de “figuras de viagem”, aquelas observadas dentro dos veículos. Então, a partir desse deslocamento, percebi que as imagens do primeiro trajeto foram encontradas durante uma prática urbana específica, em uma espécie de “operação de desejos nômades” para futuras “conferências de imagens subjetivas” (que é o momento de pesquisa no atelier) de superfícies pesquisadas em sítios da cidade. Foram possibilidades decodificadas em velocidade, mas em tempo-espço de multiplicidades nômades, em um movimento de costura no plano urbano. Vale ressaltar a prática urbana como prática também estética.

Figura 13 - Incursão espacial. Exploração pelos sítios distantes das imagens de comunicação urbana



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Neste caminhar fez sentido anotar o seguinte: “desligar-se para saborear melhor a proximidade das coisas. Sem obrigatoriamente ter consciência desse desligamento, todo mundo faz isso na vida cotidiana: viagens, turismo, curas, rupturas de toda ordem.” (MAFFESOLI, 2001, p. 76). Mas, aqui, acentuo como uma viagem de pesquisa urbana, pois como cita Harvey: “há no urbano uma multiplicidade de práticas prestes a transbordar de possibilidades alternativas.” (HARVEY, 2013, p.23).

CAPÍTULO 2

Neste capítulo, trato de considerações relativas aos vestígios encontrados pelos becos, vielas e avenidas, principalmente pela região do Centro Histórico, onde se concentram construções seculares as quais estão ligadas à formação da cidade.

Intitulo de “deriva táctica” a incursão que realizo por essa região, com objetivo de encontrar vestígios a partir de signos gráficos existentes nesses territórios de casas habitadas e abandonadas.

Nesse segundo percurso espacial da “deriva táctica” foi necessário construir uma cartografia pontuando as “*rotas em zonas autônomas*”¹², ou seja, lugares onde não há habitação, tais como terrenos, casas vazias e escombros. São lugares onde a arquitetura antiga existe apenas como vestígio de recordações configuradas dentro da dinâmica do espaço do Centro Histórico, enquanto lugar de trânsito, onde a população se converge de diferentes origens e múltiplas vivências em uma cidade caracterizada por contrastes de caráter econômico, urbanístico, histórico.

No decorrer da pesquisa, procurei nomear de “trajeto experimental II” a circulação efetivada nas zonas desabitadas dos territórios urbanos onde se percebe a incidência de vestígios que, misturados à ação humana, se redefinem em prédios que serviram como suporte e, simultaneamente, memória do passado. São espaços distópicos, que testemunham a passagem do tempo em desaparecimento e surgimento de estruturas e aparelhos urbanísticos, em uma velocidade que, a cada dia, reescreve o desenho público e consequentes subjetividades. Concomitantemente à essas conexões, busquei novas ressignificações sógnicas no sentido de fazer analogias entre os vestígios e os territórios abandonados. Novas descobertas de códigos de referências espaciais foram pesquisadas nesse “segundo trajeto”. Vestígios que estão superpostos na paisagem e tornam visíveis seus suportes públicos.

¹² Faço referências ao escritor, historiador, ensaísta e poeta italiano Peter Lamborn Wilson (1958), quem assina seus trabalhos com o nome de Hakim Bey. Ele desenvolveu o conceito de Zona Autônoma Temporária (TAZ, na sigla em inglês). No livro TAZ descreveu a propagação de espaços autônomos temporários como táctica de resistência e esvaziamento de poder.

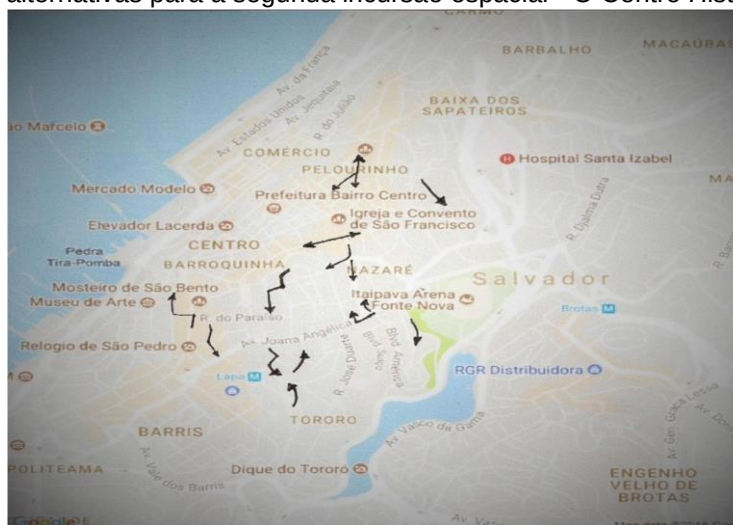
2.1 SEGUNDA INCURSÃO ESPACIAL

Sobre essa segunda incursão espacial, destaco uma conexão entre a pesquisa e o Centro Histórico e suas implicações no que se refere às práticas exploratórias de todo esse vasto território, (Fig.14). Com fortes chuvas na cidade de Salvador, entre abril e maio de 2015, alguns casarões foram abaixo (ver ANEXO A)¹³. A prefeitura aproveitou o pretexto da chuva e demoliu vários imóveis naquela região sob justificativa de que estavam desocupados e que a área seria reformulada para "abrir" o horizonte para a paisagem da Baía de Todos os Santos, o que reconfiguraria toda a área. São políticas públicas que deixam de lado os moradores e desconsideram a estímulo da vida já existente nestes sítios em visível atendimento aos interesses do mercado imobiliário com a devastadora especulação. Harvey (2013) afirma que:

O direito à cidade como hoje existe, como se constitui atualmente, encontrase muito mais estreitamente confinado, na maior parte dos casos, nas mãos de uma pequena elite política e econômica com condições de moldar a cidade cada vez mais segundo suas necessidades particulares e seus mais profundos desejos. (HARVEY, 2013, p. 63).

O caráter cíclico deste investimento pode ser percebido em várias áreas do Centro Histórico. O deslocamento de pessoas para outras áreas provoca uma nova configuração excludente.

Figura 14 - Mapa da planta-baixa do Centro Histórico. Possibilidades e alternativas para a segunda incursão espacial - O Centro Histórico

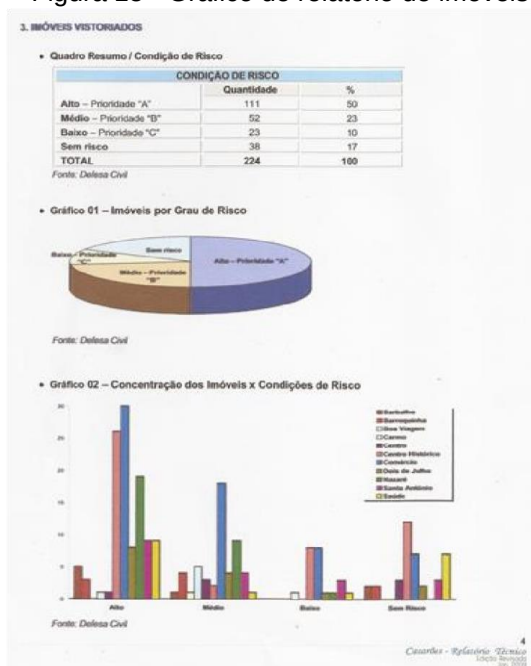


Fonte: Google (2018)

¹³ Matéria veiculada no Jornal A Tarde, em 22/05/2015 sobre o desabamento dos casarões ocorridos na Ladeira da Montanha, em 2015.

São áreas de riscos (Fig. 15), cujos terrenos receberam adequações, como drenagens, concretos e estabilizações das inclinações. Morros foram margeados por vedações de concreto, uma ação preventiva e para recuperar os já grandes estragos. A crise da moradia no ambiente do Centro Histórico, com vários casarões abandonados, dá visibilidade a signos da vida urbana que mostram-se em pedaços.

Figura 15 - Gráfico de relatório de imóveis de alto grau de riscos 2009



Fonte: Prefeitura Municipal de Salvador. Defesa Civil (2009).

As ruínas resistem ao tempo, se revelam como vestígios de uma história pautada nos acúmulos e em camadas arquiteturais, que possibilitam a construção de uma poética que traduz a(s) narrativa(s) da(s) cidade(s), em mutação constante, e que também reorganiza a cultura e os costumes. São nessas paredes onde busco expressões gráficas desenhais que, assim como a arquitetura, também configuram registros, fragmentados e sobrepostos, os quais dizem algo sobre a vida nesse espaço urbano a partir desse caráter cíclico que, de vez em quando, para se manter, é preciso uma resposta política.

Deste modo, mesmo que seja um pequeno comentário relativo às raízes urbanas do centro da cidade, este deve estar no plano do real, pois as cidades hoje se constroem e destroem sistematicamente. Percebi, através dos percursos realizados, que são os territórios visíveis, não imaginários, que engendram discursos complexos, até mesmo como se vê a arquitetura e como se denotam singularmente essas “ruas que giram em torno de si mesmas como um novelo.” (CALVINO, 2014, p. 45).

Assim é a cidade de Salvador, onde as transformações urbanas contribuem para constituir-se uma cidade espacialmente segregada, desigual. Mas no decorrer do tempo, o progresso foi apontando diretrizes de modernização, atendendo às diretrizes do “*Plano Diretor*”¹⁴ (SALVADOR-BA, 2004), cujos planejamentos urbanos deram respostas ao urbanismo. Porém, se investe atualmente na gentrificação nos bairros do Centro Histórico como meio de processo de modernização, organizando paulatinamente a “*destruição criativa*”¹⁵ (HARVEY, 2013, p. 65) desses lugares, que se aproveita da chuva, por exemplo, como álibi para o esquiteamento, para redesenhar grande parte desses bairros. Dentro dessa perspectiva, o percurso que realizei pelo centro acontece na paisagem da antiga arquitetura. Todo esse movimento espacial, social e político, é ponto de vista que inclui a análise das imagens que estão anexadas nas velhas paredes/muros. E foi esta paisagem que registrei como fonte, como nascedouro para novas descolagens.

A vontade de incursionar em uma cidade antiga, onde muitos becos são precários, fez surgir a ansiedade devido à insatisfação de querer conhecer mais cada casarão que surgia. Dentro dessa experiência errática nos territórios centrais, o passado é um sentimento que transpira narrativas e histórias. Nas paredes impregnadas de fuligem, escurecidas pelo tempo, existe, entre os vestígios, riscos feitos de canetão, como se os signos e as palavras fizessem refletir o que a cidade apresenta em toda percepção contemplativa de entendimento do mundo. Vestígios das *superfícies subterrâneas* parecem formular um intenso espetáculo arquitetural do tempo. O movimento das ruas, dos carros e transeuntes, redesenha a cada momento a simetria da cidade, e outras configurações da paisagem. “As passagens explicitam esse estado intermediário, a passagem entre antiguidade e modernidade, que tanto fascinava os surrealistas.” (JACQUES, 2012, p. 139).

Neste sentido, as práticas que residem na própria vivência enquanto artista de buscar, por meio do caminhar, um relato ou vestígio, me faz mudar o caminho, indo a outros

¹⁴ O Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano (PDDU) da Região Metropolitana da cidade de Salvador, está relacionado as políticas de desenvolvimento urbano, de modalidade, de saneamento e habitação, além de meio ambiente. São estratégias que incorpora diretrizes para o campo sócio-econômico, cultural, urbano e ambiental. Mas que se desdobra em programas, projetos e ações, estabelecendo instrumentos de gestão, monitoramento e avaliação.

¹⁵ Em linhas gerais, é a absorção do excedente por meio da transformação urbana, onde os menos privilegiados sofrem com esse processo de destruição para obter benefícios supostamente públicos, em nome do desenvolvimento, da reforma urbana e recuperação ambiental.

lugares de arquitetura mais moderna. Uma colagem do moderno ao antigo, ou seja, uma tensão entre o velho e o novo. Como se houvesse “essa enorme angústia pelo desaparecimento do que é velho, antigo, que, não chegando a ser exatamente nostalgia, é mais uma denúncia da violência e da velocidade da transformação urbana, social e cultural.” (JACQUES, 2012, p. 69).

Neste caso específico, os espaços do Centro Histórico estão decadentes, com construções em ruínas, o que revela que “a desarticulação do espaço público nos indica algo sobre o desgaste das relações sociais e sobre o perfil decadente dos espaços de sociabilidade, em seu destino incerto quando regido pelas leis do capital.” (FREIRE apud BIENAL..., 2006, p.177). São operações econômicas que geram conflitos e que terminam produzindo desestabilização na própria cidade. Sobre a crise que as cidades atravessam, cabe ressaltar o que diz, ainda, Freire apud (BIENAL..., 2006):

A resposta que se insinua é negativa. Isso porque, se a noção de construção embasou utopias, sobretudo no início do século XX, hoje as rupturas, quedas e quebras identificam melhor o momento em que vivemos. O fim das utopias é evidente. Nessa medida, o tema da reconstrução incorpora a dialética construção/destruição como forma de produção cultural e sugere que não há um campo autônomo para a atividade artística, mas essa se dá na sociedade e na história, afeita aos valores e às representações de um determinado tempo. (FREIRE apud BIENAL..., 2006, p. 177).

Nessa condição, entretanto, há possibilidades de se produzir cultura em espaços decadentes da cidade. Sobre esses espaços, em visualidades na esfera do processo criativo, é possível produzir multiplicidades de valores construídos a partir de espaços destruídos pelo tempo, onde os resíduos abandonados podem servir para outras atividades, como preencher os vazios. É verdade que esses lugares dos percursos espaciais abrangem as marcas e traços de restos desprovidos de identidades. São imagens de “terra de ninguém”.

Essa transição do segundo percurso espacial, de caminhar em busca dos vestígios que se assimilam ao lugar, é também um modo de ver a paisagem e articular estratégias para a sua descolagem. Neste conjunto de possibilidades acrescento o que Basbaum (apud *Bienal de São Paulo Como Viver Junto* (2006)), comenta sobre os deslocamentos rítmicos do artista e de suas escolhas:

Tais preocupações não são exatamente o fruto de uma “escolha” simples e direta, mas muito mais o inevitável desdobramento de uma condição do “campo” do trabalho: ou seja, não há como – no regime de opções de

movimentação do artista, oferecida a cada momento pelo circuito – tomar decisões de atuação que não impliquem, ao mesmo tempo, conformação, deformação, distorção, delineamento e redelineamento da figura do artista, do que significa ser artista, do artista como *dispositivo de trabalho* que tanto precede como sucede a obra. (BASBAUM apud BIENAL..., 2006, p. 57).

Há, portanto, nesta segunda incursão espacial, aspectos subjetivos, modos operativos de atuação os quais para o olhar do artista é essencial para perceber os letreiros, desenhos, cartazes, borrões de tintas, argamassas de paredes e todo o espaço circundante. Sobre a condição do artista em operar os seus deslocamentos, Basbaum (2006) segue afirmando que:

Afirmar a condição de *como* operar como artista passa a ser o bordão *em movimento*, e o que se percebe é a reinvenção dessa condição à luz da possibilidade de continuar efetivando tais deslocamentos e ser com eles deslocados. (BASBAUM apud BIENAL..., 2006, p. 61).

Os relatos sobre os vestígios do Centro Histórico são imaginativos. São marcas onde se percebe possíveis vocábulos diferenciados. Neste caminhar de espírito vadio urbano, o que se vê são memórias características de uma cidade antiga que entra em contraste com a cidade contemporânea.

Mais ao núcleo do Centro, mirei também o horizonte de prédios distantes, espaços acidentados, abertos, com trevos de autoestradas, viadutos, curvas. Continuei recorrendo às imagens paisagísticas de superfícies parietais nesses ambientes onde os territórios são separados por vestígios entre passado e presente encontrados durante a trajetória, os novos nascedouros.

2.2 DERIVA TÁTICA: OS SIGNOS DOS TERRITÓRIOS ABANDONADOS, UMA PRÁTICA A EXPLORAR

O que nomeio de “deriva tática” é a maneira estratégica de como percorri e explorei espaços para registrar e obter modos de apreensão das imagens (Fig. 16). Escalei, atentamente, escadarias, muros altos e paredes de ruas estreitas para elencar um conjunto de imagens. Foram movimentos que me permitiram articular narrativas do cotidiano a partir das grafias que habitavam aqueles lugares. Imagens sobrepostas, com configurações alegóricas, que serviram como material para catalogação. Isso foi possível através de uma tática para conseguir seguramente a obtenção da imagem.

Figura 16 - Delimitação da planta baixa do mapa do Centro Histórico e adjacências, mostrando os seus territórios. Deriva tática



Fonte: Google (2018).

Um modo de realizar incursões em busca do que procurava, onde foram anotados signos, vestígios em territórios de difícil acesso, espaços desconhecidos cercados por muros.

As incursões pelo Centro Histórico e zonas portuárias foram métodos para catalogar imagens vistas por uma experimental óptica arqueológica urbana. Registrar outras imagens e direções do pensar para prosseguir. Imagens que nos remetem à tipografia. Portanto, não poderia deixar de criar modos de selecioná-las e questionar suas impressões, esses signos remetem às temáticas variadas. Essa seleção se deu no atelier, onde foram analisadas as fotografias para uma aproximação mais detalhada (Fig.17). Foi importante ver com mais precisão as fissuras do reboco da parede, a sujidade e craquelês anexados aos azulejos, cacos e antigos mosaicos.

Figura 17 - Fachada de uma parede de azulejo semiencoberta por resíduos de camadas de tintas e argamassa. Zona portuária do bairro do Comércio



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Neste aspecto, ressalto o que Dorothea Zwirner (2008), comenta: “tudo que resta para o artista são as táticas escolhidas - participar de manobras territoriais - e desse modo ainda poderia ser possível encontrar pelo menos maneiras autênticas de questionar sua circulação etc.” (ZWIRNER, 2008, p. 86). Também foi necessário pensar a cidade de acordo com suas disponibilidades de mudanças, e de produzir maneiras de observá-la pelo olhar da arte, pois as imagens pesquisadas aproximam-se de questões artísticas contemporâneas.

As táticas de exploração livre, análise e o recorte do olhar foram elaborados objetivando ressignificar os vestígios desenhais gráficos para, então, processar as descolagens.

A “deriva tática” nos labirintos da cidade, as relações com a vida urbana e o espaço, gerou novas abordagens em relação à arte pública contemporânea, à cidade antiga e aos outros bairros. Foi preciso entender que essa tática surgiu a partir da observação atenta, o que possibilitou encontrar meios de abordar os signos fragmentados habitados entre as ruínas do Centro Histórico, formando um rastro de memórias sígnicas. É importante salientar que os desenhos-signos-vestígios rebocos das “derivas táticas” encontrados nas superfícies dos muros/paredes antigos estão sempre em movimento, refletindo algo sobre a cultura urbana. Descobri pistas as quais me fizeram perceber que a ação potencializa a imaginação. As imagens atraíam e afastavam, de modo não linear, o olhar analítico, indutor, que seguia visualizando aquelas sobreposições e acúmulos sígnicos em lugares abandonados (Fig. 18 e 19). Os elementos de significação subjetiva propostos na construção de uma poética estruturada em contextos refletidos no âmbito da filosofia da arte.

Encontrei, durante a caminhada, ecos do passado enraizado e partícipe da paisagem cidadina. Paisagens construídas no tempo as quais testam a diversidade de mentalidade históricas, que envolvem diferentes agentes e práticas que, dia a dia, alteram a escrita urbana considerando ações não estabelecidas no comportamento normativo proposto por regras e leis. Harvey assinala que “há no urbano uma multiplicidade de práticas prestes a transbordar de possibilidades alternativas.” (HARVEY, 2013, p. 22).

Figura 18 e Figura19 - Vista de vestígios misturados ao acúmulo de lixo, pombos e fezes. Bairro do Garcia e Contorno, respectivamente



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Como pude observar existiam, nesses territórios, imagens abandonadas para serem descoladas. Procedi as primeiras prospecções nas paredes e consequente deslocamento das camadas materiais para, em atelier, proceder desvendamentos, redesenhando novos modos imaginários, construídos sobre subjetividade que conformam o pertencimento à cidade, em um reconhecimento de existir que considera as relações estabelecidas no convívio dos laços sociais coletivos, aspectos estruturantes do indivíduo urbano. Jacques, Brito e Pereira, (2017) em suas reflexões, acrescentam que:

Experiências que abrem dimensões afetivas do ser urbano, do estar na cidade, estendem até nós uma ponte de lembranças, imagens nostálgicas, de modos de experienciar as tramas das ruas, avenidas, parques, perder-se nessa exploração baixa, no plano do terreno, infensa e alheia ao olhar globalizante dos mapas, bússolas de orientação. (JACQUES; BRITO; PEREIRA, 2017, p. 14).

Na “deriva tática” identifiquei, sublinhei e decifrei de maneira espontânea vestígios que foram selecionados e notificados para arquivamentos. Foram relações experienciadas do “gesto”, o caminhar; e do “produto” que foi deslocado e ressignificado. Foram aplicadas técnicas e aglutinantes químicos para que esses vestígios selecionados

fossem deslocados de seu lugar original e passassem a estabelecer outros sentidos em um recorte poético.

2.3 A CARTOGRAFIA DAS ROTAS EM ZONAS AUTÔNOMAS

Ao caminhar ainda pelos bairros do Centro Histórico foi possível observar fontes de águas. Grandes dimensões de pedras expostas nas construções antigas. Um complexo arquitetural de casas geminadas, que definem muito bem esses lugares onde se percebe “uma cartografia de território, uma inteligibilidade. E um desenho pode se configurar no espírito das personagens e no seu próprio.” (ROLNIK, 2006, p. 23). São construções que resistem à especulação imobiliária e que, ainda hoje, causam curiosidade pela arrojada arquitetura.

Neste caminhar pelo Centro Histórico percebi, também, que seria necessário um método para percorrer lugares onde existem muitas casas antigas abandonadas, o que me levava, mais uma vez, a olhar atento às imagens, pois essas rotas em “zonas autônomas” produziam sensações de imprevisibilidade. Então, tive que produzir estratégias de derivas que chegasse a lugares e espaços diferentes. Essa é também uma prática oculta urbana que não para de irromper, indo em direção à imagem, sem controle e sem hierarquias opressivas. Do mesmo modo, essa força do caminhar me remete às referências de um cartógrafo que acompanha a paisagem descobrindo matérias de expressões, como ressalta Pelbart (2002):

Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. *Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas.* Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quanto de uma conversa ou de um tratado de filosofia. **O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado.** Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. (PELBART, 2000, p. 65, grifo nosso).

Essa abordagem desvenda o cartógrafo como coletor de relações que conectam as mensagens em múltiplos enfoques; que coleta os pedaços, fragmentos do uso cotidiano da sensorialidade. Criar recursos cartográficos para produzir significados daquilo que é visto e inserir camadas de perceptos durante o caminho proposto, ao longo dos espaços percorridos, é dilatar a própria fruição.

Depois de anotadas as inúmeras vielas e becos - muito apertadas entre casarões abandonados com quintais, cujos vestígios gráficos são indecifráveis - percebi que os lugares se revelavam por explorações táticas as quais também estavam suscetíveis às mudanças. Uma deriva onde a tática era se perder e se deixar levar, também.

A “deriva tática” (como a deriva ativa) afirma a necessidade de articulação de estratégias para buscar os propósitos desencadeantes, tal como é a psicogeografia, quais sejam os estudos elaborados a partir da “*teoria da deriva*”¹⁶, o que está diretamente ligado ao trajeto como uma maneira de reconhecimento de natureza subjetiva e de efeitos psíquicos dos espaços urbanos, ou seja, uma forma de reconstrução desses espaços percorridos no sentido de aludir os comportamentos afetivos das pessoas. Notei que essa frequência de observação ao redor evidencia que:

A parte de aleatoriedade é menos determinante do que se pensa: do ponto de vista da deriva, existe uma importância psicogeográfica da cidade, com correntes constantes, pontos fixos e voragens, que tornam dificultoso o acesso ou a saída de zonas. (CARERI, 2013, p. 89).

São procedimentos que relembram a psicogeografia da cidade em uma construção de ambientes novos, sem mirar na forma, mas sim no processo. Trato, no entanto, maneiras de produzir cartografias para preservar a arquitetura como obras públicas da cidade. As operações de deslocamentos ganham dimensão viabilizando uma semelhança com a “*hipertextualidade*”¹⁷ dentro de um hiperespaço. Neste sentido, encontro no texto de Rolnik (2006) uma possibilidade conceitual de, através de mapas estabelecer métodos à prática do caminhar:

¹⁶ Teoria criada por Guy Debord, em 1958, para falar sobre práticas de errâncias subjetivas pela cidade, produzindo técnicas de ambientes durante o percurso que, por sua vez, estão ligadas às questões psicogeográficas, experimentando o efeito dos deslocamentos lúdicos, opondo-se e esquecendo-se das razões do caminhar atento. E, durante estes percursos, reconhecer os espaços como motivadores da prática do caminhar livre. Vale lembrar que, anterior à prática da deriva, houve a deambulação do movimento surrealista, onde um grupo que se constituiu em torno de André Breton praticava o acaso subjetivo, colocando as práticas dos princípios da escrita automática publicando, em 1924, o Manifesto Surrealista.

¹⁷ Hipertextualidade é o raciocínio e a percepção processada em forma de pesquisa crescente relacionada às tecnologias e técnicas digitais (exemplos: blogs, páginas pessoais). Já o hipertexto é a ampliação de cada comunicação (diferente da hipertextualidade) e distintas vias de comunicabilidades, em crescente processo de multiplicidade (exemplos: links, conexões que levam às outras informações). Mas o hipertexto, aqui, e a hipertextualidade se referem às analogias voltadas para o formato das imagens-vestígios produzidas em outras possibilidades dentro do espaço público, em grandes escalas e extensões, simultaneamente.

Para os geógrafos, a cartografia - diferentemente do mapa: representação de um todo estático - é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. (ROLNIK, 2006, p. 23).

Rolnik (2006) com essas questões de “desmanchamentos de certos mundos” apresenta elementos novos em relação às experiências urbanas no tocante à subjetividade.

A partir dessas observações os fluxos continuaram sempre de olho no objeto subjetivo para tentar buscar outros conceitos relativos às imagens das paredes onde os espaços são prioridades da arquitetura antiga. São rotas em zonas autônomas, livres de moradias. São zonas de vetores de espaços abandonados onde a imaginação aflora, principalmente através da sensibilidade dos indivíduos autônomos que, de vez em quando, ocupam essas zonas e as redesenham. São territórios de campos difusos de imagens, que possibilitaram ao nômade urbano escapar “à cartografia do controle (o último azulejo) - forçou algumas subjetividades autônomas a procurar novas soluções em outras direções.” (BLISSEET, 2001, p. 189). É possível unir as zonas em um sistema oferecido pelos lugares percorridos, constituindo novo caminhar apenas para tentar entendê-las.

Neste aspecto, fiz referência a todo um ambiente que se prefigura a uma nova maneira de vasculhar a cidade apenas para encontrar os vestígios contemporâneos. Essa rota em zonas autônomas passou a ser ambiente onde se manifestavam o poder do espaço como prioritário propulsor de situações críticas, subjetivas e, a maneira vadia do percurso de perceber a imagem, estrategicamente pela imaginação, configurava um “sentido público”. Retomando ao que comenta, Blisset (2001):

A técnica da exploração psicogeográfica é a Deriva, uma passagem repentina através de ambientes diferentes: para realizar uma deriva, vocês devem andar a pé sem meta nem horário. Escolham a cada momento o percurso, não com base no que CONHECEM, mas no que VÊEM à sua volta. Vocês devem ficar ESTRANHADOS e olhar para cada coisa como se fosse a primeira vez. Uma maneira de ajudar o processo é caminhar com um passo cadenciado e olhar levemente para cima, de maneira a trazer para o centro do campo visual a ARQUITETURA e deixar na margem inferior da visão o plano da rua. Vocês devem perceber o espaço como um conjunto unitário e deixar que as peculiaridades os seduzam. (BLISSEET, 2001, p. 191).

As ruas labirínticas do Centro são como um conjunto do urbanismo unitário, que vê o próprio urbanismo como um jogo, uma crítica da qual se participa. Tais como as

experiências efêmeras de apreensão do espaço urbano através de novas propostas que, por sua vez, estão ligadas às derivas dos procedimentos psicogeográficos dos Situacionistas e suas técnicas e apreensões. As estratégias para conseguir realizar o fim depende de cada situação em particular. Cada abordagem sobre os vestígios são abordagens específicas do local. As ruas antigas são palimpsestos, superposições de camadas que foram se acumulando ao longo do tempo. Assim também são os muros/paredes.

Nesta pesquisa, as cartografias labirínticas elaboradas não se dão mais pela cidade vista de uma maneira totalizante, mas sim por princípios de “derivas táticas”. É como um jogo na intenção de desconstruir certas áreas metropolitanas realçando suas maneiras mais efetivas de viver a cidade. E que, neste caso, aqui, é visto com um envolvimento astuto, pois é uma deriva não só de reconhecimento de área, mas também de aspectos onde existem essas rotas de zonas autônomas, no sentido de imaginar, mirar o que os vestígios impregnados nos muros/paredes têm a dizer. São maneiras de andar, mas que incluem momentos arriscados de percursos, devido às formas de vida da sociedade que nos conduz à mentalidade menos lúdica em territórios cuja arquitetura está imersa em zonas fragmentárias de *superfícies subterrâneas*, quase escombros, sem resistência.

2.4 TRAJETO EXPERIMENTAL II: A ARQUITETURA COMO SUPORTE DAS DESCOLAGENS - CIRCULAÇÃO CRIATIVA

No “trajeto experimental II”, desenvolvi as relações entre as considerações elaboradas na pesquisa com o processo criativo, o suporte a ser operado e o vestígio a ser desvendado. Fazendo referências aos espaços arquiteturais que, junto com os vestígios surgidos, permeiam signos culturais complexos em pequenos sítios os quais moldam a cidade com novos rastreamentos de dispositivos das paredes velhas, em paralelo com a arquitetura moderna, em um constante movimento criativo. A arquitetura como um cenário totalitário de um determinado passado que revela o presente de si mesmo por meio dos vestígios.

O processo urbano destina-se a ter um papel importante para a expressão dos vestígios dos espaços públicos em zonas autônomas. A reconstrução e destruição da arquitetura é um “impacto fundamental marcado por um entendimento de mundo que passa pela ideia de natureza como 'construção' e da arquitetura como uma máquina

de ver o mundo.” (TAVARES apud BIENAL..., 2006, p. 150). Nesse sentido, faço analogias entre a imagem-vestígios e a arquitetura (suporte), onde estas imagens são produzidas em justaposição de elementos fragmentários urbanos. Uma montagem de edifícios com narrativas fraturadas, onde os vestígios camuflam as paredes, gerando multiplicidades de sedimentos da experiência urbana que se cruzam. A arquitetura, por fim, é o suporte fazendo parte das ações humanas e produzindo a “criação de todo um estilo de vida urbano totalmente novo e um novo tipo de *persona* urbana.” (HARVEY, 2013, p. 35).

Essa instabilidade das imagens em relação aos locais onde elas aparecem, neste caso, tem uma analogia direta com a destruição da arquitetura antiga e o seu apagamento. São vestígios, muitas vezes de borrados coloridos, os quais estão nas ruas em consonância com a instabilidade física da própria arquitetura e os seus ambientes hostis contínuos: “temos uma estética para ruínas, até mesmo para fotografias apagadas, mas não propriamente para pinturas arruinadas.” (DANTO, 2015, p. 101).

Portanto, pensar o tempo existente da imagem em seu local de origem é experienciar um discurso estético, colocando em cena o presente, mas também o passado em diferentes temporalidades. A descolagem, a colagem, a anexação de aglutinantes químicos na imagem, os recortes, (ver capítulo 4) são cruzamentos de tempos que fazem parte de um tempo dilatado, de caráter operatório.

Perante esses trajetos de passagens - do “trajeto experimental II” -, faço referência ao pensamento de Didi Huberman:

Diante da imagem, diante do tempo [...] Olhá-la é desejar, é esperar, é estar diante do tempo. Mas, que tipo de tempo? De quais plasticidades e de quais fraturas, de quais ritmos ou feridas do tempo, questiona essa abertura da imagem? (HUBERMAN apud PEREIRA, 2017, p. 161).

A propósito, quando falo das operações intervencionais artísticas na rua, estou falando do tempo, pois é estratégia para a experimentação que pauta os fenômenos da natureza em relação às imagens parietais, as quais acumula simultaneidades e fragmentação, oferecendo visualidades que se desdobram em um tempo do passado, sendo visto ainda no presente os seus vestígios. E a construção dos acontecimentos ganha significados e enfrentamentos, abrindo possibilidades de resgatar memórias existentes nas paredes. Descolar esses elementos dos espaços arquiteturais é

também uma maneira crítica de repensá-las e desejá-las, configurando-se, como cita a crítica de arte inglesa Claire Doherty (2004) sobre o conceito de “*arte situada*”¹⁸ ao referir-se a essa linguagem artística: “estar situado é estar deslocado (o lugar entendido como entidade mutável e fragmentada). Utilizar um novo vocabulário que tem como base o social. O artista como mediador, que se envolve com um determinado grupo de pessoas, um processo de criação ou uma situação.” (DOHERTY apud MAZZUCHELLI, 2007, p. 23).

Elaborei um processo operacional dentro desses espaços com o objetivo de encontrar imagens simbólicas que revestem a arquitetura enquanto vestígios, elementos heterogêneos de valores percebidos em composições análogas dentro do circuito criativo do “trajeto experimental II” (Fig. 20, 21 e 22). O vestígio contemporâneo, nesse sentido, indicou outros percursos em circulação criativa, restaurando modelos que trouxe perspectivas de recuperar essas “forças ativas, mas coletivas e derivativas (forças 'plásticas')”; não mais unidades de mudança interna, mas unidades de geração e corrupção aparente que dão conta da composição orgânica pelo envolvimento, desenvolvimento e fluxo das partes materiais.” (DELEUZE, 2011, p. 195).

Pensar em uma criação poética visual originária da arquitetura como suporte, por meio de uma apropriação, aproxima o ambiente esgarçado, camuflado sob as antigas ruínas de narrativas fragmentárias, fraturadas. São montagens para se produzir uma plástica de objetos históricos sedimentadas pelas multiplicidades de valores experimentais urbanos: a imagem, o tempo, a ação e a arquitetura, que muito se aproxima das “forças plásticas”, citadas por Deleuze (2011).

Assim, é possível também perceber os “inevitáveis sentimentos de perda provocados pelas demolições, o que acontece quando bairros inteiros (como *Les Halles*) são reprojitados ou aparentemente do nada surgem “*grands ensembles*”¹⁹ (HARVEY, 2013, p. 12).

Frente a esse segundo percurso espacial, em transição, pude ainda traçar trajetos rastreadores de memórias, sempre capturando o que sufoca, o que vai contra

¹⁸Termo definido pela crítica de arte inglesa Claire Doherty no contexto da arte contemporânea para designar um dado temporal e espacial incluindo as práticas artísticas. São características que envolvem a participação do fruidor, definindo o entendimento do lugar (site) mutante, onde o *site specific* não dá mais conta de abordagens correntes da arte situada.

¹⁹ Grandes complexos habitacionais; grandes conjuntos arquitetônicos (N.T.).

destruição e a perda. São forças operativas que se aglutinam no caminhar de acontecimentos desse “trajeto experimental II”, sobretudo subjetivas, ao conduzir comparações relativas à arquitetura, sintetizadas dentro do tecido urbano microgeográfico, as quais despertaram o sentimento do sublime criativo e a atração pela experiência investigativa.

Figura 20 e Figura 21 - *Stencils* sobre paredes, encontrados durante o “trajeto experimental II”, no Centro Histórico. Figura 23 – Letras



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

O vestígio que busquei aproximar a arquitetura aos sítios urbanos surge em locais desabitados, fortalecendo ou denunciando, através de sua força expressiva os lugares e, simultaneamente, ampliando e rastreando a memória e o abandono.

2.5 NOVAS INVESTIGAÇÕES LONGITUDINAIS PELOS ESPAÇOS DISTÓPICOS

Nessa etapa da investigação precisei avançar, o que me permitiu seguir por outros caminhos ao tentar definir vestígios análogos às identidades espaciais que emolduram a vida cotidiana. Os vestígios se fragmentam e desaparecem na arquitetura, mas podem existir nos vestígios outras identidades de uma

“processualidade criativa” (GUATTARI, 2012, p. 43) em espaços-suportes, os quais interferem nas fachadas de novos bairros pesquisados do centro, quais sejam: Politeama, Lapa e São Pedro. Mas muitas vezes nota-se que há figuras impregnadas nas superfícies-murais sem conotações ou intenções funcionais, ou seja, destituídas de temas específicos, abstratos. São manchas que circulam, denunciando as ruínas de uma sociedade.

É fácil comprovar que os vestígios se encontram nestes bairros vigiados, e que a parede é a lousa, aquela que recebe a visualidade. A imagem realizada em movimento criativo constitui-se, no entanto, em conhecimento complexo no sentido de uma “experiência não discursiva de duração em oposição ao tempo recortado em presente, passado e futuro, segundo esquemas espaciais.” (GUATTARI, 2012, p. 37).

São ações que ajudam a compreender esforços para desenvolver apropriações, originadas em anéis viários, viadutos ou muros residenciais que, no entanto, colaboram para “identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios.” (RANCIÈRE, 2012, p. 49). A seleção das imagens (definida no capítulo III) ocorreu em espaços híbridos e complexos.

Novas investigações longitudinais aconteceram, desta vez, pelos bairros da Mouraria, Barroquina e Baixa dos Sapateiros. Novamente, vimos ações de denúncias com paredes impregnadas de desenhos trans-autorais e borrões coloridos, em uma experiência onde a distopia se torna presente, ou seja, analogicamente os vestígios no espaço público representam, em parte, a decadência de uma realidade social.

Outro exemplo são as superposições de rascunhos caligráficos, (Fig. 23). Esses espaços onde acontecem os vestígios produzem signos que, em sua percepção, denotam expressões desordenadas, assim como é a urbanização descontrolada que se apresenta; mas que, ao mesmo tempo, esse espaço mostra o renascer de uma prática que preenche o vazio, os interstícios da paisagem, pois só assim a

“processualidade criativa” se transforma quando envolvida em destruição, desabamento e desaparecimento. Uma maneira de interpretar a arquitetura e a memória da cidade vista pela ótica dos vestígios parietais.

Os vestígios que o tempo desgastou ainda continuam marcados, impressos na superfície da antiga arquitetura e criam contextos que permitem elaborar novas leituras. O fato é que vê-los encrustados por entre os musgos dos muros antigos, envolvidos com as intempéries e com as camadas lodais, formando adornos de pedaços de imagens, conduziu-me a outros significados, em processos contínuos. São imagens em apagamentos, em ruínas, expressando uma comunicação da própria condição social.

A experiência do caminhar pelas ruas para explorar os resíduos de “grafismos”, que se replicam a cada passo, amplia o imaginário que nasce dos deslocamentos dos seus autores, revelando um mundo onde eles tomam conta dos espaços que, de certo modo, são provocados pelos excessos do urbanismo.

Figura 23 - Palavras e letras encontradas nos tapumes que protegem uma das Igrejas do bairro do Centro Histórico



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

As séries de vestígios fazem parte de uma vida nômade e de seus próprios criadores. São fragmentos que revelaram signos errantes os quais correspondiam aos meus anseios de decodificá-los, olhando a cidade pelo sentido da imagem anexada à arquitetura, de modo que foram traçados novos objetivos para as suas descolagens.

Entende-se que os espaços das cidades têm aglutinado diversificados elementos sígnicos próprios da cultura urbana, configurando como parte desses lugares, onde se destacam as expressões típicas das superfícies murais. E, nesse espaço lógico, complexo, é onde “o campo ampliado surge, então, como um território positivador das práticas de artistas que já não trabalham com um tempo histórico de sentido linear.” (BASBAUM, 2007, p. 111). É onde as grafias de todos os estilos nesses espaços têm sido elemento mediador entre os habitantes e o desgaste da arquitetura urbanística, propondo novas estruturas simbólicas, resgatando esses espaços como locais de manifestações e debates. Evidenciar os espaços investigados possibilita entender certos pontos de vistas dentro do processo de criação nos espaços públicos.

Dentro de uma narrativa subjetiva, surgiu a cada passo dado, velhas paredes, os frontispícios, os altos-relevos decorativos e colunas; e, entre as janelas antigas, lá estavam os resíduos encravados sobre uma cor local envelhecida. É a captura do instantâneo, o momento mínimo presente, que representa o contexto em que o acontecimento - do fenômeno - é permeado por outras percepções sensíveis como odores, umidade, temperatura. As imagens vestigiais existem nesse tempo/espaço e revelam a vida vivente. “Essa moldura estreita, esse lapso ínfimo designam apenas, parece-me, a própria imagem: imagem que *'passa como um relâmpago [...]* imagem irrecuperável do passado que está arriscada a desaparecer com cada presente que não a reconhece.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.116).

Talvez coubesse buscar essa presença da imagem na arquitetura como um certo momento de lampejo que sempre esteve presente nas aparências exteriores de cada lugar percorrido. Constituíram em visibilidades paradoxais, mas ao mesmo tempo tornaram-se alternativas dentro de um cenário onde “compreende-se, então, que uma *experiência interior*, por mais 'subjetiva', por mais 'obscura' que seja, pode aparecer como um *lampejo para o outro*, a partir do momento que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 135). E foi nesse cenário paisagístico do lugar, em contraste com a arquitetura colonial, que terminaram por criar uma paisagem que deflagra percepções distópicas,

experiências individuais e anônimas, e abre-se as práticas processuais de conceito-criação ao valorizar a autoria.

Todavia, as investigações me conduziram aos parâmetros cognitivos e perceptivos. Nos momentos de caminhadas críticas, sem deixar de procurar na experiência a fenomenologia das figuras, adotei como diretriz de pensamento a criatividade poética e crítica. Pois, “a experiência é, nesse sentido, fissura, não saber, prova do desconhecido, ausência de projeto, errância nas trevas.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 143). Essa noção que impulsiona a contar a história de um lugar são complexidades diferentes, mas similares. Nesse esquema, propus articular conceitos estéticos que estiveram atrelados aos sítios urbanos como parâmetros para a produção artística, assim como a relação do contexto do lugar e a dificuldade de chegar aos ambientes quase inacessíveis.

Há, entretanto, nessas investigações, correlações entre o que se observa na superfície do muro/parede e a possibilidade de uma poética associada à condição urbana. A película dos cascos, a cor, junto com o desenho desgastado, criado pelo anônimo, gera uma camada de comunicação, pois envolve outras sobreposições de demãos de tintas que encobrem expressões identitárias típicas da cidade insólita, metamorfoseada pelos seus próprios fragmentos, de uma arqueologia urbana geopoética violenta para o homem.

Na cidade de Salvador, a presença da arquitetura colonial com seus fragmentos e camadas superpostas e misturadas aos azulejos, ruínas barrocas, viadutos que atravessam escombros, frisos coloniais e deslocamentos do passado para o presente, nos promove uma incursão, pelo tempo, este que é um rastreador de memórias.

Por entre as vielas percebi as alteridades em forma de imagens fixas, coloridas, comunicando entre paredes de casas geminadas. Foi nesse lugar onde analisei as imagens e fiz a triagem.

O excesso de imagens alarga os limites da arquitetura, formando um jogo que fornece elementos processuais criativos, onde se constrói a relação com a imagem vestigial fixa, a matéria e o observador, em um cenário distópico, vigiado, gradeado e excludente (Fig. 24 e 25). Indiferente a essa distopia cabe, nesse mobiliário urbano com seus signos desestruturantes, fazer revelações de investigações, mesmo que sejam apagados pelo tempo ou pela ação humana.

Figura 24 e Figura 25 - Cactos plantados embaixo de viadutos, (possivelmente para evitar habitação humana). Bairro do Vale do Canela e Dique do Tororó



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Em outras regiões existiam arquiteturas protegidas por gradis e pedras pontiagudas sobre pequenos muros para impedir o transeunte de ultrapassar/sentar. São aspectos de uma arquitetura que impede os passantes de relaxar e se relacionar com a sociedade. É uma produção da cidade onde o artista se envereda por entre os impedimentos que se cruzam e vetam a paisagem citadina. Espaços de impedimentos que alteram o passado do espaço público como espaço político, de encontro social, transformando-o em ameaça à segurança por sua imprevisibilidade.

Para o historiador e crítico de arte espanhol José Miguel Cortés, “o espaço público deixou de ser um lugar de encontro, centro da vida social, para se tornar algo mais ligado a regulação estrita, em que tudo esteja controlado e o indivíduo se sinta seguro e considere garantida tal segurança”. (CORTÉS, 2016, p. 65). Essas investigações a partir da segunda incursão espacial foram referências do campo das imagens em

paisagens agressivas e históricas, facilitando os processos criativos para a seleção dos vestígios, enquadramento e descolagens. Fotografei com olhar de arqueólogo.

CAPÍTULO 3

Neste capítulo, contextualizo as incursões pelas ruas e como foram realizadas as operações para descolagens que, muitas vezes, ocorreram no período noturno. Descrevo as características da noite em um processo de deriva ativa. Foram reconhecidas superposições de camadas que evidenciaram esses acúmulos de tintas. Explano a aproximação dos vestígios, percebidos por meio das caminhadas realizadas no centro e regiões próximas, portanto, observações de recortes fragmentados e variados das imagens. São categorizadas como hibridismos e acumulações, em análises prévias. Nesta caminhada, fui refletindo maneiras para aproximar, selecionar, revelar, descolar e deslocar os vestígios, (o que detalho mais adiante, no capítulo 4).

As buscas foram realizadas no intuito de desvendar esses recortes, contextualizando-os, para estabelecer o que chamei de trans-autoria. Uma mistura de *sampler*, no sentido visual, de imagens simultâneas e híbridas, com o envelhecimento decorrente do tempo, e que provoca sensações perceptivas. Toda essa produção demandou uma relação de aproximação, exploração tátil e preparação intervencional na elaboração de gráficos de percursos transversais para seleção desses recortes encontrados em terrenos baldios e em meio aos escombros.

3.1 VISÃO SOBRE O RECONHECIMENTO DAS RUAS

As ruas sempre me trouxeram inspirações para estudar e compreender a cidade. São veias pulsantes dentro do organismo da urbe, como variados rizomas que se bifurcam. Dividem e separam os espaços e seus habitantes, que se movimentam na dinâmica da vida cotidiana. São corredores de passagens que servem para resolver os problemas dos homens e suas atividades comerciais, contribuindo para a sua ocupação. Nas ruas encontramos de tudo: de vendedores ambulantes aos verdureiros com seus carrinhos. Existem pedintes, jovens, idosos e doentes; um mundo que se encontra ali, onde gritos se misturam a ruídos e barulhos. Diante da imagem, encontra-se a rua, os odores, o lixo, a chuva, os esgotos.

As viagens de idas e vindas incessantes me fez percorrer calçadas de muros, e a observar desenhos urbanos pertencentes a uma origem que chamei de nascedouro,

os quais se repetiam, em locais variados da cidade, por isso os nomeei de vestígios migratórios (ver capítulo 1).

A rua é um entre-espço onde se coloca o corpo para andar. Como diz o artista visual Ernesto Neto no livro *Entrevistas*, de Obrist: “há diversas ruas pequenas e você acaba se perdendo; você pensa que seguindo por esse caminho vai chegar lá e, quando se dá conta, chegou aqui, porque é como uma rede, um triângulo caótico atravessada pelas avenidas”. (OBRIST, 2011, p. 60). Um lugar onde as relações se misturam, não há controle e os negócios se fazem no momento presente; onde existe a possibilidade real de que o novo pode acontecer. Mas, também, ao cair da noite, tornam-se desertas, e é aí onde recorro às investigações para a prática artística. Nesse lugar surgiram os objetos da pesquisa, onde descobri ecos para formular percepções sensíveis no que tange aos desenhos urbanos. É neste ambiente onde pode-se deduzir a arte original da sociedade urbana? Foi na aproximação dos vestígios que percebi o *sampler* visual ao unir e amalgamar imagens vistas durante as incursões (Fig. 26).

Figura 26 - Fachada de um muro contendo diversos vestígios/desenhos públicos (*sampler*). Bairro: Barris



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

O *sampler* contém a multiplicidade de informações que ocupam longa extensão da parede. São miríades de sinais, que foram revelados a partir das práticas e técnicas

de descolagens. O *sampler* das ruas nasce de modo natural com acúmulos de vestígios gráficos, trans-autorais, que revelam as identidades do lugar e/ou revelam informações sobre comunidades ou grupos sociais específicos.

Nesta visão mais aproximada do olho fotográfico, consegui selecionar imagens possíveis de interpretar. O efeito de proximidade das imagens me remeteu às questões sobre o espaço público e sua (des)organização espontânea na vida urbana, o que configura a característica do lugar, estabelecendo espaços de convivência e exclusão, segregando ao esquecimento outros locais que nomeei de superfícies subterrâneas.

A experiência da apropriação se deu em fragmentos simultâneos das ruas e retirados de seus lugares de origem. É um “*remix*”¹⁹, tanto pela apropriação, como também pela sua sobreposição das superfícies. A apropriação se dá sem interferir na imagem original. São operações de *sampler*, pois “vivemos num mundo onde as formas estão discriminadamente disponíveis a todas as manipulações, para o bem e para o mal; onde Sony e Daniel Pflumm se cruzam num espaço saturado de ícones e imagens.” (BOURRIAUD, 2009, p. 96). Mas com todo poder conferido ao original, que são as imagens sobrepostas no *remix*, assim como Daniel Pflumm que re-edita imagens waholiana retiradas de publicidades de TV. Nesta questão, recorro ao crítico de cinema e pesquisador de novas mídias. Lev Manovich (1960) relatou que:

São estas práticas e imagens, encadeamentos análogos aos diferentes modos de operação artística, permitindo uma nova forma de autoria. Foram resultados que possibilitaram desdobramentos conceituais a partir dos operacionais. A prática do *remix/sampler* possibilitam novos procedimentos. Para Manovich o que define a prática do *remix* é o ato de retrabalhar o material cultural. Já a apropriação não pressupõe novo tratamento, mas a reutilização do material em outro contexto. (LEV MANOVICH Apud, PATO, 2012, p. 192).

Então, faz parte do trabalho do *remix* o ato de reorganizar sua origem, fotografar os vestígios que surgiram a cada passo, distinguir a importância, as proximidades máximas, entender como foram provenientes de um corpo geográfico e humano, e

¹⁹ O termo “*remix*” poderia ser abrangido a outras práticas culturais, como as artes visuais e a literatura. Nas artes visuais há similaridades entre o *remix* e “apropriação”. Na literatura, “citação” seria o conceito mais próximo [...] uma ligação entre as práticas de colagem e montagem do intertexto, paratexto, *hyperlink*, e as técnicas de *samplear*. (PATO, 2012, p. 191).

como todos esses fragmentos simultâneos fazem parte das ruas da cidade contemporânea, uma visão.

3.2 APROXIMAÇÃO DOS VESTÍGIOS, PERCEBENDO AS SOBREPOSIÇÕES DE CAMADAS HÍBRIDAS

Neste ritmo dos percursos espaciais, me aproximei e tateei a fisicalidade dos vestígios encontrados anteriormente. Ao vê-los anexados às paredes, muitos próximos à minha visão, fez-me pensar os seus deslocamentos, traçar maneiras de tateá-los, analisá-los e transplantá-los, com seus princípios e métodos. Aplicar os aglutinantes químicos nessas linhas de *spray*, tão repetitivas ao longo de toda extensão das paredes, é uma ação que requer atitude. São linhas em grandes dimensões de movimentos e que estão em diversos espaços repetidas vezes, como se estivessem costurando as fronteiras da cidade. São repetitivos como se quisessem conduzir o olhar passíveis de rupturas.

Essa visão referencial das ruas rasuradas abriu possibilidades na pesquisa ao mostrar os pontos de paisagens por entre vitrines, transparências das vidraças, cores e superfícies; sempre partindo de olhar sensível, desencadeando processos criativos provenientes de vestígios híbridos, (prontos para prospecção). São camadas que cabem uma visão interpretativa, assim como é a aplicação da técnica da estampa, no sentido da manufatura, que nos remete a um “processo da técnica serigráfica, a impressão fora do registro e arranhada, o descoramento e o apagamento, a repetição e a coloração das imagens.” (FOSTER, 2014, p. 129). Camadas do acaso entre os signos-mercadorias da cidade.

Sobre essas composições de sobreposições de tintas encontradas nas superfícies, vale acrescentar o hibridismo da fusão das camadas de matérias gastas pelo tempo, assim como é a cidade. São junções de aglutinantes de camadas que foram descascadas, formando outras microimagens, e que se encontram vulneráveis, suscetíveis às intervenções variadas e diversificados materiais que se anexaram ao longo do tempo.

Quando nos aproximamos da imagem impregnada à argamassa, o cimento que reveste a parede forma rachaduras produzindo outras imagens. Um misto de apagamento pelas camadas de demãos de tintas recentes que envelheceram, ou seja, testemunhas da ação do tempo-espço que se hibridiza em *sampler* e instaura o

período presente resultante da simultaneidade de sobreposições temporais e espaciais, características da contemporaneidade.

Esses fragmentos simultâneos de fatores externos formam pinturas rasuradas, semiapagadas, feridas, refletindo nessas camadas um tempo passado, se perfazendo em híbridas camadas aglutinadas. É o encontro do fazer humano que nos remete ao que Bourriaud (2011, p. 122), comenta no livro *Formas de Vida*: “Leonardo contempla paredes decrépitas para nelas encontrar figuras.”

Apreender os vestígios observados a certa distância, projetando o olhar o mais longe possível e manter-se reflexivo para apurar tudo que já foi demolido foi necessário para enquadrar a figura e descobrir as entrâncias, o interior, as qualidades. Essa relação do olhar como de um arqueólogo requereu, a princípio, rigor para escolha dos vestígios, atendendo ao que o artista está procurando nas ruas. Nas aproximações para averiguar as camadas das figuras a fronteira do bairro foi o limite e o ponto de contato para ligar às novas regiões. Já por entre os viadutos permaneciam imagens de formatos que nos remetiam às formas dos próprios viadutos, que servem de abrigos às imagens.

Os ermos, os descampados, as ambiências feitas de concreto mantêm as longas divisões de espaços que impedem as passagens para pedestres. No entanto, as linhas desenhais são vistas divididas por longas avenidas, e são fronteiras, também, avisos para mostrar que os transeuntes devem aprender o ofício da não separação, pulando peitoris para atravessar para o lado de lá. E foi nesse ambiente que me aproximei das imagens para testar as fisicalidades e camadas híbridas. As figuras-vestígios, em seu local de origem, podem representar discursos, pensamentos que, uma vez escolhidos e descolados, tornam-se apresentação do real. Ainda que, em enquadramento específico, a descolagem mantém parte da imagem original em sua integridade, deslocando os gestos congelados das ruas para outros espaços, reconfigurando sua intensidade sígnica.

Nas paredes dos viadutos encontrei um leque de imagens ligadas entre si, misturadas às tantas outras espalhadas pela região, apresentando uma interface de signos reunidos; camadas prontas para se fazer prospecções de outras camadas do tempo, a se descobrir novos elementos do objeto em estudo. Imagens que brotam dos paredões em ruínas, com desgastes de areia, vigas, argamassa com rachaduras,

blocos de cimento e pedras de construções abandonadas que nem sempre dizem algo do passado. E “olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 41). São possibilidades de misturas em nascedouros, e inserindo-se em uma cultura urbana, fragmentária, (Fig. 27 e 28) organizados em um sistema de desterritorialização e extensão do tempo.

Figura 27 e Figura 28 - Hachuras de muro/parede, indicando superposições de camadas



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

3.3 RECORTES DOS VESTÍGIOS APREENDIDOS À NOITE

Andar pelas ruas, dobrar a esquina e ir em frente, em busca de espaços subversivos, no que tange aos resíduos das superfícies. Durante as caminhadas noturnas pela noite foi possível ver jovens desenhando, riscando, pintando, intervindo em paredes e aparelhos urbanos, em um gesto de plena liberdade de expressão, ainda que oficialmente controlada.

Essas percepções individuais terminam se perfazendo em correlações com ações deliberadas a partir dos fluxos de vestígios desenhais que sofrem alterações conforme a iluminação ou falta dela. Sombras que destacam ou camuflam linhas e desenhos, existindo em seu lugar incorporados de relações sígnicas transversais com a materialidade dos sítios onde existem. Uma representação dramática da vida nas grandes cidades. São percepções formais nas ruas e becos da cidade, especialmente à noite. Reporto-me ao que afirma, Deleuze:

Desse modo, são forças ativas, mas coletivas e derivativas (forças ‘plásticas’): não mais unidade de mudança interna, mas unidade de geração e corrupção aparentes que dão conta da composição orgânica pelo envolvimento, desenvolvimento e fluxo das partes materiais. (DELEUZE, 2011, p. 195).

Essas forças ativas, agregadas às partes materiais inseparáveis, compõem outros agregados que se projetam em ação e se relacionam coletivamente e, ao decompor o local exterior, conservam individualidades em relação a outros vestígios que se manifestam no espaço público, agindo como forças “plásticas”.

Nesse sentido, me apresento como performer ao atuar frente a superfície do muro/parede, tela de combate para expor lamentos e vocabulários. Recorro à Cristina Ribas (2014) quando afirma que: “discorrer sobre um vocabulário que confirma-nos em ação é trazer à margem um traslado de raízes e rotas que nos representam, traduzindo signos e significados que nos semeiam.” (RIBAS, 2014, p.16). Aparentemente, os signos encontrados revelaram momentos de reflexões, (e observados durante o caminhar do segundo movimento espacial II), transitando entre sítios sem iluminação e locais iluminados. A cada passo percorrido selecionei “vestígios conceituais da noite”, testemunhos visuais dos acontecimentos da cidade. A noite é um momento crucial para selecioná-los, pois a influência do entardecer tem a ver com o seu tema, como é o caso daqueles, por exemplo, onde observei que para a luz do anoitecer, o “lúdico” reinava em liberdade gerando, talvez, irrupções inconscientes, mostrando a força plástica da imagem. O espaço aberto foi, portanto, uma sensação específica para ver a influência da passagem do claro para o escuro que está contido na imagem de um modo provocador.

Paralelamente a esses recortes, percebe-se que os traçados das ruas têm se anexado aos vestígios encontrados nas superfícies dos muros e estão em movimento, aparecendo em lugares diversos, ressignificando a mesma imagem quando configuraram contextos diferentes. As relações dos vestígios e materialidades

estabelecem uma estrutura de análise sígnica as quais evidenciam as diversas possibilidades de significações em que o espaço físico – suporte dos vestígios – dialogam em composição estrutural da forma plástica e o lugar do nascedouro original, refletindo o próprio homem e as culturas dos lugares. São estratégias para identificar a mancha vestigial diferente do comum em toda sua composição técnica e plástica. Os vestígios da noite foram identificados e sublinhados de modo espontâneo, selecionados e notificados.

O percurso para explorar composições provém de um imaginário que nasceu das diferenças existentes na noite, a imagem que aparece diferente entre os espaços que sempre surpreendem e, como isso, pode nos levar a obter novas maneiras de recorrer às configurações. É preciso que o empreendimento do caminhar na noite constitua uma viagem, que forneça “um motivo (o conhecimento do mundo), um imaginário (o histórico da exploração, sutilmente ligada aos tempos modernos) e uma estrutura (a coleta de informações e amostragens por meio de um percurso).” (BOURRIAUD, 2009, p. 108). Institui-se, assim, um recorte de coleta de material informativo, que é a matéria-prima da pesquisa: o vestígio, seus modos de apropriação e seus suportes.

Assim como as ruas labirínticas, variadas e desertas, estreitas, mas intensas, inspiraram maneiras de se coletar ideias por entre os interstícios das paredes que, vez por outra, encontram-se desabadas, gerando imagens que interagem com os *píxos* associados aos problemas urbanos e suas assinaturas. Há também os *graffittis* e os próprios desenhos que se tornam vestígios - que procurei impressos nas paredes/muros - como manifestos emergenciais. Estavam em espaços cenográficos e, aparentemente, notei que as ruas também projetavam imagens que nos levavam às reflexões e reconhecimento dessas insurgências. Somente andando pelas ruas é que, desta forma, se percebe que existem narrativas “plásticas” passíveis de experiências.

Dentre outros aspectos, cabe lembrar os procedimentos da escrita que, segundo o escritor norte-americano William S. Burroughs, criava a partir da técnica do “*cut up*”²⁰:

Uma página de Rimbaud cortada e rearranjada lhe dará imagens bastante novas. Imagens de Rimbaud, verdadeiras imagens de Rimbaud -, só que novas. [...] É parte do paradoxo de qualquer um que esteja trabalhando com palavra e imagem e, afinal de contas, é isso que um escritor ainda faz. Um

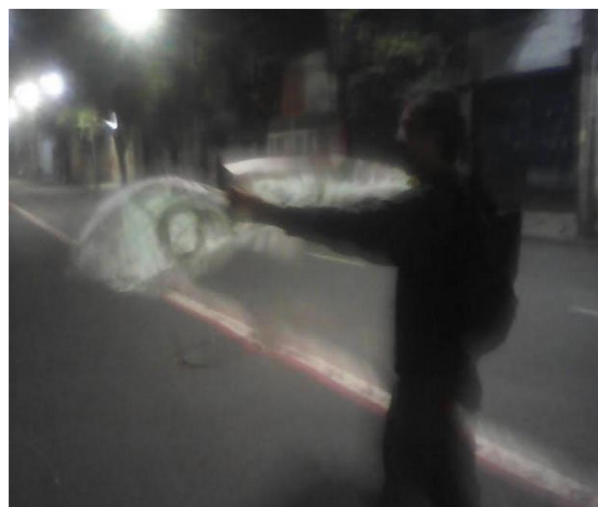
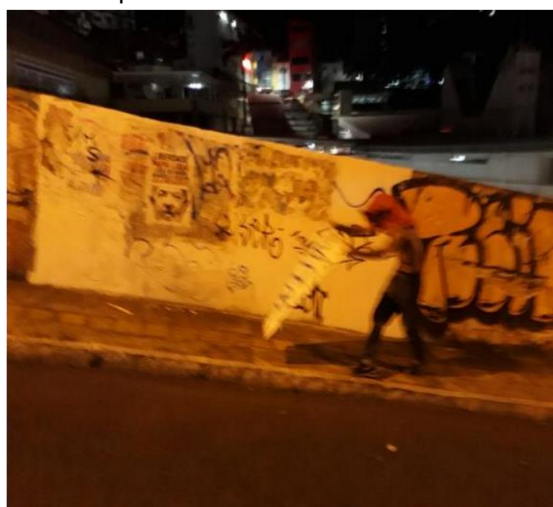
²⁰ Termo utilizado pelo escritor americano nos anos 1960 para designar a técnica de usar um poema como colagem que está sujeita às variações múltiplas e todas podem ser válidas por si mesmas.

pintor também. Os *cut up* estabelecem novos campos de imagens e o nosso campo de visão consequentemente se expande. (BURROUGHS, 2005, p.08)

O andar à noite, a inspiração, o fazer artístico na paisagem, onde as luzes focalizam na arquitetura e nos vestígios é, ao mesmo tempo, uma revelação, e com a imaginação enquadro os detalhes dos múltiplos pontos apresentados nos muros, potencializando a percepção e o concentrado de suas formas. Assim, era como se o silêncio e a noite liberassem um território livre para inspiração, pronto para ser experienciado, já que o artista sempre está em contato com o tempo.

O ato de descolagem da imagem na noite (Fig. 29 e 30) é uma ação que tem como valor o tempo que se expande da noite ao dia, extensão do tempo da ação materializada na descolagem dos vestígios, testado pela experiência do fazer, levando em consideração que a imagem resulta da impregnação da ação do autor original. A ação do artista “capturador” e os tempos transversos. Era como se essa atitude fosse necessária às alternâncias temporais.

Figura 29 e Figura 30 - Imagens de vestígios e ação de revelação/descolagem durante à noite. Centro: Lapa e Avenida 7 de setembro.



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Como narra o etnólogo e sociólogo francês, Marc Augé (2013):

Todos concordam que as variações do dia e da noite são o acompanhamento cotidiano do tempo que passa; elas são uma metáfora concreta e visível da morte e do nascimento. Por meio dessas alternâncias temporais, vivemos um deslocamento cósmico no espaço cujas recorrências nos servem de referência para medir o tempo histórico. (AUGÉ, 2013, p. 50).

De modo geral, a percepção da passagem do dia para a noite causa esta percepção que influencia no contexto da imagem deslocada, e que a coloca em condição diferente de quando se vê durante o dia.

Essa passagem natural entre o dia e a noite, citada pelo sociólogo Marc Augé (2013), é diferente do que relata o filósofo e poeta francês Gaston Bachelard (1999) quando fala da noite ao afirmar que “é na noite que o homem se afirma, através de sua imaginação, percorre um caminho diferente do homem diurno. No homem noturno o caminho leva ao psiquismo.” (BACHELARD, 1999, p. 81). Esses pressupostos influenciam de modo determinante no método de descolagem, causando tensões às reações físicas e psíquicas durante a ação de busca por imagens e no ato da descolagem.

Experiência que sintetiza diferentes reações corporais frente ao plano físico desconhecido e, principalmente, diante de imagens ainda a se revelar sob observação criteriosa. São subjetividades que aproximam a existência dos vestígios originais, seu autor, o enquadramento escolhido pelo artista capturador, a arquitetura, o espaço da cidade e seus significados. Pois as imagens vestigiais trazem à superfície modos de viver na cidade e suas complexas relações com o espaço. Da noite para o dia, como experiência de subjetividade em relação as descolagens, recortes de imagens apreendidas nesse horário.

E foi nessa perspectiva que me encontrei à noite atuando sobre os registros alcançados, seus enquadramentos e até mesmo o reflexo das luzes nas imagens que podem alterar a percepção, sugestionando deslocamento, variação do tempo que envolve o desenho e o seu contexto como um todo. A feitura do desenho e suas técnicas produziram essas comunicações das imagens. Os dois autores citados me remeteram às problematizações das imagens quando foram investigadas na noite. A sensação é de que foram momentos de tempos (dia e noite) diferenciados ao se produzir, ao tatear a parede fragmentária.

3.4 ESCOMBROS E ACUMULAÇÕES EM AÇÕES VADIAS: OUTRAS FRONTEIRAS

Ainda andando pelas ruas, durante as derivas realizadas na cidade, houve momentos de grande relação de vislumbre de novas maneiras de ver o objeto da pesquisa pois, em algum momento, do outro lado do viaduto que separa os bairros, examinei que existiam sítios vestigiais. Foram encontrados alguns dizeres de garranchos, borrões misturados às radículas que desciam pelas paredes de casarões antigos situados em avenidas que cortavam a cidade, (Fig.31).

Figura 31 - Superfície de parede com dizeres “João e Alex. Eu amo o João”, e radículas de árvores. Bairro: Itinga, Lauro de Freitas, BA



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

As imagens incrustadas nessa parede se destacaram pela temática de letras garrafais de um colorido envelhecido, com as palavras “João e Alex” e, mais abaixo “Eu amo João”.

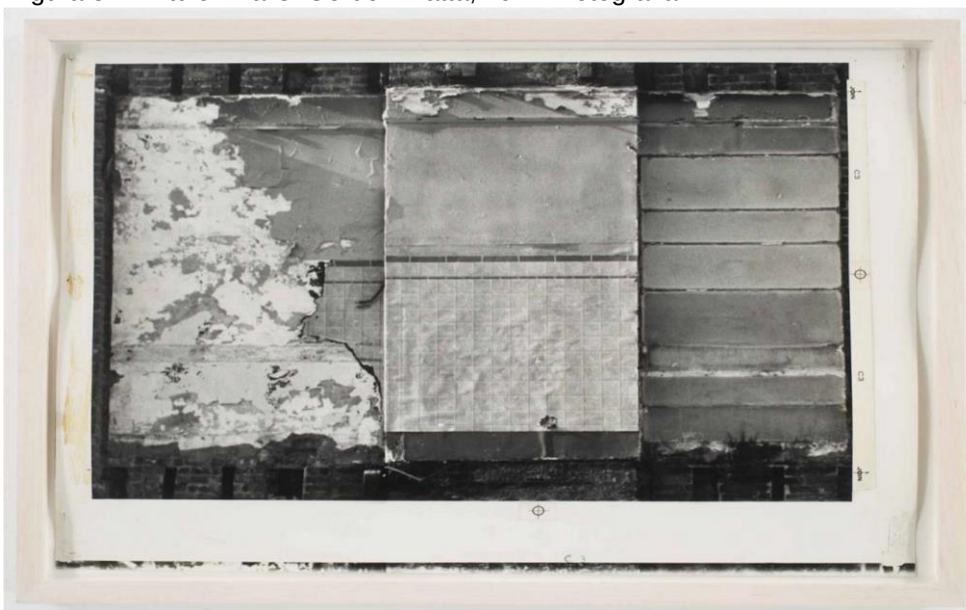
A conexão entre as finas radículas acumuladas nas superfícies das paredes, descendo até o chão, formando linhas provenientes de uma árvore sustentada pelo teto da casa abandonada, revelou as relações entre o homem e a natureza, porque era como se a imagem emergisse das entranhas da parede: traumatizada, ferida, mas que poderia ser recuperada.

É de se considerar que os escritos nas paredes tornaram-se atraentes ao unir-se com as rachaduras e as radículas de pequenos arbustos, formando composições que fornecem algo além da subjetividade, dando sentido à produção nômade nas fronteiras daqueles arredores. São figuras de mundo. Nesta situação de imagens, recorro a Guattari, (2012, p. 32): “a única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo sua relação com o mundo.”

Tentei demarcar esses territórios distantes das aglomerações, mas foi preciso definir dinâmicas atentas ao explorar o lugar onde a palavra escrita na superfície se concretiza pela própria força que se expressa em locais a ermo, mas que irradia experiências e ensinamentos. A prática de ir até as fronteiras diz respeito aos sinais encontrados no limite, em lugares onde os gestos se perdem, se camuflam e invisibilizam, desfazendo-se em limites incertos e fragmentados de fronteira psíquica e não geográfica. “Uma perturbação de comunicação retórica manifesta a passagem de uma fronteira, que é preciso, é claro, ser representada como uma zona fronteira, um limite, mais do que como uma linha bem traçada.” (AUGÉ, 2014, p. 99). Foram incursões por lugares limítrofes, cujos terrenos vazios acatam processos criativos, vestígios cenográficos de outros lugares, formando palimpsesto de imagens fronteiriças. E, por isso mesmo, foi necessário interpretar as ruas e seus caminhos informativos, superfícies de fronteiras simbólicas e geográficas, ponto de contato para ligar às novas regiões.

Fotografei ali o abandono da arquitetura que transmite a impressão de decadência e, às vezes, local ideal para as práticas estéticas, onde se pode expor o contexto espacial artístico como contexto autônomo. A propósito, o chão dos terrenos protegidos por muros altos, as acumulações de tijolos, as paredes, os materiais precários das ruínas nos remetem aos procedimentos das intervenções do artista norte americano Gordon Matta-Clark, (Fig.32) quando desconstrói o espaço, apresentando uma maneira de revelação entre processo construtivo e a obra proposta.

Figura 32 - Título: Walls. Gordon Matta, 1972. Fotografia



Fonte: Google (2016).

Vale lembrar, também, que outros artistas já trabalharam em *site specific* em ruínas, tais como Laura Amarcegui, Robert Smithson, Walter de Maria e Richard Serra. São trabalhos produzidos em espaços decadentes, mas onde há uma aura de natureza autêntica. Recursos que o artista utiliza para se relacionar com os diferentes lugares, espaços e contextos, mas também para revelar novos espaços e maneiras de produzir estética no campo da arte, como também para tornar evidente as mutações da sociedade “pós- industrial”.

Sobre essas questões, cito percepções críticas relacionadas às paisagens urbanas, o processo de espetacularização e consequentes enfermidades sócio-histórico, valores simbólicos sobre a preservação arquitetural e fragilidades. José Tavares de Lira (2015) comenta:

De patrimônio, ruínas urbanas e existências breves, transitaram entre “paisagens saturadas” de “maculada por narrativas em confronto” para escavar suas múltiplas “camadas temporais” materializadas em histórias narradas, seja pela “pele suja de mundo” dos garotos que dormem na rua; seja pela lembrança tornada “exercício de política” na recuperação da saudade da cidade. (LIRA, 2015, p. 50).

O uso da incorporação do acaso, da intuição, faz gerar uma entropia estimulando percepções sensoriais dentro do processo de criação presente no espaço-tempo. São múltiplos impulsos que ocorrem quando se percebe o vazio de um terreno baldio, por

exemplo, pois, ao entrar percebe-se o dinamismo, o ritmo, a sensação, em um processo de acontecimentos, de ideias e informações a respeito do lugar onde se está presente. Espaços carregados de significados. São métodos que se apresentam a cada local, que servem como terreno-laboratório, como se as ruínas apresentassem novas realidades, subvertendo o tempo passado. São estratégias para construção do processo artístico.

Agir diante dessas fronteiras é negociar com a natureza, estabelecendo certos controles para não desviar por outros caminhos. Mas foi também para produzir significados de linguagens, dando sentido, através de signos e símbolos, às acumulações de ações humanas adaptadas/operadas na natureza. São lugares e maneiras de atuar sobre os territórios. Portanto, tratar da história desses sítios a ermo não é somente tratar de posse, de propriedade, mas também é uma maneira de estabelecer fronteiras dentro de grandes espaços obsoletos que formam, politicamente, outros territórios. E “essas fronteiras, ainda que fluídas, são territórios de conflito, reivindicação e reprodução de ideologia central de diferenciação” (GOMES, 2014, p. 63). Sobre os recortes espaciais acumulativos, mais uma vez é possível captar o imaginário das paredes desgastadas, as quais serviram de suporte para ativar o universo poético dentro da pesquisa, como afirma Albuquerque Júnior (2012):

Os espaços são construções humanas, os recortes espaciais são feitos e significados pelos homens e estes são produtos não apenas das diferentes formas de os homens se organizarem economicamente e politicamente, são resultados não apenas das relações econômicas e de poder que dividem os homens e com eles os territórios, os lugares, os espaços, mas também são frutos da imaginação humana, estão impregnados de seus valores, costumes, formas de ver e dizer o mundo, as coisas e as pessoas. (JUNIOR, 2012, p. 24).

Há muitos pressupostos relativos aos espaços das ruas os quais servem como lugar de registro da produção humana. No entanto, a situação dos escombros é de interesse para muitos artistas, e parecem ser portais para circulação de pessoas em situação de rua, usuários de drogas que povoam o imaginário dentro do lugar onde quase sempre existem ruínas e desabamentos (Fig. 33). São lugares abandonados, cercados por barreiras de lixo que tornam difícil o acesso. Um cenário que requer espaços precisos para investigações estéticas e práticas, em variados contextos.

Figura 33 - Entrada de um terreno em ruínas. Bairro: Santo Antonio



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

As operações para encontrar os vestígios nesses terrenos citados se tornaram ações de produções nômades em zonas alternativas. Nota-se que as grafias existentes são feitas, talvez, por toxicodependentes ou até mesmo por jovens que vão circular, de passagem, pelo lugar. Neles, já foram encontrados grades, fotos, sapatos, garrafas, móveis quebrados, sacos plásticos e arames que fazem lembrar que o lixo, além de testemunho, também pode resultar em trabalhos derivados dos escombros.

Nesse conjunto de inspirações, vejo que os terrenos-escombros são fantasmas de um passado da cidade, os quais desafiam o presente, esvaziado do futuro urbano, indefinido por inexistência de projetos para suas ocupações. São acumulações de lugares vazios, abertos às operações que mostram um tempo. Sobre essas divagações, aponto Homi Bhabha quando afirma que:

[...] Nem construção, nem desconstrução, o escombros é a criação de uma forma cuja ausência virtual levanta a questão do que quer dizer começar de novo, no mesmo lugar, como se fosse noutro lugar, sítio adjacente ao desastre histórico ou trauma pessoal. O resto da ruína que acaso sobrevive carrega a memória das torres caídas. [...] Não temos opções, exceto a de nos interessarmos por construir edifícios; ao mesmo tempo, não temos alternativa, senão, situar, em visão panorâmica a partir de nossos edifícios, a visão do Escombros - a fundação de possíveis edifícios, outras fundações, outras palavras. (BHABHA apud AUGEL, 2007, p. 16).

Nessa esfera imaginativa, cito o artista cubano Carlos Garaicoa (2015), (Fig.34) cujos trabalhos, na maioria das vezes, se transformam em ruínas ao final de um ciclo de dias, mas que são substituídos por outros novos, em um processo de construção e destruição.

Figura 34 - Título: Calle Omoa, La Habana, 2012. Carlos Garaicoa. Impresso fotográfica em gelatina sobre osso. 12 x 15cm



Fonte: Galeria Luísa Strina (2018).

E é isso que acontece quando há interesse do artista em produzir processos entrópicos em arte, em lugares vazios, e montar uma estrutura que potencialize o terreno, ou ao menos realizar intervenções/experimentações artísticas baseadas na acumulação ou até mesmo na bricolagem, dentre outras técnicas. Pode-se ajudar a interpretar o próprio lugar, que é limite da fronteira. Sobre esses fragmentos fronteiriços reporto-me ao que comenta Onfray (2009):

Depois, virada a página, longe do planeta contado segundo os acidentes naturais, um mapa político mostra o mesmo mundo, mas desta vez de acordo com os traçados culturais feitos pelos homens. Lá onde a geomorfologia e a geologia obedecem aos caprichos das forças telúricas, os planisférios desenhados pelos atores da história fragmentam o real em peças de um quebra-cabeças cuja combinação supõe longas guerras, intermináveis conflitos. (ONFRAY, 2009, p. 27).

Assim, os “vazios são os lugares em que não se entra e onde se sentiria perdido e vulnerável, surpreendido e um tanto atemorizado pela presença de humanos”

(BAUMAN, 2004, p. 133). Porquanto, nada está apagado, limpo, tudo está para ser preenchido, apreendido, mesmo que exista uma paisagem só de vestígios (Fig.35 e 36). É dentro dessa interiorização espacial que veiculei outros aspectos: as esquinas, por exemplo, são os melhores lugares para se averiguar por onde seguir adiante, para perceber os espaços equidistantes entre si.

Figura 35 e Figura 36 - Porta de entrada de terrenos baldios com acúmulos de vestígios



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

As calçadas quebradiças são outros acúmulos que terminam por se tornar obstáculo à passagem. São indícios de vestígios encontrados pelo caminho, que quase não acessam outros espaços, que vão dar em portais, que se abrem a outros lugares, redirecionando as construções sógnicas à novas interpretações as quais ampliam a relação entre o espaço, o lugar e o gesto expresso nas ruínas e escombros. Passagens para outros capítulos discursivos sobre viver no espaço urbano em sua diversidade física, geográfica, política, estabelecendo novos pontos de novas experiências sobre novos nascedouros existentes nos meandros, nas entrelinhas urbanas. “Efetivamente, os espaços vazios dão as costas à cidade, para organizar para si uma vida autônoma e paralela, mas são habitados”. (CARERI, 2013. p. 56).

Foram tantos fragmentos invisíveis pelas ruas, que para realizar a sua perícia foi necessário aproximar-me mais e mais, pois a anatomia de muitas paredes velhas produzia acúmulos de cascos de tintas soltas. É a fronteira existente de um contexto geográfico decidido por um pensamento geopoético. Vale lembrar que nesse percurso pela cidade, em algum lugar, a poeira impregnava as ruas de chão de barro. O fato é que existem poucos vestígios que instauram conteúdos formais ou estéticos neste

ponto da cidade. De uma maneira geral, o que se viu foram alguns resíduos gráficos feitos de *sprays*, os quais não identificavam a cidade, interpretada a partir de suas paredes. Algo que mostrasse, através deles, uma semelhança com a cidade para saber que são diferentes de outros espaçamentos físicos da cidade. As fronteiras são alargamentos cada vez maiores e mais fragmentadas, os quais separam e determinam o caráter dos vestígios e suas possibilidades sógnicas como discursos urbanos.

Nestas práticas operacionais, dentro de uma ambiência do espaço público, selecionar as fotos foi um desafio, pois nelas existiam diagramas de cores e sinais irrestritos quando vistos mais de perto. Em ambos casos, selecionar, apropriar e deslocar requereu uma trajetória pela cidade não tão reflexiva, neste momento, mas uma ação nômade repetida. O encontro/aproximação com as imagens me rendeu o desafio de “zapear” as de livre conceituação impregnadas de borrões, apenas para fragmentá-las numa sucessão de simultaneidades radicais intervencionais e distintas entre si. Convém dizer que esses meios práticos de movimento de aproximação me remetem inversamente aos procedimentos de Marcel Duchamp, quem produzia seus trabalhos em um jogo dialético para realizar uma operação artística:

O grande problema era o ato de escolher. Tinha que eleger um objeto sem que este me impressionasse e sem a menor intervenção, dentro do possível, de qualquer ideia ou propósito de deleite estético. Era necessário reduzir o meu gosto pessoal a zero. É difícil escolher um objeto que não nos interessa absolutamente, e não só no dia em que o elegemos mas para sempre e que, por fim, não tenha a possibilidade de tornar-se algo belo, agradável ou feio [...] (DUCHAMP apud PAZ, 2002, p. 29).

Nas acumulações vestigiais expostas repetidas vezes pela cidade percebi determinados impedimentos nos espaços, critérios de mapeamento das ruas para as seleções das imagens acumuladas. Estes impedimentos me empurravam para novas expedições em busca do delineamento de fronteiras que se alargavam, estabelecendo novos territórios para a pesquisa, e traçavam limites flutuantes, “que exercerão pressão sobre a elasticidade do perímetro-fronteira-confim.” (BASBAUM, 2007, p. 123). São imagens que chamo de vestígios migratórios, aquilo que aparece repetidas vezes em diferentes sítios, que conservam forma, cor, gesto, mas que se enquadram a partir de novas semelhanças contextuais com o espaço.

Tento localizar figuras em sobreposições como manifestação casual, mas, ao mesmo tempo, como composições que qualificam e singularizam o lugar de origem enquanto

fenômeno localizado na urbe. São cascos, resíduos de detritos urbanos de fragilidades materiais, (Fig. 37 e 38).

Por mais simples que seja o percurso não poderia deixar de levar o *caderno de bordo* e a câmera do celular, uma maneira de operar com facilidade e rapidez outros pontos de vistas dos registros fotográficos e sua imagem fixa, mapeando e anotando uma realidade do instante presente.

Figura 37 e Figura 38 - Detalhes de imagens de cascos de paredes, carcomidas pelas intempéries e ações vadias humanas. Bairros: Barris e Comércio



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

São nesses nascedouros de imagens de fronteiras, vistas de perto, em seus detalhes, na intimidade, onde me comprometo com esses fragmentos. E os registros fotográficos são úteis para aproximar os aspectos que a imagem carrega em seus detalhes. Vale considerar que essas substâncias da matéria encontradas nos vestígios só foram possíveis analisar por meio da fotografia. Apreciei, a princípio, um meio de capturar em detalhes a realidade potencializada do momento instantâneo. Olhares e escutas visíveis, que não se distinguem por suas diferenças, mas sim pela sua ação alternativa de anotações que me remetiam à uma repetição incansável, imóvel, de um mundo em movimento. Nestas fruições, de jogos diversos e opostos, os registros serviram como um apelo de dados naturais e apreensão de forças de captação realizante, de visualidade singular existindo na experiência.

O desejo de produzir nas fronteiras da cidade, conceber e perceber o entorno foi, possivelmente, buscar a fonte primal por todos os lugares onde passei. Neste aspecto, cabe aqui ressaltar que a fotografia não é pesquisada como arte, mostrando os seus diversos correlatos entre as imagens e os seus processos óticos, mas que se situa em um contexto que revela a realidade aceitável e sua percepção daquilo que é fotografado. Mesmo essas fotos, tiradas dos vestígios das superfícies urbanas, têm como razão maior apenas o registro. Pesquisar nelas uma marca, uma acumulação que seja, ou o algo invisível, se torna uma outra imagem, a fotografia. Mas tais procedimentos foram utilizados apenas para facilitar a subjetividade do que foi registrado, sem adquirir nessas fotos uma postura cultural e/ou elevação à categoria de arte, apenas o seu arquivamento.

3.5 TRANS-AUTORIA FRAGMENTÁRIA, SIMULTÂNEA E TRANSVERSAL

A trans-autoria é uma produção de imagens de diversos autores que se movimentam deixando rastros nos muros/paredes, se deslocando transculturalmente pelos bairros, deixando vestígios excessivos de múltiplas naturezas, envolvendo formas feitas pelo outro, revelando uma relação de forças comunicacionais de resíduos terminando, assim, em uma tipografia de imagens. Existem nelas a desordem exibida em paredes manchadas, que resistem nas superfícies fragmentárias, demonstrando uma transfiguração do excesso. Podem ser interpretadas da maneira que são vistas, identificando simultaneidades em suas caligrafias sobrepostas aos pedaços de desenhos manchados. São fenômenos que cabe aqui identificá-los, já que há neles uma história a contar. São deslocamentos micro geográficos, ou então, uma metáfora das consequências dos deslocamentos humanos na tentativa de mostrar identidades visuais do lugar. É possível interpretá-los por diferentes acepções, em diversos ângulos, assim como Da Vinci interpretou suas paredes manchadas. Segundo, Danto (2015):

Obviamente, é irresistível ponderar qual teria sido a necessidade da purificação ritual que motivou Leonardo a transcender manchas e transfigurá-las em obra de arte - perguntar o que as manchas significavam - e contrastar sua conquista com aquela do pintor norte-americano Morris Louis, em cujas obras manchas permanecem manchas, resistem à transfiguração mesmo em véus, demonstrando, talvez, um ódio pelo excesso, necessidade de sujar, desejo de renunciar ao alvo resplendor da eternidade? [...] Isso é tratar obras de arte como Leonardo tratou sua parede manchada, como uma ocasião para a invenção crítica que não conhece limites, o jogo profundo dos departamentos de literatura e hermenêutica. (DANTO, 2015, p. 102).

Parto, notadamente, do interesse também de questionar e, ao mesmo tempo, trazer à tona, nessas circunstâncias, os problemas existentes na elaboração de um fazer artístico concomitantemente às operacionalidades na construção de uma obra de arte. O que fazer com esses fragmentos? Como podemos produzir um trabalho artístico a partir das materialidades dos cascos das películas sintéticas dos muros que se originam, muitas vezes, de ambientes hostis? São questões que, para respondê-las, envolvo diversos conceitos estéticos e processos operacionais de dentro de um contexto público-ambiental em associar, ao máximo, os atravessamentos vadios que abrangem as intervenções de *arte situada*, seja no âmbito estético ou até mesmo no âmbito ético.

Hoje, existem práticas artísticas que têm como referência a ressignificação, simulação em conexão com a imagem original. O eixo que se opera nas pesquisas relacionadas aos resíduos imagéticos urbanos é proveniente de técnicas que foram se desenvolvendo e se aglutinando à medida em que iam mexendo com os materiais, e desdobrando-se para outros meios operacionais e veículos químicos. Foram diversos desvios em práticas e pistas que permearam o progresso como se fosse um giro de um parafuso. Uma virada para a ressignificação. Apresentei, portanto, um eixo vertical em seus significados, pois o trabalho em construção, ao ser proveniente das ruas, trouxe consigo diversas visões, numa sucessão de possibilidades presentes para se conceituar e chegar à uma dimensão social com lembranças do cotidiano da cidade.

Avalio, deste modo, essas imagens, os suportes, os ambientes e o que restou dos vestígios, fragmentos de peças fundamentais para relacionar a signos de pastiches artísticos que testemunham as ruas. Isto é apenas um polo de análise para tentar penetrar nos significados de uma arte que tem como referência os anônimos, onde a construção do trabalho artístico torna-se uma bricolagem de fragmentos despedaçados dos diversos *samplers* da vida urbana: “um objeto complexo, que delega a cada um a apreensão de decidir se sua imagem é exata, inconveniente, apropriada, escandalosa ou somente 'deslocada.’” (GALARD, 2012, p. 149). Nestas considerações do plano artístico, devo destacar que há uma aproximação com o que Hélio Oiticica comenta, recorrendo à História da Arte, distinguindo as qualidades das experiências abertas de interpretação relacionadas à esta pesquisa. Vejamos:

Schwitters descobria a “construção aberta”, derivada dos processos de colagem, dos ready - made de Duchamp e da arquitetura de Gaudi, mas a obra resultante ainda era um “fim de um crescimento” ou a sua “parada”. A proposição schwittersiana seria a de um contexto ou recinto-obra privilegiado, onde o artista bricolageria seus fragmentos achados. (OITICICA, 1986, p. 119).

Então, a interpretação do mundo é aquela que oferece possibilidade de emanção, assim como são os resíduos das ruas e estão relacionados a um processo que pode amplamente se estabelecer na pesquisa a uma qualidade de apreciação artística de multiplicidades. Acessar os vestígios que, por sua vez se misturam às colagens, como cartazes (os quais veremos no capítulo 04), pode resultar ou fazer analogias ligadas às questões que derivam em trabalhos do conceito da “*crítica genética*”²¹, pois há nessas colagens lincadas com desenhos, uma assimilação de proximidade que pode parecer jogos de desvios experimentados, de execuções intencionais, de criação primeira do artista.

É possível comparar, ainda, com os cartazes de ruas, os “*lambes*”²² e com fragmentos trans-autorais análogos à prática poética. São células que se encontram em escarpas, frisos de janelas de casarões antigos, criando novas possibilidades que se fundem entre a rua e o muro/parede.

Devo acrescentar que um dado fundamental é a presença de um “paradigma 'natural' da imagem como paisagem enquadrada a um paradigma 'cultural' da imagem como rede informacional” (FOSTER, 2014, p. 183), que se encontra nas trans-autorias narrativas que, por sua vez, suscita a memória como ferramenta de uma percepção de um lugar intempestivo.

Nestes lugares de nascedouro há uma participação coletiva existente nas tramas da textura urbana tão forte quanto a questão antropológica da memória no que tange ao

²¹ Foram estudos realizados por uma equipe de pesquisadores franceses (1968), que se encarregaram de pesquisar os textos escritos à mão pelo poeta alemão Heinrich Heine, onde encontraram problemas metodológicos e, a partir daí, grupos de pesquisadores começaram a se interessar por esses manuscritos, que eram comuns a outros escritores, e isso os uniu, despertando o interesse na pesquisa de crítica textual. Depois, as universidades desenvolveram mais pesquisas e colóquios voltados para o tema da crítica genética; estudando, assim, diferentes ângulos dessa abordagem ampla de manuscritos estudados. Diferentes criações literárias eram explicitadas, ampliando o olhar diferenciado do autor a partir de seus manuscritos.

²² São cartazes de tamanhos variados, feitos à mão com papel de baixa gramatura e transformados sempre em pôster artístico, que é afixado com grude ou cola, tendo como finalidade principal criar uma comunicação com o espaço público. O material utilizado para a sua confecção é livre, mas é bastante utilizada a técnica do recorte por meio de máscaras para, em seguida, borrifar com tinta *spray* ou passar tinta látex para obter a imagem desejada.

campo subjetivo, aquele da individualidade. E o artista, neste aspecto, é o coletor de memórias de práticas simbólicas da territorialidade.

Para analisar esse material trans-autoral das ruas e tentar entendê-lo, foi necessário, antes de tudo, refletir sobre as razões sociais que movem a força da criação. Abrir outras rotas possíveis que deram possibilidades de reconhecer esse arcabouço de misturas de culturas e suas forças, que pulsaram a criação dentro do espaço social. São imagens “*trans-sociais*”²³ das ruas que podem ser simulações do que a sociedade representa hoje. São circulações de signos que terminam por definir-se como simbolismo das ruas, podendo chamá-los de distinções sociais locais, fatos existenciais do lugar, por meio da imagem comunicacional da situação retratada. São ações que movem-se para uma crítica à sociedade com declarações visuais complexas. Essas comunicações fragmentárias, simultâneas, transversais e espontâneas ocorrem em vertentes dos seus autores, renunciando à composição bem elaborada para dar lugar às ações de libertação.

Neste sentido, encontro subversões nestas trans-autorias, criando uma rede imaginativa comunicacional, demonstrando ampla liberdade dentro da estrutura urbana; criando, assim, um mundo de ficção fragmentária onde a simultaneidade se faz presente. Neste sentido, busco a compreensão da realidade estabelecida na crítica do livro *A Dimensão Estética*, de Herbert Marcuse (1977), no campo da arte, em conceito dominante, em termos de interpretação da totalidade das relações de produções existentes, que considera a obra de arte como visão de mundo. O autor defende que:

A renúncia à forma estética não anula a diferença entre a arte e a vida – mas anula a que existe entre essência e aparência, na qual existe a verdade da arte e que determina o valor político da arte. A dessublimação da arte pretende libertar a espontaneidade - tanto do artista como da pessoa que a recebe. Mas assim como, na práxis radical, a espontaneidade só pode fazer avançar o movimento de libertação como espontaneidade mediatizada, isto é, resultante da transformação da consciência - o mesmo acontece na arte. (MARCUSE, 1977, p. 59).

Nessas junções, fica claro que as figuras vestigiais de diferentes autores, encontradas nos muros/paredes, fizeram parte de uma realidade de libertação de quem as

²³ Nomeio de trans-sociais o cruzamento de expressões individuais e coletivas, que se amalgamam, se sobrepõem e dialogam nos muros e espaços da cidade, resultando em um “todo”, consequente da soma das partes das imagens híbridas.

produziu. Pois é notório que existem, nessas imagens pesquisadas, relações sociais de potencial político. Mesmo que estas imagens possam ou não serem percebidas como arte, na manufatura de suas figuras existentes ali, já há uma trama para a essência artística repleta de conceitos que podem se abrir horizontes para análise.

Porém, ao apossar-me dessas imagens trans-autorais em fragmentos simultâneos capturados, ofereço jogos de proposições específicas dentro de uma criticidade, pois, ao me apropriar, produzo a narrativa processual da linguagem da *appropriation art*, que foi muito utilizada na década de 1980. Dessa maneira, recorro novamente ao conceito das descolagens, examino a artista norte-americana Barbara Kruger, descrevendo:

Dava a entender que a arte da apropriação se inspirou na crítica da ideologia e na desconstrução (mas sem mencionar esses métodos por seus nomes). Por um lado, assim como a crítica da ideologia, a arte da apropriação estava interessada em questionar estereótipos, em contradizer “a segurança de nossas primeiras leituras”, em expor a realidade subjacente à representação. Por outro lado, assim como a desconstrução, também estava interessada em “questionar as ideias de competência, originalidade, autoria e propriedade” em contradizer a segurança de qualquer leitura, em expor a realidade como uma representação. (KRUGER apud FOSTER, 2014, p. 114-115).

São formulações que refletem a posição do sujeito diante da construção da obra por meio de um certo desprezo e naturalidade. Neste aspecto, a arte da apropriação se ocupa com o processo de alteração da verdade, uma vez que ela se apropria de originais, mas ainda assim existe uma forma poética; mesmo que a arte da apropriação possa parecer um truque.

A autonomia dessas ações imagéticas permite valores de uso que, como diz Herbert Marcuse (1977) ao afirmar que a arte aponta para uma expressão direta da vida: “este processo é ambivalente. Pode tão facilmente significar a degeneração da arte na cultura de massas comercializada como, por outro lado, transformar-se numa contracultura subversiva”²⁴ (MARCUSE, 1977, p. 59), ou seja, aponta para uma autonomia, assim como foi o fenômeno social da contracultura da década de 1960 que, em síntese, se tornou mundial quando o movimento ganhou impulso agregando valores políticos, fazendo surgir novas formas culturais e de estilos de vida alternativos. São pensamentos possíveis para unir os autores diversos para elaborar,

²⁴ Jürgen Habermas. *Legitimation Crisis* (Boston, Beacon Press, 1975, p.85 e segs.).

como resultado final, uma arte autônoma, voltada para um caráter onde a subversão é mais intensa.

Essa visão difusa de análise fragmentária, embora vaga, inclui a cidade e seus acúmulos de imagens. São valores que, à medida em que adentramos em seu âmago, percebemos que, nesse refugio de existência negada, ocorrem também por causa da sobrevivência, que depende de articulação e da correria da vida cotidiana, do progresso sem sustentabilidade, e é uma resposta dessas transreprodutibilidades visuais à sociedade.

Os vestígios fazem parte da experiência vivida pelo artista, que consiste em buscar expressões a partir de uma ótica da subjetividade para compreender o mundo, esse tal mundo real onde se vive hoje, extraindo objetos de estudos dessa forma de vida que contém nas andanças de si mesmos para mergulhar no desconhecido. Sobre esta reflexão, é possível esquadriar algumas questões que nos fazem lembrar o artista alemão Joseph Beuys, cujo programa de “*arte ampliada*”²⁵ revela caminhos opostos à sociedade de consumo, que vive unida pelos meios tecnológicos, mas isolada em essência. Porém, Beuys, vai dizer que “a arte é o conjunto de relações sociais.” (BOURRIAUD, 2011, p. 104). E, fazendo um paralelo com as trans-autorias públicas, podemos encontrar um elo social visível em suas camadas sobrepostas de figuras que gritam uníssonas sobre a vida nas metrópoles.

O contexto ainda é a rua, suas inscrições de carga poética e exibições de fraturas expostas da sociedade, onde a visualidade utilizada que os autores apresentam nas superfícies parietais são, muitas vezes, de uma produção simples de materiais, tais quais canetas *poliskas*, lápis 6B, fita adesiva, canetão, papel *craft*, lata de *spray*, estilete, tintas látex coloridas etc. E, misturados aos vestígios deixados pelo tempo, se perfazem em imagens. É o uso de suas tecnologias que contaminam as superfícies dos muros.

Portanto, os artistas como autores culturais podem interagir criticamente fazendo interlocução entre a sociedade e as imposições tecnológicas, lhe possibilitando

²⁵ O conceito de arte ampliada se inscreve em um grande projeto ao longo de sua carreira, quando o artista trata das questões da multiplicidade das linguagens artísticas. Um aprofundamento do termo ampliado da arte, que denota uma conexão entre arte e política, difundindo, através dos múltiplos vídeos e cartazes, que foram se constituindo por meio de propagandas, com o intuito de se comunicar, manipulando elementos de vocabulários simbólicos para expor seus pensamentos como artista social.

enfrentamento diante das incertezas. A tomada de atitude frente às essas condições faz esses criadores espontâneos de rua reagirem de maneira criativa e crítica, pois poderiam considerar que a vida radical, no que tange às suas ações, é uma “pele” social de membranas que cobre toda a polis carregada de comunicação. A “pele” abstrata de energia que envolve o ser social, que interfere com suas mensagens, mas com e sem suas assinaturas. São pontos que parecem permitir que naveguem em suas superfícies parietais de uma maneira livre.

O desafio duvidoso do ato de apropriar-me dos vestígios permite publicá-los nestas circunstâncias, pois não constam os seus nomes, não assinam em seus resíduos que estão passíveis de interferências por outros traços individuais. “O nome próprio, neste caso, não é apenas a fonte, nem o único lugar de identificação de criação e transgressão, mas é também o instrumento prático de identificação com vistas à supressão de obras públicas.” (CHARTIER, 2012, p. 55). São razões para compreender que as imagens das superfícies dos muros/paredes de autores diversificados e anônimos desmontam o funcionamento autoral em nossa sociedade, gerando uma corrente que nos guia à trans-autoria, desfazendo as categorias autorais.

Continuando esse argumento sobre o social entre as expressões e a arte é que podemos definir uma posição da imagem como locução de posse. Como foi percebido, há uma abundância delas em longas extensões e de autores diversos, que estabelecem direções opostas, mas que se assemelham por estarem nas ruas. Então, é possível, em sua unidade, analisá-los de maneira taxonômica. Nesse processo, Danto (2015) acrescenta:

Assim, há desenhos fluídos e desenhos esquisitos, desenhos frágeis e desenhos brilhantes, desenhos explosivos e desenhos infantis de flores que, mesmo no caso mais provável, talvez não sejam frágeis por nada que se assemelhe aos mesmos critérios pelos quais os desenhos delas o são. (DANTO, 2015, p. 64).

São lógicas que estão inseridas dentro de um sentido estético, ao se ver um híbrido de imagens ativas das ruas compondo trans-autorias fragmentárias diversas, que imprimem suas existências nas superfícies murais, fazendo parte também da cidade opressiva e que são impetuosos por circularem em espaços herméticos.

É possível compreender que com esses vestígios transversais, tudo parece estar em movimento, seja no paredão do cais ou em paredes de prédios comerciais. É possível

ver que em uma paisagem de sinais, mesmo com todos os atravessamentos, apropriá-los é o mesmo que reinventá-los, como conteúdos derivados de contratempos e construção de outro eixo de significações.

Em algum momento, ao selecioná-los, notei que os vestígios vistos não foram mais pensados como imagens que emanam dali, o delito. O olhar atento, fugidio-vadio, captura simulações das superfícies parietais, refletindo uma visão das ruas. Foram testadas sua fisicalidade e, nesse momento de teste, percebi que há uma constelação de conceitos onde a presença de sobreposições de camadas formam um palimpsesto das memórias do espaço vazio, onde foi diagnosticado que, mesmo invisivelmente sutil, há visibilidades que emergem de outras camadas formando outros fragmentos de imagens.

Apropriar-me de vestígios manifestos da cidade, existentes dentro de um cenário arquitetural imaginativo, em um campo urbanístico, por intermédio de um nomadismo urbano geográfico, é perceber as relações da cidade com as imagens dos muros/paredes que me conectaram à uma expedição sempre em fluxos, mas fragmentária e, ao mesmo tempo, múltipla e simultânea.

Nesses aspectos, relacionei a ativação de percursos em busca da imagem-memória, testemunhando a própria experiência do caminhar atento, observacional, dentro de uma cartografia da cidade e que, nas fraturas da noite, realizei escalpos, descolagens, em atravessamentos que me distanciavam e me aproximavam da imagem desejada.

São enunciados de anônimos, com concepções individuais que, ao todo, se completam como singulares, mas são compostas por diversificados autores, os quais realizam itinerâncias lineares, permeando esses espaços em uma subjetividade estética que nos remete ao que Argan comenta ao falar sobre a crise da arte e as tipologias, e morfologias da cidade industrial e do urbanismo, referindose ao dinamismo ritualístico do mundo moderno:

A imagem urbana que corresponde a nossa experiência, é a do espaço pictórico de Pollock: densa retícula de signos, de linhas traçantes, talvez os itinerários habituais e sem um ponto de chegada de milhares ou milhões de pessoas que se movem sem cessar, cruzando-se e com frequência voltando ao ponto de partida. Essa miríade de itinerários e trajetórias, diferentes para cada indivíduo, é constelada por uma infinidade de pontos intensamente coloridos, que representam as infinitas coisas ou, talvez, as pessoas que, no vertiginoso espaço citadino, retêm por um instante o olhar. (ARGAN, 1998, p. 277).

Essa associação visual é um componente vivo da memória da cidade, impregnada nas superfícies parietais, sendo possível compreender o caminhar pelo chão da superfície da cidade para suscitar índices de territorialidades estéticas. O muro faz parte desta paisagem, terminando por se tornar um grande painel público que inquieta o pensamento daquele que tem interesse nos riscos, traços, linhas e cores. Nos muros/paredes há uma comunicação direta, simultânea em transversal, participando da vida cotidiana da cidade.

Constatei que o que se vê nas superfícies murais das ruas são frases visuais de cromatismos intensos, bifurcados, preenchendo longas extensões, cheias de distinções constantes, universais, um estímulo à imaginação nos espaços públicos. O emprego dessas imagens, rumo à trans-autoria, para designar amálgamas de signos verbais escritos, de diversos autores que, no medo, estabelecem e proporcionam uma sensação de liberdade que confronta com a incerteza da estrutura urbana.

Vestígios dos outros, os quais me aproprio por meio de ações baseadas nos princípios poéticos iconográficos da cidade, mais que éticos, porque “a ética pode se inspirar no artístico, mas este jamais é apresentado como autêntico produtor de moral.” (BOURRIAUD, 2011, p. 183). Me refiro a esse argumento como determinante na produção artística, sabendo que o comportamento do artista independe dos valores pessoais quando se está nas ruas. Como diria Bourriaud: “a arte ilustra a ética, mas não a fundamenta, sendo examinada apenas pelo ângulo redutor da estética, ou seja, da sensação, mesmo sendo geradora de comportamentos concretos.” (BOURRIAUD, 2011, p. 183).

Mas é, também, uma autonomia construída a partir dos movimentos das ruas. E, quando essas simultaneidades transversais de imagens se juntam aos procedimentos de apropriações, acontece uma “pós produção”, termo técnico cunhado por Bourriaud (2009), que trata de um conjunto de atividades ligadas aos serviços de reciclagens e acréscimos de outras fontes visuais e materiais usados nas práticas artísticas. Ele afirma o seguinte:

Pode-se dizer que os artistas que inserem seu trabalho no dos outros contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original. [...] Assim, as noções de originalidade (estar na origem de [...]) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa nova paisagem cultural, marcada pelas figuras

gêmeas do DJ e do programador, cujas tarefas consistem em selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos. (BOURIAUD, 2009, p. 8).

O espaço e lugar público são mananciais de referências experimentais que não se limitam à mera contemplação do olhar, mas, sobretudo, em ressignificar a singular relação com as circunstâncias. O espaço pode ser usado genericamente. O lugar é uma noção específica de espaço; onde abriga essas grafias, as quais delimitam territorializações constitutivas da cidade, interpretadas como visões de reconhecimento das ruas. A estrutura que liga essas abordagens, rumo à obra artística, é o recolhimento dos vestígios da cidade, lugar de memória registrado também pela fotografia, as coletas, o arquivamento das coleções documentadas e a possibilidade de transmissão do conhecimento sensível do trabalho do olhar.

Essa análise assume um especial significado, que foi o trabalho em campo para desvendar a essência subjetiva dos pedaços de vestígios residuais, focado em um sentido autoral, modelo e apreensão da imagem trans-autoral, os *samplers* visuais.

CAPÍTULO 4

Neste capítulo, faço uma abordagem mais minuciosa sobre a construção do trabalho prático à medida em que vou analisando, conceituando e articulando com o que foi realizado durante os capítulos anteriores. Coloco, aqui, as questões da construção da obra e o seu percurso operacional. São sinalizações sobre a experiência vivida na paisagem circundante para encontrar, selecionar e capturar os vestígios onde, em uma perspectiva, fui traçando cruzamentos entre a pesquisa de campo, as práticas de deslocamento e os conceitos teóricos que sustentam a tese apresentada.

Nesse percurso, busco meios técnicos e operacionais para conseguir extrair, descolar das paredes/muros as películas sintéticas dessas superfícies para me apropriar. São situações que acabo nomeando os lugares, espaços e o *modus operandi*, produzindo uma espécie de atelier efêmero ao ar livre. Mas, ao mesmo tempo, relaciono maneiras do fazer artístico rumo a um campo estético no que se refere à materialidade, à técnica de revelação do produto extraído por meio de descolagens.

Dentro desse contexto, encontro processos de convergências cujos ingredientes são os níveis de penetração que adentro para remover também, cartazes publicitários por entre os bombardeios de imagens sobrepostas, aglutinando um emaranhado de informações. Todavia, serviram para dialogar com o que procurei, a saber, a produção de significados que vieram à tona visibilizando dados culturais e imaginários da cidade.

Estas bases práticas vão dar dimensões das transversalidades que os vestígios contemporâneos alcançaram em sua reconfiguração sobre a leitura que se faz nas ruas, localizando suas origens conectadas com temas onde se pode fazer uma interpretação livre sobre a cidade. Elaborei, no final do capítulo, uma curadoria do objeto descolado, suas questões conceituais e operacionais, os quais foram transplantados e ressignificados, resultando em desdobramentos documentais da cidade. Além das possibilidades de análise de deslocamento para o espaço expositivo neutro e particular.

4.1 CONSTRUÇÃO E MODOS DE DESCOLAGENS

A formas dos vestígios mais difíceis são as rebuscadas linhas longitudinais que estão produzidas sobre as superfícies das paredes das casas antigas abandonadas. Subir

nos parapeitos dessas casas exige do executor redobrado esforço. Muitas vezes, um rolo anexado a um cabo de vassoura às vezes não é suficiente para alcançar o objetivo, e é preciso estender e equilibrar os corpos sobre as marquises. As escaladas são executadas à noite sobre os telhados. Esses são exemplos de ações daqueles que inscrevem nas paredes e, ao mesmo tempo, me remete ao modo de construção deste trabalho na pesquisa.

Para esses fazedores de imagens fixas, torna-se um desafio atuar pelas ruas desertas dos bairros com suas expressões parietais para produzir um novo campo visual.

Essas imagens existentes, realizadas por anônimos e pelas intempéries, se distribuem também ao longo das avenidas, pelos arrabaldes da cidade, se transformam em criatividade, nos remetendo à poética urbana em uma operação cartográfica, numa verdadeira atuação que se aproxima da atual “arte situada”, devido à quilometragem, repetição e lugar onde são realizadas. São imagens que borram, ocupam e dialogam – lugar de cruzamentos e encontros aleatórios entre imagens-vestígios e seus autores - se configurando em uma situação espacial específica apreendida ali, não planejadas, extrapolando os limites espaciais.

Entendemos esses vestígios como contrainformação, constituindo-se como maneiras de resistir e como aberturas para outras interpretações, são linhas de fuga para escapar do controle social. Nesse sentido, as superfícies tornam-se manifestos para essas expressões. Notei, também, que esse híbrido de escritas, recados, apelidos e xingamentos se metamorfoseiam em séries de elementos homogêneos e, ao mesmo tempo, em um conjunto de visualidades que terminam por construir símbolos dentro do tecido social. São “línguas secretas” que foram adaptadas aos conglomerados arquiteturais, e não só por aquilo que tentam expressar, mas em consonância com uma dada perspectiva de simulacro da linguagem do espaço público. Um misto de resíduos comunicacionais com refugos, tendo o tempo sua formatividade. São interditos do que não pode dizer do lado de fora. Para emergir, tem que ter o contato, tem que ter a chave.

Os trabalhos selecionados exigiram esforços provenientes de longas noites e dias à procura, seja a pé, de ônibus ou carro, circulando pelas longas avenidas, fazendo uma rigorosa análise estrutural das dezenas de produções de vestígios. Neste caso, foi preciso criar uma seleção curatorial, construída como catálogos de arquivos

comunicacionais apreendida das ruas, se aproximando de imagens narrativas, denotando uma heterogeneidade de *sampler* visual, mas com referências à turbulência do campo ampliado. O resultado do processo, sempre em curso com possibilidades de desdobramentos, pareceu exercer histórias, poesias, políticas e imaginários rumo à construção da obra descolada. Neste aspecto, faço uma analogia ao que Careri, (2013) comenta:

A busca de um sítio específico permite que se extraiam conceitos do existente, a partir dos dados sensíveis, por meio da percepção direta. A percepção precede a concepção quando se trata de selecionar ou de definir um sítio. Não se deve impor, mas expor um sítio – ser dentro e fora dele. O seu interior pode ser tratado como exterior, e vice-versa. São os artistas que podem explorar os lugares desconhecidos melhor do que ninguém. (SMITHSON apud CARERI, 2013, p. 141).

Comparo essa referência de Careri (2013) às relações arqueológicas urbanas na arte. Uma experiência de paredes do passado abandonado, explorando espaços de outrora no presente, escavando e sondando por meio de mínimas prospecções, sedimentos geológicos de superfícies de muros/paredes do tempo.

Nesse processo operacional das ruas, às vezes não conseguia terminar certos procedimentos e acabava me perdendo na paisagem social. Contudo, falar da construção da obra é falar do outro, pois a aproximação de sucessivas experiências nas ruas revelou riquezas orgânicas desconhecidas no âmbito da matéria e sua metamorfose na parede. Uma relação de mudanças múltiplas nas coisas materiais e processos dinâmicos. A inspiração vem ao ver as imagens que foram selecionados por meio da fotografia e teaser.

As categorias de vestígios selecionados, incluindo texturas, são qualidades as quais posso fazer analogias, inclusive, com outros artistas inseridos no contexto da História da Arte como, por exemplo, o pintor norte americano Jean Michel Basquiat (Fig. 39) e Cy Twombly. Já os trabalhos da artista espanhola Lara Almarcegui (Fig.40) destacam o mundo urbano invisível, questionando as fronteiras entre o declínio, a renovação das cidades e seus espaços abandonados, desgastados das áreas urbanas, e suas possíveis construções inspiradoras.

Figura 39 - Título: *Words are all we have at Nahmad Contemporary*. Jean Michel Basquiat. Fotografia



Fonte: Google (2018).

Enquanto a artista mexicana Minerva Cuervas explora em seus projetos diferentes maneiras de intervir nos espaços públicos, se apropriando de desenhos de propagandas e mostrando mensagens de críticas que envolvem a noção de valor e a condição do indivíduo dentro do regime capitalista. São artistas cujos projetos se constroem com proposições que, em visualidade, situam-se como quadros urbanos disponíveis nos muros e afins.

Figura 40 - Título: *La montaña de escombros* (2008). Lara Almarcegui



Fonte: Google (2018).

A retirada das imagens vestígios nômades ou vestígios migratórios – que aparecem em contextos diversificados – atua como fontes conceituais para se constituir o que nomeiei de descolagens vadias. Foi então que, durante esses percursos por entre a análise e as operações, refleti sobre métodos de como criar conexões diante de numerosas expressões e da insegurança de outras tantas circunstâncias, tais como mendigos dormindo ao relento e gradis ostensivos protegendo longas marquises de cimento, por exemplo. Me deparei com uma geografia física e humana do lugar, surpreendido por barreiras para proteger-se dos sujeitos humanos que o compõem em suas multiplicidades. São percepções que busquei inserir como problemática nas reflexões das imagens – a obra proposta.

Portanto, essas considerações sobre as imagens da rua são introduzidas na construção do trabalho e seus modos de descolagens. Os esquemas de construção do trabalho foram estudos de composição que permitiram interpretações acerca de conteúdo de descolagens removidas e como procederam os processos de configuração operacional na sua feitura. E os vestígios que são originários da matéria bruta das superfícies das paredes, que se tornarão fragmentos de territórios, cujos recortes são de organização plástica, com suas películas murais que, juntos, se constituem obra.

4.2 O ATELIER OPERACIONAL EM UMA PRODUÇÃO AO AR LIVRE

A decisão de montar um atelier ao ar livre para remover e descolar os vestígios que vêm anexados às películas sintéticas das paredes/muros foi o método para realizar a técnica em grandes ações deliberadas no espaço público. Mas foi, também, um modo de usar o espaço público para revelar visualidades narrativas próprias, legendando suas imagens.

Os enredos dos cascos gerados pelas sobreposições de camadas de tintas látex, as demãos de tintas que desprendem-se da superfície parietal, ao serem descoladas, se completam quando aderem ao tecido de *voil* colado ao muro com resina de poliéster cristal. São novas densidades de materialidades de histórias a contar sobre os

vestígios originários de paredes envelhecidas. Esses procedimentos se encaixam e nos remetem aos procedimentos artísticos da “*Arte Povera*”²⁶

As retiradas dos vestígios com seus materiais de películas sintéticas fizeram-me pensar sobre, e de quais maneiras, se davam as ocupações de lugares abandonados. Senti-me impotente diante de tal situação. Mas, em termos gerais, operei com um desejo de querer viver em deslocamento constante, mesmo dentro de canteiros de obras ou em seus interstícios, para conseguir as materializações plásticas. Neste momento, evidencio que, “todo ser humano, qualquer que seja a natureza de suas atividades, aplica métodos e técnicas, utiliza matérias-primas, energias, ferramentas, no âmbito de um projeto pessoal que se inscreve dentro de um meio natural e social.” (BOURRIAUD, 2009, p. 158). Dentro desse universo é possível saber que os vestígios estão sempre em movimento, como se estivessem a refletir sobre o próprio homem com suas culturas em seus próprios lugares e espaços. Trata-se de um mundo comum, de realizações práticas em espaços de trocas planetárias, assim como é possível perceber nessa construção.

Mas, como montei um atelier ao ar livre? Simples. Primeiro, observo a calçada, o espaço ao redor, permitindo-me jogar com a dualidade entre o material e o simbólico do vestígio que está na minha frente, sua quadratura e percepção. Quando são disponibilizados os materiais na frente da imagem onde é realizada a revelação (Fig. 41) a descolagem, quero captar sinais de poder emocional da imagem, um fazer puramente performático, no sentido de agir diante da imagem, numa operação que visa reconhecê-la como mensagem, ou signo, de uma realidade atual. Essa logística tende cada vez mais a emergir numa produção artística. E o artista como agente integrado de sociabilidades, de operações específicas, promove a construção, desestabilizando territórios.

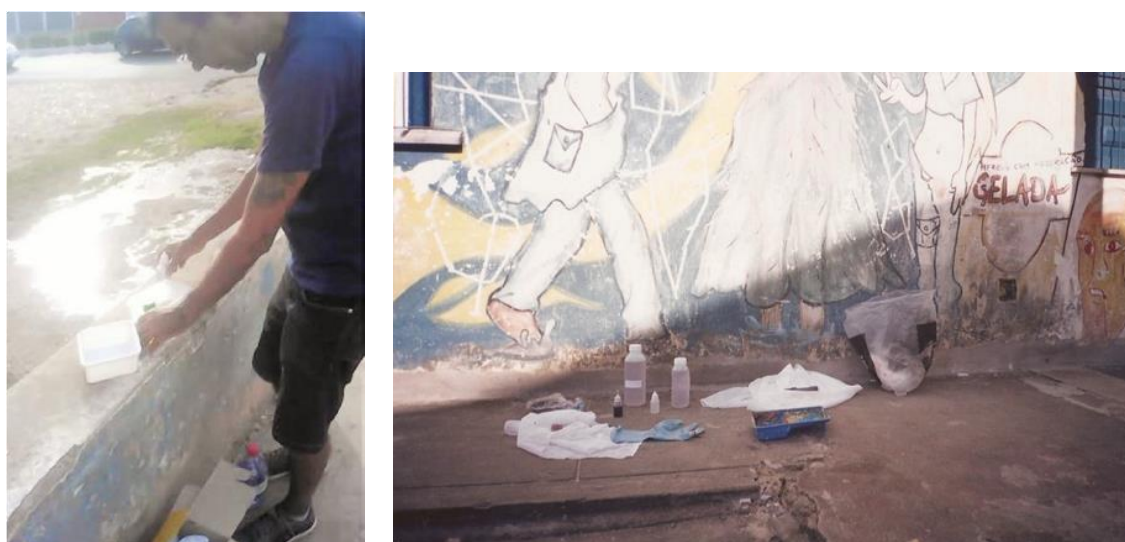
²⁶ Movimento que surgiu na Itália por volta da década de 1960. Este termo foi cunhado pelo historiador e crítico de arte Germano Celant. Arte Povera significa “pobre”, pois utiliza-se de uso de materiais surrados, simples, tais como pedra, sucata, areia, trapos, madeira. Temos como exemplos de artistas da Arte Povera: Giuseppe Penone, Jannis Kounellis, Antoni Tápies, dentre outros.

essência sem crítica, portanto, na homogeneidade da imagem comum, ainda não singularizada.

Assim, Osório (2005) comenta:

Nesse movimento entre um “eu” que pensa e um “nós” que ajuíza, vai se formando o que Kant denomina gosto, que nada mais é do que a constituição de parâmetro de comparação. Ter um gosto é ter um quadro de referências a partir do qual cada um vai se habilitar ou julgar. A formação do gosto se dar com a participação e a circulação no espaço público em que se produzem os juízos; o estar disposto a discutir a experiência aporética da beleza traz consigo a esperança de uma comunidade de diferenças que busca algum acordo possível. (OSÓRIO, 2005, p. 36).

Figura 42 e Figura 43 - Atelier ao ar livre: disponibilidade dos aglutinantes químicos, frente a imagem a ser descolada



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Retomando as questões sobre a operacionalidade do atelier ao ar livre, devo salientar que operar condições inéditas, dentro de espaços de superfícies subterrâneas e vulneráveis, é estar suscetível às mutantes subjetivações, que ultrapassam os territórios existenciais, pois tem-se que ficar atento aos riscos de estar trabalhando no espaço público, pois naquele momento o espaço é transformado em um “atelier ao ar livre”. E, sempre analisando o espaço e o entorno em ambientes diversos, mas alheio aos passantes curiosos que observam a cena da revelação/descolagem da imagem.

Durante a descolagem da imagem, às vezes “acidentes de percursos” acontecem (Fig. 44, Fig. 45 e Fig. 46) pois, ao montar o atelier, por exemplo, ao manipular certos materiais, algumas vezes aconteceu de a imagem não ter sido descolada da superfície do muro/parede, porque a revelação sofreu umedecimento da parede ou a camada de

tinta encontrava-se presa as paredes cimentadas; ou até mesmo essas superfícies se encontravam em condições precárias, num desgaste de muito limo, o que resultou no fracasso da revelação. Neste caso, quando não foi possível a descolagem, procurei restaurar o vestígio que não consegui descolar por inteiro.

Figura 44 - Recuperação de um vestígio que não foi possível a sua descolagem. Figura 45 - Assistente-auxiliar, restaurando o vestígio. Figura 46 - Vestígio recuperado, depois do “acidente de percurso”



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Operar condições inéditas dentro de espaços de superfícies subterrâneas e vulneráveis é estar suscetível às mutantes subjetivações que ultrapassam os territórios existenciais. E, sempre analisando o espaço e o entorno em ambientes diversos, mas alheio aos passantes curiosos que observam a cena da revelação descolagem.

Considero que, durante a seleção/revelação/descolagem e coleta, houve uma sensação de *index* de labirintos da cidade, de um lugar qualquer das ruas. São conexões que se encontram em cada detalhe que me faz pensar um agir-fazer.

Quando os vestígios ficaram dispostos no atelier interno, se reconfiguraram em escalpos das “peles” da cidade, os quais constituíram-se em canais de direções diversas. Mas não há, necessariamente, um caminho a seguir. Nesse aspecto, recorro a Michel Onfray (2009) ao tratar a penitência do nômade com seus pergaminhos já traçados, que ilustra que: “num mapa se efetua sua primeira viagem, a mais mágica, talvez, a mais misteriosa com certeza. Pois ele evolui numa poética generalizada de nomes, traçados, volumes desenhados e cores.” (ONFRAY, 2009, p. 26). Assim,

percebi que os vestígios deslocados para o atelier interno são geografias que triunfam, aos pedaços, nas fraturas urbanas.

Enfim, a prática de “atelier ao ar livre” foi uma ação rumo à liberdade do artista, onde uniu-se a produção da realidade do espaço-tempo dentro de um sistema territorial das ruas de constante fluxo, as quais serviram de cenário para o ressurgimento do vestígio. E foi nesse cenário que o artista identificou as memórias, as lembranças impressas nas casas e muros/paredes. Imagens que contrastam com as outras encontradas nos percursos visíveis e acessíveis dos corredores de fluxos, que terminam por apresentar construções sígnicas em contrastes de maior circulação e, neste sentido, foram redirecionando a reflexão dos fenômenos-vestígios-desenhais às outras possibilidades de percepção. Considerando os sentidos simbólicos diferenciados entre espaços, ampliando o interesse por entender o comportamento dos signos quando “vivos” nos espaços degradados e decadentes. Síntese da matéria fragmentária que passou a se constituir em pistas e/ou conexões de embriões artísticos.

4.3 A TÉCNICA: SELEÇÃO, REVELAÇÃO/DESCOLAGEM E COLETA

Foram selecionados variados vestígios ao longo desta pesquisa, do espaço geográfico, e através de uma observação atenta do que essas composições provocavam.

O ato de revelar as imagens dos muros tornou-se um processo cujas características me remetiam ao que é próprio da arte alquímica da experiência sobre a matéria e o seu modo de produção visual. Foram misturas que terminaram por revelar imagens das ruas em um processo de pastiche e, ao mesmo tempo, um escalpo da “pele” grafitada da cidade. Esses procedimentos me remetem ao contexto da arte contemporânea, de como a experimentação atua sobre a borda da cidade em escala de multiplicidade, simultaneidade e fragmentação.

É adquirido, portanto, o vestígio, por meio de um procedimento livre de descolagens de detritos urbanos. Mais uma vez recorro a Rancière (2009) quando ele afirma que “a ideia de técnica como imposição de uma forma de pensamento a uma matéria inerte. Isto é, faz vir à tona novamente a partilha das ocupações que sustenta a repartição dos domínios de atividade.” (RANCIÈRE, 2009, p. 66).

Todavia, as atividades para o emprego da técnica para realizar as descolagens das superfícies dos muros/paredes, ganharam mais e mais movimentos pelas ruas, pois foi utilizado o tecido *voil* liso branco tradicional, a resina de poliéster cristal, o catalisador, luvas, máscaras, trinchas, sabão dentre outros materiais e equipamentos. Esses utensílios serviram para fazer descolagens de camadas pictóricas dos muros, que nelas vêm a imagem-vestígio. Mas, antes é preciso riscar o enquadramento (Fig.47) e preparar os aglutinantes (Fig. 48).

Figura 47 - Enquadramento do vestígio sobre a imagem selecionada



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Estes procedimentos, se tratando de matéria bruta como é o casco (película sintética) da parede, de fixação do tecido *voil* e vestígio selecionado, remeteu-me aos procedimentos feitos pelo artista plástico norte americano dos anos 1970, Andy Warhol que, segundo Mccarty (2002, p. 8), “tirou as imagens pré-existent de seus contextos originais e as transpôs sem mudá-las para uma nova composição cuidadosamente organizada.”

Ao descolar a imagem do muro/parede recrio e ressignifico a imagem retirada. A resina sobre o tecido *voil* o torna transparente, acontecendo uma revelação da imagem (agora reconfigurada num recorte, no olhar do artista).

Figura 48 - Preparação da resina de poliéster cristal, adicionando o catalisador



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Sobre a técnica empregada, a revelação se destaca como se fosse uma tela de *silkscreen*, pois após anexar com trincha a resina de poliéster e o tecido *voil* ao vestígio da parede (Fig. 49) ocorre, minutos depois, a revelação. O vestígio fixa no tecido com a ajuda do catalisador. Durante duas horas deixo curando esses aglutinantes fixados ao vestígio. Em seguida, retorno e verifico se o tecido ficou bem anexado, exatamente quando ocorre a revelação. Neste caso, a vigília pela cura da resina sobre o vestígio me faz lembrar uma gravura. Produzir a técnica da revelação é extrair momentos internalizados de capturas.

Figura 49 - Colocação do tecido “voil” sobre o vestígio selecionado em uma casa abandonada



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Enquanto isso, preparo a descolagem, que é verificar se tudo está correto para fazer incisões ao redor do tecido com estilete e puxar de vez, de baixo para cima, com o vestígio capturado, nos remetendo aos procedimentos da técnica do restauro.

Outro aspecto bem particular sobre o transplante desses vestígios é o desenvolvimento processual da química da resina de poliéster cristal que auxilia na revelação da imagem. Observa-se que esse composto químico, juntamente com o catalisador, expostos ao sol, tornam-se responsáveis pelo que chamo de revelação (Fig. 50, Fig. 51 e Fig. 52). Entre a imagem percebida no local e sua retirada, o procedimento técnico expande, suspenso no tempo, a camada de resina e o *voil* adere à parede pintada, deixando passar por completo a imagem debaixo, em estado de revelação, quando a imagem original é capturada. No entanto, o processo de revelação só se completa quando há a ação de arrancar – descolar – o tecido resinado. Ainda assim, a imagem vai sofrendo alterações conforme fragmentos se soltam, deixando lacunas no tecido que se desdobram em ressignificações; o todo enquadrado que resta, apresenta-se como a imagem final – revelada.

Figura 50, Figura 51 e Figura 52 - Resina de poliéster sendo anexada ao tecido: revelação e detalhe



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Esta imagem traz outra, o verso do tecido e sua matéria retirada, também revelando outras interpretações que se ramificam em possibilidades, muitas vezes testemunhando outras camadas de tempos materializados em vestígios sobrepostos ou camadas de massas e pinturas sobre paredes. Nas experiências com esses aglutinantes, ao se misturarem, e ao serem colocados sobre a imagem, junto com o tecido leitoso *voil*, há uma fixação imediata, volatizando toda a aplicação desses químicos, impregnando-os na imagem “operando no limiar da dissolução da imagem ameaçada de procedimentos químicos ou efeitos de superposição [...] representa uma tensão, entre o *know-how* artístico e o poder destrutivo do tempo que passa.” (BOURRAUD, 2011, p.134).

Estes procedimentos nos remetem também aos trabalhos dos artistas ultra-letristas dos anos 1950, Mimmo Rotella e Jacques Villeglé (Fig.53). Eles coletavam objetos e cartazes rasgados das ruas da cidade de Paris e começaram a usar arranjos de anúncios de rua superpondo pôsteres e cartazes, os quais eles intitularam de “*hipergrafias psicogeográficas ultra-letristas*”²⁷. De modo geral, esses cartazes rasgados foram publicados pelo coletivo *Des Réalités*, que foi a configuração do manifesto do grupo “*New Realism*”²⁸. São processos que estão atrelados a esses procedimentos intitulados por mim de descolagens, que se inscrevem nesta linguagem artística. E estão conectados uns aos outros. Outra inspiração que se aproxima dos

²⁷ Jacques Villeglé, também pertencente ao movimento Novo Realismo, era conhecido pelos percursos que fazia pelas cidades em busca de cartazes publicitários dilacerados que continham diversificadas letras alfabéticas. Nesses procedimentos, criou o que denominou de hipergrafias psicogeográficas ultra-letrista, na década de 1950, criando assim, a *decollage*.

²⁸ Foi uma corrente artística que surgiu na França durante a década de 1960. Tratava das problemáticas da arte pop, anunciando uma transformação radical em relação às correntes artísticas vigentes produzindo, portanto, novas abordagens a partir das percepções do real. O movimento, em seguida, foi se espalhando pela Europa. Vários artistas ajudaram a elaborar manifestos a respeito da nova realidade da arte da época, tendo o crítico de arte francês Pierre Restany como o seu principal fundador. Outros artistas também foram muito influentes para o surgimento do Novo Realismo, tais como Yves Klein, Jean Tinguely, Hains, Arman, Spoeri, Dufrêne, dentre outros.

procedimentos operacionais desta pesquisa é o artista francês Raymond Hains (1929), cujos trabalhos são colagens de afiches coletados dos muros e cuidadosamente organizados.

Figura 53 - Exemplo de um cartaz dilacerado. Jacques Villeglé. Rue de la Grille, 21 février 1961

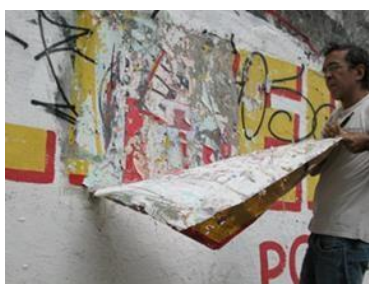


Fonte: Artnet (2018).

Já nos anos 1970, Martha Rosler, artista norte-americana reconhecida pelas suas abordagens políticas, realizou diversas técnicas variadas de fotomontagens extraídas de revistas e jornais, introduzindo a relação entre montagem e contradição. A artista vai dizer o seguinte: “Acho ainda mais válido falar de contradição do que de colagem, já que o ato de colar consiste na contradição, em unir coisas que não se combinam, mas que, de alguma forma se conectam [...]”²⁹ (ROSLER apud PATO, 2012, p. 97 tradução nossa). A técnica da descolagem (Fig. 54, Fig.55 e Fig. 56), o casco, a primeira camada da película sintética quando se desprende da parede e descola o vestígio, deixa uma marca no muro/parede. Uma lacuna da imagem removida, um vazio. Do ponto de vista metafórico, considero essa lacuna como os meus passos – pegadas, marcas deixadas - circulando pela cidade, coletando, catalogando,

²⁹ *I think it's even more valid to talk about contradiction than about collage, because much of the collaging consists of contradiction, putting things together that don't go together, but that are connected in some way [...].*

Figura 54, 55 e 56 - Momento da descolagem do vestígio e o que se vê por trás da imagem descolada. Verso



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2017).

registrando, trazendo um panorama local. De norte a sul, leste a oeste, levando e originando notícias visuais dos becos, ruas e terrenos abandonados. São janelas para outras produções de imagens anônimas.

É também uma cicatriz, uma ferida; vazio que deixa marca, de outros vestígios, de outras imagens. Vestígios de imagens desgastadas, compondo fragmentos consumidos pelo tempo passado, uma memória antiga da arqueologia urbana da cidade. Vestígios esses que estavam atrás da “pele” descolada.

As lacunas (Fig.57 e Fig. 58) estabelecem, também, outras possibilidades sensíveis, outros significantes. O recorte feito deixa no muro/parede lacunas que reestruturam a imagem coletiva original – o nascedouro – deixando o registro da minha passagem e a consequente alteração do lugar e seu tempo.

Figura 57 e Figura 58 - Registros de lacunas e do que restou no muro/parede, depois da descolagem



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Observo que os cascos dos muros são construídos sob o signo do precário e do desgaste da matéria bruta, que se comunicam com o mundo das ruas, mas que foram descoladas de seu lugar costumeiro. Uma cisão entre o olhar e o mundo. O que é interpretado aqui é um jogo incessante entre o perto e o distante, presença e perda, no sentido de buscar, encontrar, presenciar o instante e perder a matéria existente ali, agora, deslocada. Entretanto, para que uma imagem extraída de uma cultura proveniente do espaço urbano passe a ser interpretada como poética contemporânea, é necessário que haja compromisso entre objeto apresentado e o lugar que o hospeda, em múltiplas maneiras propositivas.

Por um lado, o resultado, sempre em processo, dessas investigações, foi considerado como plural, visto que esse material que era fixo, revelado das superfícies murais, produzidos por diversos anônimos e pelo tempo, reconheci como parte do imaginário social. Por outro lado foi um resgate da identidade e registro de uma época, que documenta seus desabafos, lutas, desejos, vontades e ilusões, temas da existência cotidiana. Esses cascos são tatuagens do corpo de um organismo vivo que é a cidade, e que se reconstroem com a rapidez e fluidez próprias do espaço urbano contemporâneo, que se altera a cada instante, num tempo relativo e incomensurável, que transforma a matéria e a ressignifica numa sobreposição de informações como em um *sampler* visual.

Nesse desprendimento do vestígio do muro/parede (Fig. 59), as interações dos ruídos dos carros evidenciaram-se, produzindo uma polissemia de barulhos que refletem no movimento e estado físico do meu corpo em correspondência às apreensões do espaço. E, foi nesse ambiente, onde transmutei as figuras de linguagem, em um movimento constante de descolagens vadias, pois o vazado, a janela que fica pela a ação da descolagem, são os passos, são as marcas do artista coletor, percorrendo a cidade, deixando suas marcas vazias.

Figura 59 - Vestígios sendo cuidadosamente embalados



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Os vestígios são considerados, aqui, quase como fósseis da arqueologia urbana do tempo, pois o método de revelar e descolar as imagens passa pelo viés de um transplante, uma prospecção. Um ato quase cirúrgico que reconecta com a prática do recorte da matéria-prima. Mas, antes, há o estudo de como realizar o modo de descolagem. O ato de descolagem, a remoção do vestígio, é um movimento de corte da memória do que ficou e o devir do que foi capturado. Uma passagem vadia, onde a operação se faz para formatar um futuro de processos visuais, rumo à obra, pois, “O primeiro movimento (*re*) é temporal, feito para que, num segundo movimento, espacial (*des*), se abra um novo lugar para o trabalho”³⁰ (FOSTER, 2014, p. 23). Um método onde se acrescenta o homem coletor, aquele que transfere e re-armazena (Fig. 60 e Fig. 61) materiais fixos de uma cidade, que ele converte numa grande bricolagem e que, à medida em que se penetra nela, vai se aprofundando em um “urbanismo unitário, o sujeito desejante, e a criatividade revolucionária” (GUARNACCIA, 2015, p. 26). Vale ressaltar que, durante todas as ações e técnicas utilizadas no atelier ao ar livre para realizar a descolagem, foi utilizada a máquina fotográfica como registro do que se vê pela frente, pelos desdobramentos processuais.

³⁰ Frase escrita por Hal Foster em seu livro *O Retorno do Real*, onde ele trata sobre as questões da neovanguarda entre Marx e Freud. Foster diz que a vanguarda histórica, na realidade, nunca foi interrompida, mas que a continuidade da neovanguarda somente existe na pessoa de Duchamp.

Figura 60 - Varal com vestígios dependurados . Figura 61 - Fotos em quadros emoldurados



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

E, dentro desse conjunto de circunstâncias, foi necessário buscar meios de produção onde a matéria e o conceito tornam manifesta a “ideia”, a proposição da obra em si. Neste sentido, “a técnica representa, assim, apenas o primeiro momento do procedimento que consiste em inscrever gestos fundadores de existência em formas legíveis.” (BOURRIAUD, 2009, p. 132).

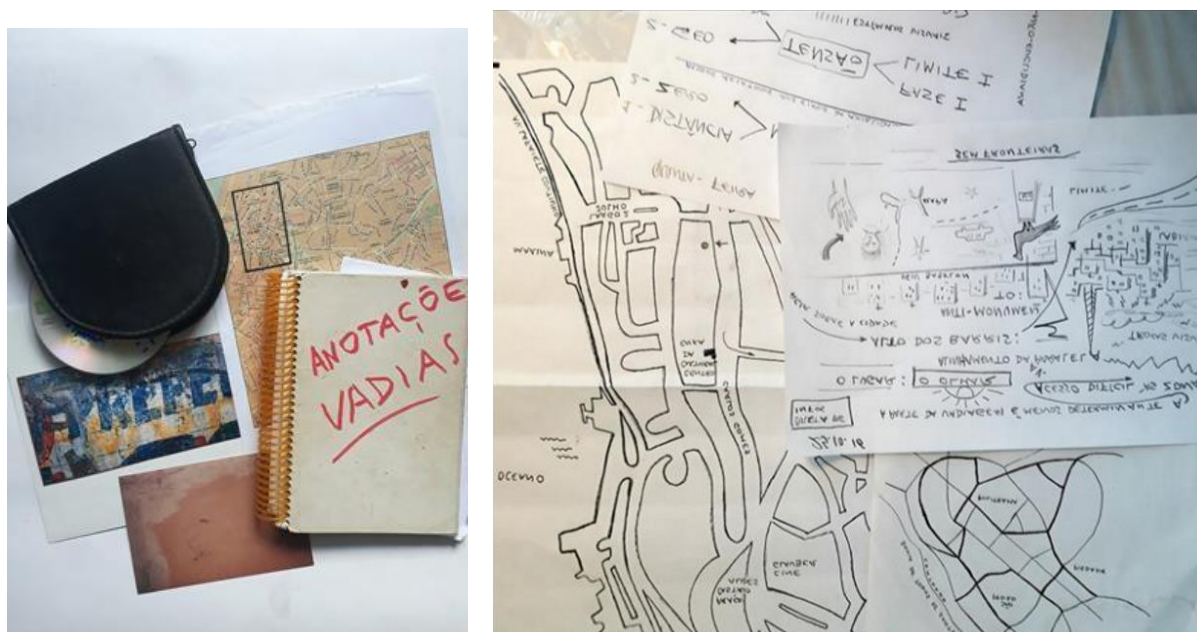
Para avaliar as descolagens, considerei a memória histórica, ao ver os vestígios antigos juntos aos novos e, ainda, a experiência sensorial dos caminhos que se configuraram a cada instante pelas ruas. Os pedaços removidos dos muros/paredes formaram um panorama de notícias presentes, polifuncional, que se desdobra em toda sua complexidade, não só pelo seu aspecto técnico, mas também pelo seu aspecto conceitual. Essas operações são, antes de tudo, visões críticas, criativas e documentais. Constituem estratégias que articulam papéis dentro do pensamento da arte.

Assinalo que essa catalogação e arquivamento (Fig. 62 e Fig. 63) procede, inicialmente, de mapeamento dos bairros percorridos, analisando todo um roteiro de apreensões, além do registro imagético digital da produção realizada pela cidade. Em

seguida, foram armazenadas, em arquivos/acervos, cada descolagem realizada. Portanto, temos a imagem e a foto como material arquivado de um trabalho, com múltiplas possibilidades, que pode configurar-se em proposta estética, em uma construção polifônica do lugar no espaço da cidade.

Poderia dizer que são arquivos históricos localizados nos espaços públicos. Por isso, é “fundamental que o arquivista confronte a necessidade de repensar esse dispositivo capaz de instituir uma outra memória.” (PATO, 2012, p. 47).

Figura 62 e Figura 63 - Arquivamento de imagens capitaneadas e anotações das práticas nos espaços públicos em larga escala



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Reforçando a ideia de arquivismo (Fig. 64 e Fig.65), devo salientar que arquivar imagens cotidianas, do passado das superfícies sujas atuais, é reforçar o campo de atuação, de escavação e edição das imagens públicas, que pode mesclar com as coleções pelas suas veracidades, propondo dados de bancos iconográficos, atualizados, biográficos e espaciais.

Figura 64 e Figura 65 - Arquivamento de fotos, planta baixa do mapa e vestígios durante a coleta das “derivas ativas ”



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Depois de realizar a descolagem, me vejo como um coletor que dispõe uma natureza urbana criada pelo homem. São materiais meticulosos, populares, de abrigos e de invasão de terrenos. Esse conjunto de matéria bruta para fins de pesquisa e de interesse de guardar por categorias, pode estabelecer temas a partir das seleções das derivas ativas e táticas. “Desse modo, o gosto pela “coleção” (como procedimento e como paixão) é ao mesmo tempo satisfeito e desmitificado” (BARTHES, 2005, p. 157).

A revelação do vestígio capturado teve que ser feita clandestinamente, um confisco, (em um sentido literal), enfrentando possíveis acertos da imaginação ao deflagrar sentidos críticos e poéticos desses conflituosos lugares. Essas investigações processuais de ruídos das falas terminam tomando para si outros substratos visuais ampliados pela memória – ação da sonoridade da descolagem em camadas sonoras do lugar. A técnica nos remete ao ato do decalque e da decupagem, finalizando como um todo, uma bricolagem da junção desses recortes. Mas restou ainda extrair das descolagens as considerações das suas compilações: os avisos, ruídos e vozes populares que ficaram em minha memória de forma bruta.

Adentrando na análise desses vestígios, foi possível perceber que, mesmo sendo originários de um campo “restritivo” da arte, contam histórias sensíveis que, muitas vezes, não contem a forma lógica do domínio da técnica e percepção visual, mas apresentam imagens visuais ligadas à realidade onde se nota a sensibilidade que guia

o autor. Essas configurações surgem, às vezes, dentro de formas geométricas da arquitetura.

Dá para perceber que os vestígios vistos ao longe se diferem quando eles estão próximos. Falar dessa percepção é, também, falar da cor existente nos vestígios; um colorido fenomenológico da imagem removida do espaço público, em áreas não pintadas (Fig. 66 e Fig.67). Essas cores que permeiam detalhes de figuras, tais como peixes, perfis de rostos, flores, mãos, água, em plano bidimensional, dizem respeito ao prazer do fazer artístico, a alegria de doar a um grande público da cidade, alimentando a fantasia.

A construção poética originada nas imagens vestigiais, sua materialidade e seus signos capturados supera, como afirma Márcia Gonçalves (2001), citando Hegel, em estética “não apenas a limitação conceitual da arte, presa inicialmente ao modo da intuição e da materialidade sensível, mas sua limitação histórica, manifestando-se, portanto, em todos os períodos e todas as formas de arte.” (GONÇALVES, 2001, p.

95). E segue citando Hegel:

Se torna arte universal que pode configurar e expressar em toda Forma todo conteúdo que, em geral, é capaz de entrar na fantasia, já que seu material autêntico permanece a fantasia mesma, esta base comum universal de todas as Formas de arte particulares (BESONDEREN) e artes particulares (EINZELNEN). (GONÇALVES, 2001, p. 95).

Figura 66 e Figura 67 - Exemplos de desenhos selecionados sobre a superfície mural, durante a deriva tática. Tinta preta e jateamento de *spray* à base de água sobre látex branco



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2016).

Notas: Autores desconhecidos. Bairros: Aquidabã e Barroquinha.

4.4 O TRANSPLANTE DOS VESTÍGIOS DE CARTAZES EM SUPERFÍCIES SUBTERRÂNEAS

As descolagens logo ao sair do “atelier ao ar livre” foram para um atelier interno convencional e padrão, que é o local onde ficaram armazenadas. Comparando um arquivo sígnico urbano, compartimentado em semelhanças e contrastes, estabelecendo uma “coleção” de documentos de peles vestigiais, testemunhos históricos do imaginário urbano.

Esse transplante - seleções, descolagens, coleções - para um local fora do lugar de onde foram originários, tornou-se um *index* conceitual, pois foi preciso analisar cada imagem a partir de cada história que esses vestígios tinham para contar. Seja em cima dos barrancos, como pela via pública de bastante ruídos, ou durante o percurso nômade pela noite adentro – programa vadio.

Nesse conjunto de informações, busquei realizar descolagens figurativas, e cartazes publicitários, bilhetes, *flyers* dentre outros informes culturais. Nesse modo, vale lembrar que Jacques Villeglé mantinha seu percurso pela cidade de Paris em busca de cartazes rasgados (*decollage*), (Fig. 68). São comunicados revelando realidades dentro de enquadramentos do presente. Nas ruas, as pessoas sempre em movimento, obrigadas pelas circunstâncias do olhar atento, são transformadas em transeuntes – clientes, estratégias de um sistema de captura no campo do consumo, universo presente nas paisagens das cidades modernas. Como explica Marc Augé (2014):

Tudo se passa como se o espaço fosse retomado pelo tempo, como se não houvesse outra história senão as notícias e o dia ou da véspera, como se a cada história individual buscasse seus motivos, palavras e imagens no estoque inesgotável de uma inexaurível história no presente. (AUGÉ, 2014, p. 96).

A hipótese é que esses cartazes em expansão são ferramentas publicitárias que fornecem ao transeunte a comunicação direta. São propagandas, com mensagens pautadas, na maioria, por meios publicitários, para veicular a ideia do consumo ou até mesmo ligar mensagens de avisos de bandas de música popular às campanhas de governo. Configura, nesta pesquisa, como uma concepção de linguagem, cuja apropriação desse material proveniente da cultura de massa e da indústria cultural foi acumulando ressignificados.

Figura 68 - Jacques Villeglé, momento de *decollage* de afiches



Fonte: Google (2018).

Mas, ao me apropriar dos cartazes de modo *in progress*, pude produzir coleções classificados por temas, origens e dimensões, separados em séries, armazenando os sistematicamente na reserva técnica do atelier interno. São cartazes descolados, na maioria das vezes, pelo núcleo central da cidade. Fazer um meio comunicacional, de um tempo presente, veiculando concepções de mídia impressa, assim como são os *outdoors* e *bighands* espalhados pela cidade. Joseph Beuys, durante sua produção e reflexão em artes, percebia a potencialidade dos cartazes públicos como componente de análise estética no espaço das cidades e buscou, em suas criações, o cartaz como forma comunicacional para expandir ideias que se estruturavam entre a arte e a política, propondo um posicionamento engajado. “Beuys não perdeu nenhuma oportunidade de usar esse meio de comunicação de massa para dar forma visual ao seu pensamento”, diz o curador Antonio d’Avossa (BEUYS, 2011, p.8). Longe de serem reduções objetivas do mundo em imagens, os cartazes são formas de conhecimentos construídos.

Muitas vezes, colocar regimes impositivos de serviços a favor da persuasão, de possibilitar veicular o projeto, foi uma ideia de construção. Haja vista que os cartazes são subversões múltiplas de linguagens, geralmente criadas pelo *design* gráfico publicitário, elaborando siglas, imagens de objetos, fotos de rostos, condensando o tema em um espaço restrito. Esse desejo de comunicar com o mundo está presente

nas estruturas atuais do social. São práticas inerentes ao homem e ao seu anseio de comunicar. Sobre esses aspectos, vale ressaltar as questões da linguagem instantânea da propaganda intensa e o seu rico vocabulário simbólico proveniente dos resíduos da sociedade do espetáculo, senão, vejamos o que Barthes (2005), explana:

Pelo muro, objeto de inscrição, chegamos à beira da linguagem. A publicidade é uma linguagem (e aqui é preciso abandonar provisoriamente a diferença dos gestos publicitários, que retomaremos para encerrar), não porque defina certo modo de dizer as coisas (um estilo), mas porque, mais essencialmente, impõe a seus enunciados uma estrutura original. (BARTHES, 2005, p. 104).

Os cartazes publicitários encontrados são superpostos gerando uma visualidade mutacional do dia a dia. São propagandas de linguagens visuais diferenciadas umas das outras, tornando-se suporte. Um trabalho literalmente dialético para capturar a recepção através da informação, mesmo que fragmentada. Assim Barthes (2005) afirma:

No cartaz, a imagem é vertical; é com minha própria estatura que se mede uma imagem em pé, o que apreende é o andar, mais até que o olhar; as personagens que ela representa têm um tamanho sobre-humano, a verticalidade lhe dá uma espécie de atividade ambígua, benéfica e ameaçadora; o cartaz participa da magia complexa do muro, que é ao mesmo tempo obstáculo e suporte, tela que oculta e recebe, espaço onde paramos e nos projetamos. Devido ao ambiente, aos suportes, ao tamanho, à orientação, o cartaz publicitário tem algo de cósmico, e é justo que se tenha evocado, a respeito dele, aquilo que pode sugerir a maior dimensão dos sonhos humanos, ou seja, “a biblioteca das ruas” (Maiakóvski) ou o “panorama iconográfico de nosso tempo (Dorfles)”. (BARTHES, 2005, p. 103).

O cartaz (Fig. 69), *outdoor*, e os lambes são comunicações múltiplas que nos permite desenvolver diversos enredos. Comunicar, através do cartaz, é perceber que nele sempre há o referente, o foco na imensa desordem do espaço que se prospera nesse turbilhão de imagens sígnicas, mesmo que seja apenas para se comunicar. São suportes existentes das ruas. É um diálogo que ativa a mensagem do receptor, como descreve Beuys (2011):

Nenhum meio de comunicação se limita a carregar a mensagem. Eles também traduzem, eles transformam e transformaram a mensagem, o emissor e o receptor. O uso de qualquer meio, de qualquer extensão do homem, altera esquemas de interdependência entre as pessoas, e as relações entre os sentidos. (BEUYS, 2011, p. 4).

Figura 69 - Detalhe de resquícios de cartazes colados em um tapume. Bairro: Conceição da Praia



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Neste aspecto, vale ressaltar os trabalhos de Joseph Beuys (2011), que explora a ideia de cartazes no sentido de justificar as estratégias múltiplas. Um verdadeiro arsenal de propagandas para produzir o seu conceito ampliado de arte. Para ele “Todas as formas de arte são veículos que irão criar um “movimento de informação” destinado a transmitir ideias e transportar o pensamento.” (BEUYS, 2011, p. 14). Mas é possível perceber que são maneiras de falar dentro de um mundo de sociabilidade que aproxima homogeneamente tantos outros cartazes espalhados mundo a fora. Mas, quais recortes são esses, espalhados pela cidade que vivem às margens dos padrões normais da cultura vigente, embaixo dessas superfícies subterrâneas? Porque sabemos que um cartaz preenche todo o vazio dentro de espaços onde se misturam as impressões humanas rumo a um caos gráfico e sempre processual, pois não há o preenchimento desse vazio espacial da lacuna que fica no suporte arquitetural. Passos que se constituem em trajetos. Um vazio reconhecido pelos sulcos do caminhar, sem ponto de partida ou de chegada, desenhada por essas lacunas em movimento - vadias.

Tomando como referência as informações citadas por Beyus (2011), noções que cabem especular as imagens de uma espacialidade desordenada que surgiram nas superfícies dos muros/paredes, conduzindo a outros desvios diferentemente dos

vestígios-cartazes, mas associados e os quais me forneceram, através dos impulsos, operações plásticas de enquadramento dessas imagens (BEUYS, 2011).

Para essa compreensão de uma topologia dos muros, realizar um processo criativo operacional a partir dos cartazes, vestígios, *stencils*, desenhos e lambes, também é atuar em constantes possibilidades para a construção do trabalho de descolagens. E nessas tentativas de erros e acertos o que valeu foi tentar certos caminhos, desenvolver certos procedimentos de constante mutabilidade para transplantá-los das superfícies nascedouras/subterrâneas. Pareyson (1993) compreende em sua teoria da formatividade que o procedimento é o puro tentar, e é a partir das tentativas que vai se dando formato à obra. Ao juntar cartazes-vestígios, lambes e *stencils* é como se a experiência real atestasse que a obra de arte tem algo de aventura. Sobre essas questões, recorro a Pareyson (1993), afirmando que:

A operação artística é um procedimento em que se faz e atua sem saber de antemão de modo preciso o que se deve fazer e como fazer, mas se vai descobrindo e inventando aos poucos no decorrer mesmo depois da operação, e só depois que esta terminou é que se vê claramente que aquilo que se fez era precisamente o que tinha a fazer e que o modo empregado em fazê-lo era o único em que se poderia fazê-lo. Não há outro modo de encontrar a forma, é, saber o que se deve fazer e como fazer, se não efetua-la, produzi-la, realiza-la. Não que o artista tenha imaginado completamente sua obra e depois a executou e realizou, mas, sim ele a esboça justamente enquanto a vai fazendo. (PAREYSON, 1993, p. 69).

A partir dessa acepção, é percebido que o artista, à medida em que vai criando, vai ao mesmo tempo descobrindo e, nesse ínterim, vão surgindo novos caminhos para se chegar aos novos desdobramentos em uma sucessão de procedimentos. O trabalho vai tomando forma. Assim, as tentativas de acertos e erros vão gerando outras experimentações, se constituindo em obra.

Na intenção de descolar os cartazes (Fig.70) notei a proliferação que está em todos os lugares e se reproduz por toda cidade. São misturas possíveis de se construir uma semiologia de trocas. Elementos em contextos geopolíticos marginalizados, transplantados dentro de um dispositivo social e circunscritos nessa determinada geografia. É o corpo desse território se transplantando por entre as vias orgânicas do outro corpo da cidade, em resistência e lugar de potência. Portanto, o objeto em foco marginal termina por se transformar num sujeito de potência à medida em que o artista vai realizando procedimentos nos espaços da cidade.

Como essa prática se insere dentro de elementos em contextos geopoéticos e forma uma narrativa de contra-discursos de fluxos contínuos? São contra-narrativas que unem relações e se interferem dentro de um discurso centralizado. A margem subterrânea, a borda dos lugares da cidade, desenha um circuito sem identidade, que determina zonas políticas imaginais. Agora, quais são as consequências em conceitos estéticos que isso pode produzir?

Figura 70 - Cartaz sendo descolado a partir do segundo trajeto diurno, em superfícies subterrâneas



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2019).

A linguagem prática processual é, também, um mecanismo que abre rastros para se criar intervenções na cidade, alimentado pelo próprio movimento da cidade que não pára de ativar mecanismos padronizados sistematizados, o que torna desafiadora vivenciá-la de modo criativo.

As pessoas, mesmo isoladas na multidão, produzem materialidades, vivem o sofrimento da alma indo em busca de objetividade e/ou subjetividade; procuram caminhos que se bifurcam em vias de acesso que tornam-se, mesmo que simbolicamente, artérias que circulam até o coração financeiro da urbe. E em suas contraditórias relações, contrastes da descontinuidade espaço-temporal que se renova, vão sempre assimilando as necessidades de convivência igualitária e que, por isso, define a fala que media a cultura urbana.

Cabe afirmar, segundo Mauro Luís Iasi (2013) que:

A cidade é a forma reificada dessas relações, mas também do amadurecimento das contradições que lhe são próprias. É a unidade de contrários, não apenas pelas profundas desigualdades, mas pela dinâmica da ordem e da explosão. As contradições, na maioria das vezes, explodem, cotidianamente, invisíveis. Bairros e pessoas pobres, assalto, lixo, doenças, engarrafamentos, drogas, violência, exploração, mercado de coisas e de corpos transformados em coisa. As contradições surgem como grafites que insistem em pintar de cores e beleza a cidade cinza e feia. Estão lá, pulsando, nas veias que correm sob a pele urbana. (IASI, 2013, p. 41).

Os espaços da cidade contemporânea são uma permanente ideia de autoconstrução, dinâmica de processos constantes diferenciados que explodem entre o fenômeno e o permanente. Nesse aspecto, vale ressaltar os problemas que o homem enfrenta diante a essas relações com a cidade. Podemos afirmar, no entanto, que a arte pós-moderna é a pura prática da existência, que se insere no cotidiano do homem, como em toda sociedade. A experiência vivida pelo artista diante a essa realidade de enfrentamento, que supera a força do sistema em trabalhar com estratégias-limites, apontando para outras direções, busca sentidos de posições ativas a partir da ótica da subjetividade para compreender o mundo real onde se vive hoje. A arte extrai objetos de estudos dessa forma de vida que contem em si mesma para mergulhar no desconhecido, revelando caminhos opostos à sociedade de consumo que vive unida por meios tecnológicos, mas isolada em sua existência. Assim, a arte atual traz em sua carga poética exposições de sociedade, onde a linguagem que os artistas apresentam estão no âmbito da perspectiva transestética - no entre cruzar de conceitos e formas.

4.5 A CURADORIA DAS RUAS

Ao observar as descolagens no atelier interno, pressupus que o motivo maior, depois da coleta e organização de suas coleções, foi apontar categorias separadas por bairros, identidades, signos, semelhantes, materialidade do lugar; contrastes de materiais e gráficos, conceitos possíveis.

Organizar, inicialmente, para conservar e arquivar as descolagens como documentos visuais da cidade implica em selecionar as fotos, rascunhos do caderno de bordo, informativos, mapas, materiais do processo operacional e todo um conjunto de resquícios provenientes do “atelier ao ar livre”. E que podem ser usados como materiais de pesquisa de uma deriva urbana realizada na cidade de Salvador.

Arquivar as descolagens como documentos do espaço público é permitir com isso refletir sobre a fala, onde o artista não arquivará só para si mesmo, mas também para o autor anônimo, desconhecido. Arquivar para o devir, por meio de suas exposições. A coleção, cuidadosamente armazenada, define os seus eixos curatoriais e, dentre eles, estão os “documentos visuais da cidade”. É uma forma de entender o vestígio do bairro, do outro desconhecido, do lugar de onde ele fala: a rua. Os coautores das descolagens fazem parte integrante da obra que está abrigada em atelier, evocando a subjetividade do outro, refletindo, no entanto, sobre a arte e a relação com os modos de vida no presente.

Na “deriva ativa” e “deriva táctica” poderia abordar desdobramentos em diferentes contextos, dando procedimentos aos trabalhos a partir de suas experiências em dispositivos que geraram gesto, vadiagem e caminhos de subjetividades. Por meio dos registros fotográficos percebeu-se o lugar, o espaço e território, além de camadas que estavam obscuras, impregnados nas superfícies das paredes que produziram diagramas capazes de relacionar aspectos mediadores de arte perceptiva extraída das ruas antigas, em um contexto entendido como contemporâneo. De fato, segundo Agamben, a contemporaneidade se inscreve no presente, senão vejamos:

Pois o contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2013, p. 62).

São discussões essas que exploram os diversos caminhos para atingir o fazer artístico, funcionando como um operador. Então, a pesquisa, nesse âmbito, analisou as materializações dos trabalhos, conceituando, reinventando a partir dos acúmulos de seus afazeres armazenados como reserva da matéria artística, de documentos de um espaço-tempo. No atelier, que é o mundo do artista, é possível refletir sobre a arte, a criatividade, ampliando um campo onde a arte transita, expandindo os processos operacionais e criativos em jogos onde possa capturar a imagem de uma realidade que venha a compreendê-la. Pois a presença do material precário orgânico se constitui como metáfora de lugares irracionais das grandes cidades.

Busquei empenhar-me numa curadoria voltada para as questões relativas ao *pós-graffiti* (novas configurações do graffiti no âmbito do trabalho) e ao *pós-studio*

(trabalhos nos/dos espaços públicos), como resquícios de todos os materiais recolhidos para o desenvolvimento da esfera pública, baseada nos vestígios das imagens e seus processos de mutações e globalização cultural. Isso serve como modos de mediação e relações que, por sua vez, fornece subsídios no contexto da arte pública e contribuições para uma reflexão crítica social. Revisar geopoeticamente as inserções e discursos periféricos das situações locais é produzir escopo conceitual e temático, bem como discutir experiências pessoais do autor e suas incursões pela cidade. São ações que se deram em plataformas diferenciadas que ultrapassaram limites espaciais e temporais e, com isso, pode se produzir modelos e práticas de uma curadoria que diagnostique uma estética em trânsito.

Para realizar uma curadoria do trabalho foi necessário organizar minuciosamente as descolagens selecionadas, cruzar os vestígios, costurar os diálogos e abrir fendas para a criatividade, para transcender o conhecimento daquilo de onde o trabalho foi originado, o que constituiu-se, então, em campos férteis para mostrar um segmento do que a cidade produz em sua geopoética.

Procurei desvendar similaridades em identidades de pertencimento daquilo que poderia classificar de descolagens-síntese de uma curadoria das ruas, incluindo o primeiro e segundo trajeto (periferia - centro). Figuras desgastadas de refugos ordinários que abrigam a imagem contemporânea, percebidas sem julgamento, que demonstraram camadas da realidade. Vestígios urbanos onde não houve interferência em restauração, apenas foram subtraídos, ficando janelas que contam histórias do vazio da lacuna que ficou da descolagem. São janelas vazias que contam histórias de uma descolagem vadia, com probabilidades de criar narrativas a partir dos processos de extração.

São tantas as imagens nos muros/paredes onde acontecem episódios da cidade, que foi possível pensar numa estética das ruas. A grafia dos velhos desenhos, por exemplo, são rebuscadas e, por isso, existe a tentativa de entender a captura. Mas, muitas vezes, ao capturar a imagem, não me sentia em lugar nenhum, como uma espécie de pêndulo, cujo ponto de partida era o próprio acaso, para depois tomar forma durante o trajeto. Esse processo observacional às vezes não dava certo. Uma reflexão ativa e terminava me perdendo na paisagem social. Na produção da cidade de impedimento, pude me enveredar por entre a arquitetura capturada pelo capital, retrato revelado de uma geografia física e humana do lugar, surpreendido com os

traços definidos pelos ferros para proteger-se dos sujeitos humanos que o compõem em suas multiplicidades.

Andar e parar em qualquer lugar tranquilo é bom. Mas também é preciso algo mais, além dos vestígios pesquisados. Qual relação terei, com ou sem eles? Sem comunicação básica, além do olhar, da fala, do toque, conhecendo o lugar, completamente em silêncio, só ouvindo profundamente a minha respiração?

Essa condição das derivas, fez-me perguntar, quantas vezes, em plena liberdade fiquei de um modo aparentemente organizado, pacífico? Só mirando na experiência vivida, na companhia apenas da própria reflexão, numa experiência do próprio corpo em movimento. Entrar noutra condição do sensível, ganhando um outro sentido, totalmente zerado de interferência de outros lugares, indo a outros limites, apontando uma existência, um sentido desses registros que coletei, sem ter me manifestado muito além de apenas ver as longas avenidas e as ruas centrais e ainda periféricas e muitas outras além, numa visão sem fim, em transformação.

A deriva urbana fez parte de uma curadoria onde os critérios principais seriam a imagem removida da experiência cotidiana, que aproximasse de uma aventura criativa, no âmbito da arte pública e suas multiplicidades de plataformas que falassem da cidade, reconhecendo o grau de zero da imagem do urbanismo e a reflexão sobre onde as descolagens foram originadas a partir de temas das derivas e da experiência pessoal.

Na curadoria, pode também ser mostrada um esforço do corpo, na sensação de sacrifício para resolver determinadas ações. Procurar vestígios públicos realizando registros deles, até chegar ao próximo bairro, foi descobrir novos universos dentro de toda essa malha urbana, indo além, ao exaurir-me fisicamente. Os vestígios e o corpo são os combustíveis que me levaram à compreensão da cidade, dando sentido ao próprio fazer, realizando ações numa experiência de atravessamentos. Pois, pelos caminhos, vi muitos vestígios expressivos plasticamente e que poderiam servir de indícios para serem deslocados, por meio de uma longa jornada cujo desgaste estava intrínseco. Neste caso, houve relações entre as imagens registradas e essa exaustão como uma ação própria da experiência artística, visto que podemos pensar o trabalho como síntese de extensão. Mas, também, questionar modelos de vestígios precários originários dos espaços públicos.

Contudo, as reflexões puderam se tornar um eixo que trouxe à tona diversos sentidos. Não é o ponto central, mas questões que o trabalho leva a criar um devir, isso importa ao processo. Os vestígios são reservas das superfícies que sempre me chamaram a atenção, e que puderam ser totalizantes na realização do trabalho final. Foram exercícios de exaustão inseparáveis da caminhada.

Para tanto, precisei entender que essa reflexão estava dentro de um processo criativo, junto com o resultado final do trabalho - a descolagem como ressignificação de uma narrativa experienciada pela cidade. O poder da figura submissa ao espaço possuído por dimensões temporais, simbolizadas pelas imagens de superfícies que escapam da grandeza do sistema de poder, como se estivessem reagindo ao processo de dominação. São concepções para se chegar à curadoria das ruas.

A obra se deu através dos índices pertinentes às próprias experiências, tendo como partida o factual: a ação, a analogia entre as culturas de bairros, vistas por intermédio dos vestígios; suas relações na região. Os arquivos das seleções existem em fotografias, acrescidos de contextos inusitados, relativo à casualidade da curadoria pelas ruas. A coleta das descolagens proveio de sentidos, ultrapassando os limites como signos diferenciados dos outros vestígios comuns, que foram aproveitados como “acidentes de percurso”.

A intuição perceptiva foi de grande importância, pois tentei valorizar o “nascido” da imagem, as “derivas táticas”, os trajetos e as cartografias dos lugares, antes de realizar a apropriação. As descolagens valorizaram a ação artística, como também a de questionar a representação de cada bairro, porque o processo se encerrou quando saíram de seus lugares costumeiros, ou seja: quando os vestígios foram descolados/deslocados.

Com esses procedimentos, objetivei alcançar um território onde a dúvida e o inacessível prevaleceram sobre as certezas que foram interrompidas pelo acúmulo de imagens existentes nas ruas. Os traços dos trabalhos foram reconhecíveis, e contém um imaginário proveniente de uma realidade. Elas são autênticas porque saíram de seus contextos originais. E são capazes de provocar a visão de outros ao saberem que essas imagens saíram das ruas tão distantes da gente; agora próximas, palpáveis, para novas pesquisas. Um diálogo que realizei através dos temas, categorias que estão nomeadas por bairros, ou por algum acontecimento que incidiu

durante a ação, na hora de produzir o “atelier livre na rua”, sem deixar de afirmar uma formatividade rumo à construção de uma proposta em arte.

A fotografia muito ajudou na busca pelos vestígios, porquanto a força da imagem vista através do registro fotográfico produziram a comunicação necessária para se estudar a própria imagem fotografada, pois “flutuam entre a margem da percepção, a do signo e a da imagem, sem jamais abordar qualquer uma delas.” (BARTHES, 2015, p. 25). São imagens que agora estão no espaço do atelier interno e me anima o vestígio que via somente a partir da foto. Mas pareceu-me extremamente necessário confiar na fotografia impressa, e colocá-las dispostas, sobrepostas como uma colagem numa mesa para análise da imagem. Em seguida, foram reveladas e descoladas do muro/parede (Fig.71 e Fig.72).

Figura 71 e 72 - Verso de descolagem, onde se vê fragmentos de cascos de paredes anteriores, anexadas aos resíduos de reboco



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2019).

Decerto, a fotografia ajudou a pensar que a “minha fenomenologia aceitava comprometer-se com uma força, o afeto; o afeto era o que eu não queria reduzir” (BARTHES, 2015, p.25). Procurar, portanto, problematizar os trabalhos pode-se procurar produzir uma construção de diferentes análises ligadas aos temas, desenhando uma pequena geografia da própria criação da obra. Eleger os trabalhos para produzir um tema tornou-se um link ao próprio percurso, relativo aos percalços que o trabalho impôs. Portanto, eleger categorias, a saber: eróticos, políticos, ecológicos, sub-culturais, dentre outros, é sobrepor camadas, dissecar interpretações voltadas para as fronteiras, linguagens, explorando a própria imagem em suas potencialidades; de modo que tornaram-se parte fundamental na pesquisa.

O muro/parede, então, na parte que cabe o contato com o público, foi usado em toda sua densidade para as práticas de descolagens. O muro é um banner natural da cidade. Muitas pessoas se importam com o que se coloca nos muros, mas o muro, mesmo, é indiferente a isso. É no muro onde acontece a circulação, a repetição e o fragmento. É uma síntese de um quebra-cabeça da mentalidade humana. O muro escolhido também se define em seu uso. Além de suas imagens vestigiais, o muro em si, incorpora uma mentalidade que lhe define como fronteira, separação, e isso traz junto as grafias, a alma do lugar em que se manifesta. Como menciona Dorneles:

O muro é uma transposição muito forte do concreto físico para a ideia abstrata. Sua solidez material marca fisicamente um espaço mental. A ideia da demarcação do espaço se concretiza na instalação de um muro. E a ideia aceita e manifesta o físico e vice-versa. E ambos parecem cair juntos também, embora cada um tenha seu tempo. Foi assim que caiu o muro de Berlim. A permanência dos muros na nossa cultura é bem simbólica; a altura dele revela o quanto se tem a esconder e/ou temer. (DORNELES apud RIBAS, 2014, p. 29).

Ao elaborar uma curadoria envolvendo os fatos ocorridos nas derivas urbanas, pude considerar elementos de um espaço aberto, pois o tempo das apropriações no ambiente é uma alusão que fiz de um campo ampliado de arte que tinha uma natureza material, pois ali existiam não somente signos de cultura de massa, mas também signos artísticos e arquiteturais dentro do espaço urbano. E o muro/parede foi um desses simbolismos de ruptura ou expansão.

A montagem dos trabalhos, organizadamente, por temas que faziam referências aos lugares percorridos, por exemplo: territórios de espaços distópicos, nascedouro; *sampler*; a visão das ruas; cartografias autônomas, etc., serviu como suporte para formar arcos completos, provenientes de uma pesquisa, buscando uma reflexão e formação do olhar. São recortes selecionados de uma identidade urbana, onde a intermediação entre o social, cultural e artístico também pode destacar. As diversas camadas diferentes de películas formaram um mosaico de riscos, de *pixos*, além de cores de paredes de diversas cores que foram removidas, ornamentadas por caligrafias superpostas em apagamentos de outros desenhos borrados que deram vida a essas camadas quando se soltaram do muro/parede. É um ambiente, no sentido de referência do “*Programa Ambiental*”³¹ de Hélio Oiticica, rumo à obra que aciona a vivência com a visualidade das ruas.

³¹ O Programa Ambiental de Hélio Oiticica visa desentranhar o seu próprio contexto existencial. Pois o seu posicionamento “marginal” implica em mudanças profundas em sua obra, formulando conceitos

A montagem foi estratégia formal de enquadramento da imagem selecionada. Inserções que serviram para buscar uma visualidade da imagem e que implicaram em um recorte, um pedaço retirado da parede da cidade. (Fig. 73 e Fig. 74).

Figura 73 - Exemplo de um vestígio descolado



Fonte: Muro no bairro dos Mares (acervo do artista).
Notas: Título: Aranha.
Dimensão: 75 x 82cm.
Técnica: Resina.
Ano: 2016.

estéticos delineando, através de seu Programa Ambiental, uma reflexão sobre os conflitos urbanos. Oiticica idealizou esse Programa a partir de procedimentos de representações realistas da favela, com a materialização da obra, criando um conjunto sensorial de efeitos visuais e táteis. Todos esses projetos foram dirigidos para uma sensorialidade de estruturas situacionistas

Figura 74 - Exemplo de um vestígio montado em chassi



Fonte: Terreno abandonado do bairro da Calçada (acervo do artista).

Notas: Título: Símbolo da paz.

Dimensão: 90 x 105cm.

Técnica: Resina de poliéster, tecido *voil* aplicados sobre superfície mural.

Ano: 2016.

Esses elementos matéricos coletados da cidade, a matéria, a memória e os vestígios ganharam um *status* artístico depois da construção a que se chegou. Do ponto de vista composicional, percebi que há em alguns vestígios (Fig.75) linhas que nos remetem, em seus detalhes, a traços do pintor norte-americano Cy Twombly (Fig.76) com rabiscados em perspectiva espontânea, tendendo à garatujas infantis.

Figura 75 - Vestígio descolado. Bairro: Vale dos Barris . Figura 76 - Pintura de Cy Twombly. Right: portion of Lepanto, Panel 9 of 12, 2001, Cy Twombly (full canvas below)



Fonte: www.fayemakesfood.com/food (2001).

Atravessar a cidade, e observar os muros, é reinventar imagens nos espaços e na arquitetura; imagens que disparam mensagens e assuntos que, ao se vasculhar, pode revelar significados muito além do comum. Processar as demandas das camadas

plásticas, que geraram sentidos por meio das apropriações fez surgir, sutilmente, o essencial evidenciado nas ruas: o vestígio do fragmento contemporâneo. Os valores tradicionais do artista viajante perpassam pelo desdobramento de um novo olhar onde desbrava elementos artísticos de caráter exploratório. Nesses territórios onde foram identificados os vestígios através da imersão, houve algum tipo de força social criando toda uma expectativa no que poderia se tornar o desdobramento das apropriações, levando a imagem a várias vertentes de negociações, desencadeando o sistema ambiental curatorial. Neste sentido, concordo com Bourriaud (2010) quando afirma sobre as questões da pósprodução nas obras de arte. Ele argumenta que:

O desvio de obras pré-existent é comum hoje em dia, mas os artistas recorrem a ele não para “desvalorizar a obra de arte”, e sim para utiliza-la. Assim como as técnicas dadaístas foram usadas pelos surrealistas com uma finalidade construtiva, a arte atual manipula os procedimentos situacionistas sem pretender a abolição total da arte. Notemos que um artista como Raymond Hains, genial praticante da deriva e instigador de uma infinita rede de signos interconectados, surge aqui como precursor. Hoje, os artistas praticam a pós produção como uma operação neutra, de soma zero, ao passo que os situacionistas pretendiam corromper o valor da obra desviada, ou seja, investir contra o capital cultural. (BOURRIAUD, 2010, p. 38).

As imagens existentes nas superfícies de muros/paredes das cidades, por curiosidade, me fizeram elaborar uma técnica pouco convencional – a descolagem, para poder usar como procedimento artístico curatorial.

As experimentações durante a pesquisa, para chegar à curadoria, foram também analisadas, com alguns pontos e questões. Dentre eles, a seleção e coleta para se pensar o seu devir como coleção. São fragmentos estéticos, antropológicos, sociais e culturais dos lugares para se chegar à coesão de imagens que serão preservadas para o futuro e, ao mesmo tempo, deflagrando, inscrevendo práticas artísticas inspiradas nos artistas do novo realismo, da década de 1960. Mas neste caso, as aquisições das imagens provenientes das práticas são coleções de origens precárias, de vestígios comuns ao que é visto nas ruas, sem camuflagens, que relatam a intensa percepção afetiva da cidade. São forças extensivas que se situam nos limites da memória, as quais potencializam e se tornam frutos fecundos de uma interpretação da realidade da cidade fragmentária.

De fato, as coleções de tiragens diversas, arquivadas, se baseiam em práticas urbanas insólitas, a partir de dispositivos técnicos empregados para a sua apropriação. E, para arquivar essas coleções, foi preciso, antes de tudo, defini-las em

seus aspectos composicionais plásticos; neste caso, seus deslocamentos de convenções, em um determinado momento, possibilitaram nomeações de cada lugar, expandindo territórios conceituais, impondo um tipo particular de afeto, sem se transformar numa ferramenta de *marketing*.

Os arquivos das descolagens foram armazenados a partir de sua origem urbana e arquitetural. Uma documentação arquivista do mundo do muro/parede transferidos para um acervo proveniente de materiais precários, mas que se desloca para os meios digitais, organizando um armazenamento, tanto da pesquisa no espaço público quanto da prática do *modus operandi* da construção da obra, abrindo um leque de opções de produção poética.

Trabalhos esses que ficaram fichados em um conjunto de características que possibilitaram os conceitos para uma pesquisa genética. No fichário contém as imagens de “acidente de percurso”, que são vestígios de trabalhos que não foram aproveitados por completo. Temos os recortes da produção do “nascidouro” (pedaços de vestígios removidos de muros antigos), do “*sampler*”; dos “terrenos baldios” e os registros da frente-e-verso das descolagens e da lacuna que ficou na parede e outros desdobramentos. Incluímos, também, os trabalhos que fazem analogias com outros artistas que estão inseridos no contexto visual e composicional no universo da arte.

São percepções que estão presentes na vida cotidiana, revelando uma cartografia de documentos geopoéticos, evidenciando materiais de construção oriundos dos ambientes públicos e armazenando experimentos e reflexões, permitindo sua análise e arquivamento como dossiê. A partir desse acúmulo de documentos, foi possível realizar a curadoria das ruas. A coleção que atribuo, no entanto, é apenas de arquivar, proteger o que vai desaparecer se não for cuidadosamente construída uma maneira de modular pontos de vistas formais e de conteúdo em proposta de arte, desenvolvida a partir de códigos sociais/culturais que fizeram parte da vida da urbe. São percalços de um trabalho de campo quase etnográfico, mas que convergem para um modelo de memória da cidade que o olhar atento pode definir.

Deste modo, procurei elaborar um conjunto dessas produções de imagens a partir de certas circunstâncias fugazes da vida cotidiana desses autores anônimos. São produções expostas em grandes escalas e categorias (Fig.77 a Fig. 85), mas estavam ocultas no seu lugar de origem. Elaborei essas possibilidades através dos signos,

tendo como alicerces três eixos curatoriais simbólicos dos vestígios contemporâneos públicos*, quais sejam:

Quadro 1 - Distribuição dos Signos das incursões Espaciais: Derivas - Trajetos

Distribuição dos Signos das incursões Espaciais: Derivas - Trajetos

I

Signos emblemáticos urbanísticos*:

Categoria: Sub Cultural (de fronteira)	Categoria: Caligráfico	Categoria: Miniatura
5	10	4
Bairros:		
Carmo, Barbalho, Macaúbas.	Saúde, Nazaré, Pilar, Siero.	Garcia, Politeama, Barris

II

Signos emblemáticos de núcleos urbanos periféricos*:

Categoria: Figurativo	Categoria: Abstrato.	Categoria: Político
16	13	15
Bairros:		
Baixa de Quintas, Sete Portas.	Siero, Liberdade.	Saúde, Pero Vaz, Boa Vista.

III

Signos emblemáticos arquiteturais de núcleos da região central*:

Categoria: Erótico.	Categoria: Cartaz	Categoria: Ecológico
9	18	12
Bairros:		
Tororó, Campo Grande.	Canela, Lapa, Politeama.	Garcia, Mouraria, Nazaré.

Fonte: Elaboração própria do autor desta tese (2019).

Figura - 77 - Categoria: Abstrato



Fonte: Bairro Politeama (acervo do artista).
 Notas: Título: Manchas de mãos.
 Dimensão: 134 x 90cm
 Técnica: Resina de poliéster e tecido *voil* aplicados sobre superfície mural

Ano: 2016.

Figura - 78 Categoria: Cartaz



Fonte: Bairro Comércio (acervo do artista).
 Notas: Título: *Mix de pixo e cartaz*
 Dimensão: 70 x 38cm
 Técnica: Resina de poliéster e tecido *voil* aplicados sobre superfície mural.

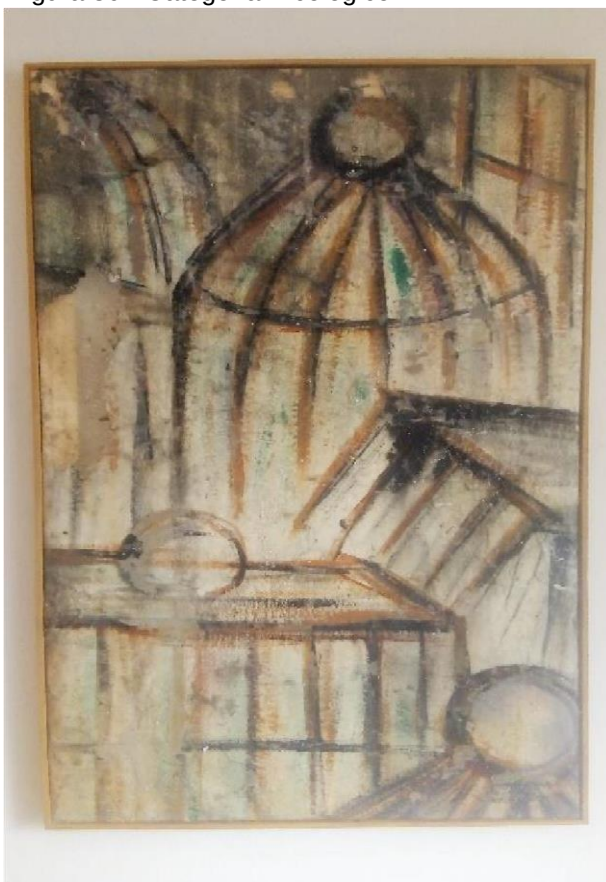
Ano: 2017

Figura 79 - Categoria: Caligráfico



Fonte: Bairro Calçada (acervo do artista).
 Notas: Título: Caligrafia e vestígios de radículas.
 Dimensão: 42 x 108cm.
 Técnica: Resina de poliéster e tecido *voil* aplicados sobre superfície de parede. Ano: 2017.

Figura 80 - Categoria: Ecológico



Fonte: Vale do Canela (acervo do artista).

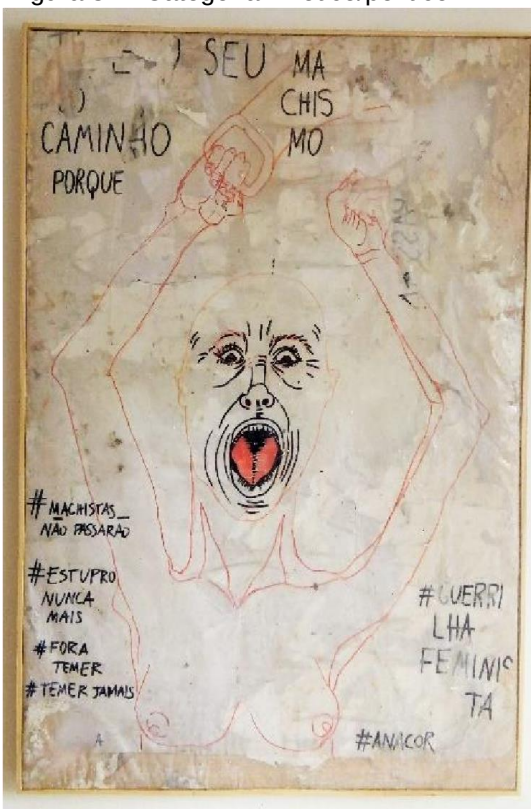
Notas: Título: Gaiolas.

Dimensão: 100 x 60cm.

Técnica: Resina de poliéster e tecido *voil* aplicados sobre superfície mural.

Ano: 2016.

Figura 81 - Categoria: Erótico/político



Fonte: Bairro dois de julho (acervo do artista).

Notas: Título: Feminismo.

Dimensão: 90 x 70cm.

Técnica: Resina de poliéster e tecido *voil* aplicados sobre superfície mural.

Ano: 2018.

Figura 82 - Categoria: Figurativo



Fonte: Bairro Pilar (acervo do artista).

Notas: Título: Caricatura de rosto.

Dimensão: 90 x 95cm.

Técnica: Resina de poliéster e tecido *voil* aplicados sobre superfície mural. Ano:

2016.

Figura 83 - Categoria: Miniatura



Fonte: Bairro Barris (acervo do artista).

Notas: Título: Mulher, máscara e rato.

Dimensão: 67 x 67cm.

Técnica: Resina de poliéster e tecido *voil* aplicados sobre superfície mural.

Ano: 2016.

Figura 84 Categoria: Político



Fonte: Bairro Federação (acervo do artista).

Notas: Título: Lambe e desenho público.

Dimensão: 86 x 92cm.

Técnica: Resina de poliéster e tecido *voil* aplicados sobre superfície mural.

Ano: 2017.

Figura 85 - Categoria: Sub Cultural



Fonte: Bairro Barroquinha (acervo do artista).

Notas: Título: Flautista.

Dimensão: 87 x 65cm.

Técnica: Resina de poliéster e tecido voil aplicados sobre superfície mural.

Ano: 2018.

Foi necessário contextualizar nove categorias como eixos curatoriais diante da abundância de vestígios, de estilos, de conteúdos e formas diferentes encontrados nos bairros de núcleos das regiões centrais e núcleos urbanos periféricos. Em vários sentidos esse apanhado se desenvolveu ao longo da pesquisa. À primeira vista, notei que poderia produzir conceitos voltados para a própria manufatura do vestígio, mas conclui que o método mais apropriado seria contextualizar e distribuir os eixos em “incursões espaciais”, como formas de percursos para reconhecer os territórios; as “derivas”, como conceitos estratégicos de apreensão do espaço; e os “trajetos”, como exploração de imagens, com perigos. Foi criado, enfim, o que poderia chamar de um mini glossário para facilitar a curadoria, a definir uma arte propositiva. Outros eixos também foram pesquisados: nascedouro, *sampler* e terrenos baldios, que correspondem aos signos emblemáticos em incursões espaciais: deriva, trajetos e a visão do reconhecimento das ruas.

Esses eixos atestam um relato visual, que terminam se desdobrando em outros projetos, ou seja, a película sintética, junto com os aglutinantes que retiram os cascos das paredes e se estendem paulatinamente em formas diferentes da imagem fixa bidimensional até então pesquisada. Essas capas de paredes podem se desdobrar em instalações em espaços públicos (Fig. 86 e Fig. 87) notificando outras formas e relatos miméticos das descolagens. E os vestígios terminam se tornando apenas um detalhe diante desses escalpos retirados das paredes que compõem texturas em séries das películas sintéticas. São processos criativos que se desdobram para outros caminhos (Fig. 88 à Fig. 92) onde a poética torna-se primordial em seu devir. Temos, como exemplos, alguns desdobramentos em *site specific*.

Figuras 86 e 87 - Descolagens dos cascos de paredes delimitando um espaço



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Figura 88 - Sobras de vestígios do “acidente de percurso”, formando uma barraca. Resíduos temporais



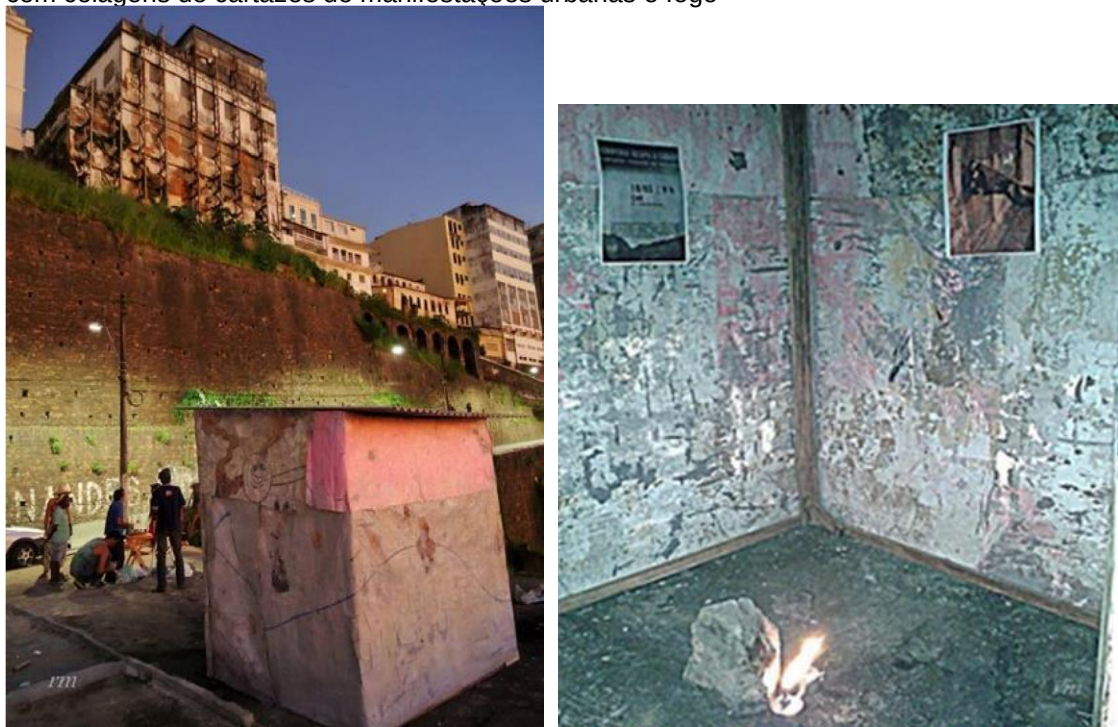
Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Figura 89 - Cascos da descolagem formando um Corpo/Lençol. Taxidermia



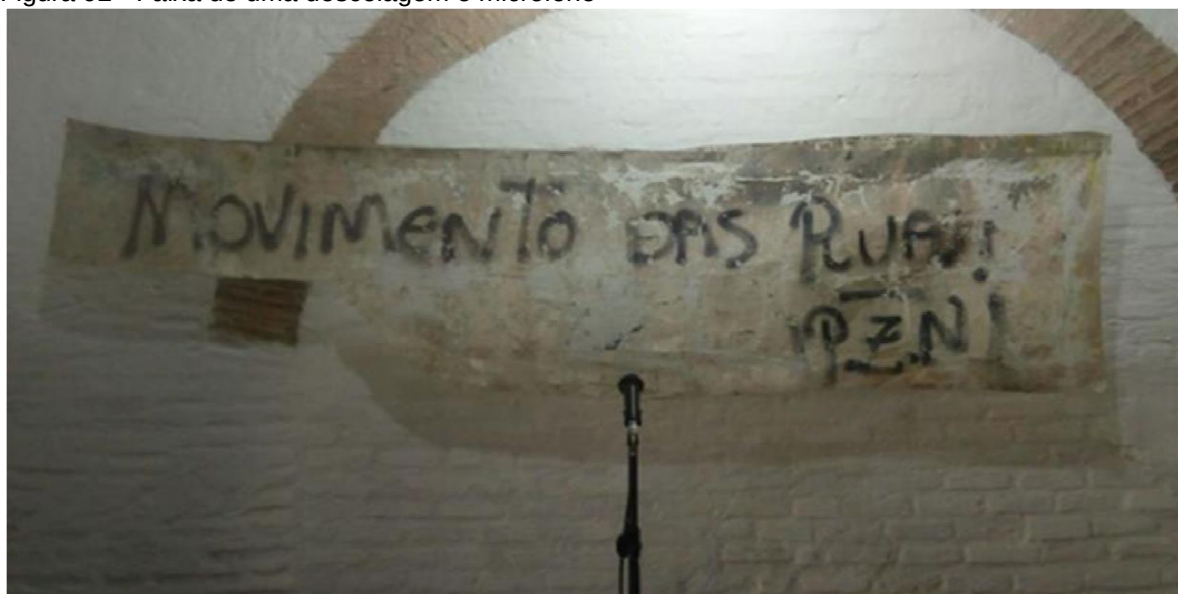
Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Figura 90 - Barraco feito de sobras de descolagens de vestígios. Figura 91 - Parte interna do barraco, com colagens de cartazes de manifestações urbanas e fogo



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Figura 92 - Faixa de uma descolagem e microfone



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Mas, em certos aspectos, foi muito difícil recorrer a esse cenário urbano sempre em metamorfose. O sistema que esquadrinhei foi de criar estratégias de ações, mas sem perder a vadiagem lúdica do trabalho, mesmo com percursos traçados, definidos, pois o processo de desenvolvimento da cidade, de se construir e se destruir

sistematicamente, no plano urbanístico e arquitetural, me permitiu criar elos entre o que se via, os vestígios de outrora, e o que significava o vestígio que estava sendo visto no presente, para se elaborar um método de construção no âmbito de processos criativos na arte. Afinal, são concepções que, ao se planejarem, ao se organizarem para produzir os trabalhos artísticos, têm ainda a finalidade de analisar toda trajetória que se constituiu em mediação conceitual, além de proporcionarem diálogos que se cruzaram desde o embrião até a sua manufatura.

Mapeei os vestígios como categorias (caligráficas, eróticas, políticas, miniaturas, sub-culturais, cartazes, abstratas, ecológicas, figurativas), que neles contem: rabiscos, apagamentos, manchas vestigiais e inumeráveis produções de conceitos atribuídos, conforme o olhar de composições distintas, numa ampla dimensão espalhados pelas cidades, afirmando diversificadas mensagens que falam de nosso tempo.

A pretensão, enfim, foi produzir uma articulação que viesse a ganhar uma dimensão artística, oriunda de um material precário das ruas, que fora desviado para dar possibilidades de pensar sobre o urbanismo como dispositivo, permitindo um sampleamento de possibilidades e ações transdisciplinares dentro da esfera da arte pública e sua geografia adversa. São tarefas críticas para se chegar à organização de uma curadoria das ruas, envolvendo o campo da arte atual e suas novidades fora do circuito pré-determinado, mas que circulam nos modelos não-lineares de representação do sistema artístico.

4.6 A LACUNA

Eu retiro o vestígio e deixo outro: o vestígio se transforma em um outro referente, a lacuna. Uma marca a serviço de outro eixo analisado a partir de sua ausência, um contraste do que era presente e se configura em outra presença. Que se abre a imprevistas significações, estabelecendo nós que presentificam a minha passagem em transcurso vadio pelo lugar. A lacuna é o percurso do artista registrado no muro. São os passos do artista que marcam as superfícies das paredes. Uma lacuna é preenchida ao ser exposta e analisada como fenômeno, dentro da nova realidade pós-industrial urbana. Se perfazem em rupturas, irrompendo com outras proposições legalistas da obra de arte, pois a lacuna do vestígio (Fig.93) se abre para novos campos experimentalistas.

Figura 93 - Exemplo de uma lacuna que ficou na superfície do muro, depois da descolagem de um vestígio



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2018).

Assim, as formas em progressões radicais, já que são oriundas de fragmentos de cores, texturas, linhas, borrões e outros resquícios de outros hipotéticos desenhos; é, ainda, um campo muito insípido para se falar de radicalismo experimental do “*neo-sub-cultural*”³². Porém, quebram certas normas, leis e regras que norteiam o experimentalismo urbano e artístico e distintas correntes de possibilidades. São cicatrizes, e como tais, fragmentos outros de um passado feito por um corte instantâneo. Um lampejo que marca a malha urbana, preenchendo o vazio com outro vazio. Assim, nessa percepção, me aproximo subjetivamente do que Bergson (2010) comenta sobre o presente, ação, corpo e o mundo material, ao afirmar que:

De maneira mais geral, nessa continuidade de devir que a própria realidade, o momento presente é constituído pelo corte quase instantâneo que nossa percepção pratica na massa em vias de escoamento, e esse corte é precisamente o que chamamos de mundo material. [...] Se a matéria, enquanto extensão no espaço, deve ser definida, em nossa opinião, como um presente que não cessa de recomençar, nosso presente, inversamente, é a

³² O que nomeio de neo-sub-cultural é para conceituar referências e analogias em seus aspectos voltados para a contracultura (1960), movimento que fazia mobilização, utilizando dos meios de comunicação de massa, desestabilizando ordeiros padrões da época. Foi uma cultura *underground*, marginal, direcionada a comportamentos de valores e consciência social, de atitude e processo político, refutando as bases da tecnocracia. Neste caso, avalio a sub-cultura como comportamento atual de valor identitário, de um mundo globalizado e suas práticas culturais, contrário aos imperativos sociais e seus veículos de comunicação de massa e produzidas por jovens pobres dentro de um contexto capitalista, ganhando poderosa força política e de protesto. Já o neo-sub-cultural defino, nesta ocasião, como uma produção voltada para as artes visuais, representadas pelos vestígios radicais, diferentemente das imagens muralistas e estabelecidas. Suas marcas intervencionais ficam registradas nos muros/paredes se aproximando, desta vez, como imagem reivindicativa, não-normativa, de um tempo contestador, emergido da práxis da vida e, por sua vez, opera no conceitualismo dentro do âmbito da arte contemporânea.

própria materialidade de nossa existência, ou seja, um conjunto de sensações e de movimentos, nada mais. (BERGSON, 2010, p. 162).

Essa relação imagem-percurso, corpo e movimento, reflete sensações que findam em uma oscilação aleatória dos espaços, onde o artista percorreu livremente, e deixou vazios retangulares por onde passou, tornando uma experiência vivida na cidade. E, por fim, para buscar as descolagens, houve um método como estratégia de percepção de uma urbe vista por meio de uma imagem dialética - a lacuna.

4.7 O VESTÍGIO INSTALATIVO

Tratar da análise e valorização na imagem vestigial possibilita estruturar uma reflexão centrada em sua percepção e interpretações de sua “origem”, uma vez que o lugar de onde foi removido revela um presente de si mesmo, determinado pelo passado. É uma experiência perceptiva que possibilita reconhecer o fenômeno da figura como um todo, oferecendo a condição de força produtiva da imagem.

A imagem vestigial ora analisada (Fig. 94) possibilita estruturar uma reflexão do que vemos, pois os resíduos de signos em apagamento feito de *spray*, misturado à tintas salpicadas, afere modificações, pois estão entre os desníveis de planos, onde a textura se relaciona com esquemas visuais de hibridismos alterados, compostos por gestos da ação humana e do tempo. Os variados tons de tintas se aproximam da matéria bruta em um jogo de adequação entre as figuras, desempenhando no espaço expressivo óptico uma superfície cheia de resíduos e de contexturas abstratas.

Figura 94 - Vestígio encontrado na Av. Contorno, descolado e enquadrado em chassi



Fonte: Acervo fotográfico do autor desta tese (2016).

Notas: Categoria: Ecológico.

Título: Pele da Av. Contorno.

Dimensão: 160 x 180cm.

Ano: 2016.

A análise do detalhe desta descolagem que, ao se deslocar para outro espaço, se transforma em uma instalação, exige do espectador a observação de sua procedência, uma navegação visível de seu interior, cujo fundo recebe rascunhos de letras com grafias particularizadas. São jogos de linguagens, sentidos já existentes, de elementos de formas sógnicas, distribuídas em sua horizontalidade e no plano em desníveis. As abstrações, formas, linhas, sombras, luzes e a figura principal contidas ao centro do enquadramento estão em quase proporções perceptivas clássicas – terço da metade. O modo como a cor acidentada do fundo é espalhada faz-se presente em todo o espaço em torno da figura em destaque. É muito assimétrico, o que é característico de suas linhas em decomposição. Existe ainda uma forma retangular da bandeira que vai em direção a parte inferior da imagem. Um outro tipo de distorção.

A narrativa vista pela cor, borrões e traços, mostra que a imagem foi removida de lugares sociais, tendo um resultado perceptivo sutil, demandando uma aproximação da comunicação através de suas garatuja borradadas e formas retangulares (o formato de um barco, por exemplo). Mas a metáfora de suas tramas difusas toma o trabalho por inteiro, com sinais que remetem à ausência de horizontalidades, com mutações ondulares constantes, como é a sua origem.

Em sua totalidade, a forma e a massa de tinta são indefinidas, mesmo com elementos figurativos; mas não em seu detalhe: nenhuma imagem legível e as condições materiais de trabalho se incorporam em outras vias de acesso à percepção social. Porém, cabe ressaltar que, essa imagem vestigial apropriada, foi encontrada numa área aberta, e que ali, naquele lugar, houve cruzamentos de possibilidades, além do acaso, que permitiu a introdução de outros elementos pictoriais.

Esta imagem estava em um paredão insalubre, no território da avenida Contorno, de frente ao mar. O caráter *naif* das linhas dos desenhos e seus detalhes são representações, de estar ali, remetendo à origem precária, mas o plano e a volumetria se dão pelo pouco cromatismo em diluição e contrastes. A técnica pictórica feita pelo ajuntamento de aglutinantes e rearranjada pela ação humana contribui para um jogo de efeitos.

O vestígio analisado é um conjunto de recordações presentes. Uma irrupção de um universo de linhas, rabiscos desordenados, reticulados, como se quisessem se libertar das restrições das superfícies impessoais e estáticas das ruas. O resultado é uma mistura de histórias figurativas, mas também abstratas, preenchendo um campo visual de gosto popular. Algumas palavras desconexas escritas se identificam com uma pintura da produção visual de tela. Mas esta instalação deriva de suas origens de práticas complexas à tendência de um momento histórico pluralista. Os fragmentos que compõem a imagem são resquícios de significados de conceitos sobre a experiência coletiva e a memória da cidade. Uma imagem possuída de técnicas primárias aplicadas que imitam as da pintura de atributos óticos e táteis. O vestígio instalativo é proveniente de trânsito de imagens rápidas para quem observa, pois o olho é o aparelho o qual escolhe ver a realidade em volta.

Essa é uma pequena análise e abordagem da imagem vestigial de um outro tempo e lugar, linhas de fuga e materiais precários, uma estética da subcultura das ruas da metrópole. Um envolvimento espacial resultante de uma deambulação que a instalação mostra reconhecer a origem: Avenida Contorno, situada frente ao mar.

4.8 APROPRIAÇÃO: CONSTRUÇÃO DE UMA FALA CONTEMPORÂNEA DA ARTE

O significado das descolagens e sua ressignificação como técnica e procedimentos artísticos é, em si, uma revelação do próprio espaço público que, ao se deslocar, mostra-se uma enunciação de imagens, retratos das superfícies dos muros/paredes das ruas de uma cidade heterogênea. Como se mostrasse a cultura das diversas ruas saturadas de imagens, de uma presença fragmentária, múltipla e simultânea de nossa época. São precariedades eleitas como estratégias inventivas para falar de geografia, suas relações e o meio.

No espaço expositivo é possível ver mais facilmente nos vestígios o retrato da cidade em destaque, haja vista que pode ser enquadrada em molduras penduradas nas paredes assépticas. Mas também, supostamente, pode apenas ficar exposta como um cortiço de peles de gado, além de tantos outros formatos e recriações, legitimando seu discurso. É um instantâneo descritivo da trajetória nômade que, ao se *hackear*, ressignificar, formula sentidos, cria outras possibilidades de referências e desdobramentos.

Para deslocar, classificar e catalogar modos de pensar o espaço público plural dentro de um espaço institucional, foi necessário uma incursão pelo mundo real subterrâneo. Escapar dali para o espaço institucional público, deslocar para o seu inescapável abrigo de repouso – a galeria, pode desse modo, privilegiar o espectador.

Como deslocar e construir valores e estruturas de uma imagem dita vulgar originária das ruas e ir para outro espaço de investigação e questionamentos? Os espaços expositivos de arte e instituições têm, entre outras funções, expor e preservar a história, lembranças e tipologias, guardando acervo da segunda imagem do cenário das ruas, o vestígio. Os espaços institucionais dedicados às exposições de arte colocam em pauta reflexões a partir das propostas artísticas e apresentam ao público caminhos, vertentes que se destacam como significantes coletivos reconhecidos, que terminam por legitimar e reconhecer o conceito de arte.

Esses espaços expositivos constroem um parêntese para as coisas ali expostas para o coletivo. Fala uma experiência plural, que sustenta uma proposição no âmbito da arte, por trazer à luz do debate um referente que se insere nos argumentos da arte contemporânea. A proposta curatorial das ruas, no âmbito das descolagens, é

construída de fora para dentro. A análise artística é definida a partir dos vestígios, cuja precariedade remete aos contextos de origens urbanas, espaços e nomadismos que, em uma ação, realizou uma apropriação. Pode-se analisar o trabalho descolado e enquadrado em delimitações que expressam algo semelhante a própria parede das ruas, que de lá foram removidas.

Reviver a experiência realizada observando as imagens já deslocadas torna-se uma reflexão em movimento do processo poético. São fragmentos de vestígios sujos de areia, poeira de rua, fuligem e películas sintéticas de tintas que, ao expor no espaço institucional, acende uma legitimação.

Dos fragmentos existentes encontra-se endurecidos, ali, uma imagem ilegível, como se negasse qualquer categoria de valor artístico. Agora, não é pintura, nem desenho, nem linhas expostas dentro do espaço institucional, mas sim uma referência relacionada ao espaço urbano que continua a ter relação com o espaço interno, declarando uma experiência perceptiva do universo plural das ruas, reconfigura-se como instalação.

A maneira como é vista dirige o olhar, pois os vestígios deslocados a um espaço expositivo podem caracterizar como material que circunscreve a história da cidade no tempo. As apropriações são descolagens vadias, apreendidas da cidade contemporânea. Nesse aspecto adquire, dentro do espaço público, uma condição de apropriação realizada por meio do nomadismo urbano.

A revelação das peles das camadas arquiteturais conserva a identidade levada a outro contexto. O pastiche dessa materialidade afirma uma seleção “pessoal” que, em síntese, possibilita referenciar imagens apropriadas, uso da imagem, para se perceber, enquanto ferramenta que testemunha memória da cidade. O trabalho ressignificado dentro do aparelho – espaço institucional – estrutura o discurso da arte. O vazio do interior de um espaço expositivo revela outros espaços com a incidência da luz e das projeções alterando, neste caso, as instalações das descolagens vestigiais. O pretense espaço particular, higienizado, ocupado da parede branca, destaca o trabalho como uma experiência visual para o espectador, incorporando o espaço e reconfigurando sua materialidade precária, potencializado pela iluminação direcionada, configurando a identidade do trabalho e sua origem. É a relação da obra revelada com o espaço padronizado.

São sensorialidades para entender, neste caso, o fazer humano nas ruas e o seu procedimento, inserindo temas e atitudes, se afirmando como uma produção de apreensão de uma realidade, e de como sentimos e experimentamos o mundo, o cotidiano da cidade e o seguir adiante. Em outros espaços institucionais expositivos, pode-se buscar um olhar focado nas questões conceituais e formais e suas percepções presentes na delicadeza. Investigar as descolagens e relacionar com o espaço expositivo é revelar conhecimento gerado de um lugar, espaço dominado, ainda que seu conteúdo se apresente de maneira crítica em entender o mundo social público. Essa ampliação de significados, quando a obra se desloca, implica na criação da produção ao longo da pesquisa, propondo narrativas que trazem alternativas de abordagens conceituais. São possibilidades, entre muitas, de apresentar a natureza precária da obra, territórios e tempos abertos variados.

Disponibilizar as descolagens ao público forma critérios críticos que sedimentam caminhos em que a obra percorre. São consensos de transitoriedades que expõem traços da vida cotidiana do espaço urbano.

Deslocar vestígios, depoimentos, signos dos muros/paredes realizados por anônimos e trazer para outro contexto é recontar outras histórias, unindo fragmentos de uma tessitura da cidade, fazendo da coleção de descolagens, cruzamentos de possibilidades e introdução de outros entendimentos.

Apropriar-me dos vestígios das superfícies dos muros e levar para outro contexto se distingue pelas suas analogias e simulacros roubados de imagens já existentes, prontas, sem manufaturas nascidas, originárias da criatividade artística do autor – um hackeamento. Essas apropriações (apenas faço o uso das imagens já existentes) refletem condições específicas da cultura atual na qual atende aspectos peculiares da arte, pondo em questão a autenticidade, fazendo da imagem vestigial uma estratégia de apropriação.

No entanto, o deslocamento e consequente ressignificações atuam no limiar entre transgressão e legitimação sem, contudo, permitir-se capturar pelo discurso institucional acomodador, não deixando-se rarear-se na fluidez da oficialização institucional, atuando sempre como ruído incômodo discursivo das inconformidades expressas nos espaços subterrâneos. Suas práticas injetadas nas superfícies higienizadas da sociedade visível e institucionalizada. O valor de ruptura da linguagem oficial coloca as imagens vestigiais em um patamar de resistência à aceitação

inconteste do conceito de ressignificação, como reconstrução insubordinada do discurso dominante e estabelecido. Nesse aspecto, recorro a Crimp (2005):

Mas quando ainda que de maneira muito sutil, essas práticas começam a acomodar aos desejos do discurso institucional – como no caso da extrema mediação da imagem publicitária em Prince, ou do abandono da *mise-en-scène* do fotograma de cinema em favor dos close-ups da “estrela” por parte de Sherman -, elas se deixam simplesmente entrar nesse discurso (em vez de intervir nele) em pé de igualdade com os próprios objetos que outrora pareceram estar prontas a remover. E, nesse sentido, a estratégia de apropriação torna-se apenas mais uma categoria acadêmica – a temática – por meio da qual o museu organiza seus objetos.³³ (CRIMP, 2005, p. 124).

Essa estratégia de apropriação, e seu deslocamento, é um elemento de arte e área de interesse de uma situação artística por meio da qual as imagens podem ser migradas de um lugar para outro (das paredes para o espaço expositivo, por exemplo). Apropriar e transformar o que se vê no espaço público é organizar passagens da vida cotidiana para a arte. A transferência dos vestígios para o espaço expositivo encontra, em última análise, a formatividade que a obra alcançou, sem o produto da mão do artista.

A imagem em sua totalidade, reduzida à forma e à estrutura, devia agora ser sintetizada ao lugar de dentro de uma região (recinto fechado, museus, galerias e diversos tipos de espaços externos e tradicionais) de percepção específica a ser estetizada, pois sua forma é abstraída. Sobre esse embate, reviso os valores dos espaços urbanos, mas sem esquecer que os valores tradicionais, como o espaço expositivo, são revelações da produção artística, e que os lugares são similares quando abordam sobre a realidade, selando esse valor de particularidades e significados. Não há diferença na arte e sua produção, entre a esfera privada e a esfera pública. Neste sentido, vale ressaltar o que o artista minimalista Carl Andre descreve:

Não tenho obsessão com a particularidade dos lugares. Não penso que os lugares sejam tão particulares assim. Penso que há categorias genéricas de espaço para os quais e em vista dos quais você trabalha. Portanto, o lugar preciso em que uma obra vai ficar na verdade não é um problema. (ANDRE apud CRIMP, 2005. p. 137).

³³ A referência, nesse caso, foi indicada: este ensaio foi escrito para o catálogo de incluía *Catadores de imagem: Pintura* – apresentada no Instituto de Arte Contemporânea da Pensilvânia *Catadores de imagem: Fotografia*, parte de uma exposição dupla – que também, de 8 de dezembro de 1982 a 30 de janeiro de 1983 e que usava “apropriação” como um tema organizacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Documentos geopoéticos são os vestígios descolados, ao longo da extensão do percurso, considerando o contexto sensível vigilante da deriva; e como a imagem pulsa e se destaca em diferença, conforme um método flexível e dinâmico de perceber, gerando uma apropriação proveniente de espaços geográficos. Já o arquivo, no campo da arte, envolve o processo de produção das obras resumindo em documentos geopoéticos processuais. Sobre essas questões, defendendo o que cita Ana Pato:

Não podemos mais pensar no documento artístico sem considerar o conjunto de forças que induzem e organizam as técnicas do saber - destinadas a separar, isolar, reunir, classificar, empilhar, digitalizar, comunicar e preservar a coleção de documentos e objetos retirados de sua funcionalidade cotidiana e armazenados para o futuro. (PATO, 2012, p. 226).

O dispositivo é um termo técnico definido e decisivo no pensamento do filósofo francês Foucault. É um conjunto heterogêneo de discursos linguísticos e não linguísticos, que estabelecem uma rede de proposições filosóficas com estratégias de pensamentos, o que inclui instituições, leis, edifícios etc. O espaço público como dispositivo, ou seja, fonte, nascendo de conhecimentos fragmentados, transversos, que podem ser organizados em eixos comunicacionais, e estabelecer estratégias argumentativas da relação entre o sujeito urbano e o espaço da cidade. O dispositivo define o tempo frenético, os papéis sociais e as estruturas de poder estabelecidas no urbanismo ou na arquitetura do lugar.

Segundo, Agamben (2013, p. 29), “o dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.” Em seu livro *O que é o Contemporâneo*, Agamben (2013) explica o dispositivo de Foucault, definindo assim:

Com o termo dispositivo uma função eminentemente estratégica [...] compreendo uma espécie – por assim dizer – de formação que num certo momento histórico teve como função essencial responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função eminentemente estratégica [...] O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no. Assim, o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de força que condiciona certos tipos de saber e por ele são condicionados (*Dits et écrits*, v. III, p. 2999-300). (FOUCAULT apud AGAMBEN, 2013, p. 28).

Foram pesquisados os espaços sociais da cidade os quais ressignifiquei por meio de vestígios, como se fossem redes que conectam estes vestígios espaciais dentro de aglomerados metropolitanos. Uma concepção contemporânea onde se percebe a multiplicidade, fragmentação e simultaneidade de variados vestígios não-lineares. A partir da construção desse panorama, foram enfocadas questões as quais concernem ao ambiente amplo, onde se nota uma cultura etnológica que mostra as ações do cotidiano para deflagrar reações vertigiais que se aproximam do campo estético. A dinâmica das ruas revelou que a transgressão subjetiva, em uma ação objetiva, pode dar origem à produção cultural que permitiu variadas atribuições de sentidos. O eixo dominante é o vestígio e o seu caráter ordinário da matéria, movendo-se dentro do espaço público como suporte imprescindível de uma poética crítica, mesmo havendo aqui uma dificuldade teórica, (como por exemplo: desenvolver longos textos datados referentes ao espaço público e suas implicações no que se reporta a arte atual).

Sobre o processo de elaboração das operações realizadas nos espaços públicos, posso afirmar que foi uma construção de acumulação contínua de registros de imagens, para delinear os dois primeiros capítulos, contrastando com alguns argumentos narrativos, com bases de análises de casos concretos dos processos operacionais realizados sobre as superfícies dos muros/paredes, para tentar concretizar a apropriação. Essas práticas que deram origem às descolagens e deslocamentos foram citadas no quarto capítulo. Contudo, sustento ao longo dos capítulos, constatando alguns obstáculos, que os processos do andar vadio têm potencial, explorado principalmente no capítulo três. Em ambos casos, esses exemplos dessas experiências concebem, de imediato, que as imagens existentes em grandes escalas nos muros/paredes são notas para uma prática artística no âmbito da apropriação e que, de fato, se metamorfoseiam em arte.

Como artista viajante urbano, elaborei um trabalho sobre as páginas da cidade através de fragmentos icônicos inseridos no cotidiano, anunciando aos poucos a possibilidade de se construir uma obra de arte inspirada em alguns artistas inseridos na História da Arte, mas com parâmetros autorais próprios, baseados na *appropriation art*. Os procedimentos se realizaram a partir das derivas e trajetos como processos metodológicos de abordagens para a construção do trabalho. Com as descolagens foi possível a apropriação dos vestígios parietais mas com critérios estabelecidos de um *modus operandi*. O lugar é a rua; o espaço é o muro/parede e, na deriva, incorporei

também o acaso como método, pois foi sempre necessário estabelecer todo um movimento não definido, vadio, das questões relacionadas à pesquisa.

Além destas relações presentes para articular maneiras de encontrar materiais que fundamentassem conceitualmente os vestígios, parti dos princípios narrativos durante a prática do andar nas ruas. Neste contexto, vale salientar, mais uma vez, Hal Foster, quando recorda a arte com sensatas conexões, ao afirmar que:

Uma proposição que explora a dimensão enunciativa da obra de arte (como na arte conceitual), em um procedimento que lida com o serialismo de objetos e imagens no capitalismo avançado (como no minimalismo e na arte pop), em um distintivo de presença física (como na arte *site - specific* dos anos 1970), em uma forma de mímica crítica de diversos discursos (como na arte alegórica dos anos 1980, envolvida com as imagens míticas da grande arte e dos meios de comunicação de massa). (FOSTER, 2014, p.42).

Esta análise serve para dar um diagnóstico das operações que tenderam às práticas anarquistas, quando muitas vezes foram empregados jogos onde o situacionismo vadio estava sempre presente, além dos deslocamentos sutis de origens, enquadramentos, repetições e lacunas, gerando as apropriações. É como se o vestígio influenciasse a sociedade ali estampada nos muros, se misturando entre si, como se o público estivesse envolvido. A partir disso, pude questionar: como a arte (a partir da apropriação) penetra nesses insólitos espaços e se adequa a esses novos tempos? Creio ser correto pensar que os vestígios tornam-se arte a partir de uma apropriação geopoética urbana, pois eles se baseiam numa metalinguagem da imagem icônica, originária do social.

A leitura que pretendo exemplificar é que os vestígios públicos se comunicam dentro de um espaço visual por intermédio de categorias sígnicas, sem intencionalidade perceptiva em sua precária composição dentro do campo social. Neste campo, há detalhes que precisavam ser interpretados. Temos, nas ruas, um poder da imagem de deduções absolutas. Nesta confluência, há muitas mensagens de letras soltas e juntas e estão distribuídas naturalmente ao longo das superfícies das paredes. Se juntarmos todas, é possível construir um alfabeto público que pode estabelecer conceitos entre o contexto e a recepção. São signos urbanos móveis, fazendo disso um segmento, denotando que a cidade tem uma ganância de analfabetismo urbanístico visual e ambientes segregadores. Ficou evidente que as lacunas que ficaram marcados nas paredes durante as descolagens vadias são partes da experiência; neste caso, aparece um novo significante, um outro discurso de análise, que no contraste entre as

imagens vestigiais e a lacuna, abre-se em outro discurso que potencializa arcabouços de conhecimentos, conjecturados na formação dos dispositivos dos espaços públicos. A produção da imagem vestigial, na maioria das vezes, foi revelada nos suportes desses espaços, originando instabilidades, mas presentes.

A partir dessas questões, enfatizei a necessidade de elaborar um vocábulo que permitiu estabelecer uma relação de atribuição de significados ao que foi percebido: as descolagens, que são extrações para designar certas condições urbanas. Já o nascedouro é a descoberta de uma criação paralela, mas que convive com a arquitetura mutante junto com os deslocamentos de imagens simultâneas e a transautoria. Logo, as lacunas e as superfícies subterrâneas são conceitos de translações que servirão como futuros projetos. São maneiras de nomear para operar, simultaneamente, dentro das “rotas de zonas autônomas” abandonadas, o avanço da cidade capitalista. Essas nomeações foram abordadas durante o decorrer dos capítulos.

O que se alcançou foram mensagens visuais realizadas em um contexto nômade de jovens, mendigos, grafiteiros, operários, estudantes, pichadores, aliados às intempéries, camadas lodais e toda uma matéria plástica que deixaram vestígios do homem pelos espaços da superfície da cidade. São transgressões que, muitas vezes, são alimentadas pela segregação social, as quais se expressam, alternativamente, em forma de signos de uma bricolagem urbana.

Nesse sentido, defendo que existe uma relação entre a rua e a ação do indivíduo que, dinamicamente, atua com os seus vestígios, se distanciando das normas habituais de espaços habitados, em conexões com outros espaços, fazendo analogias, assim, com os próprios bairros da cidade e as suas urbanidades que se rompem em desconjuntamentos, promovendo a terceira imagem. E, nesse âmbito, as figuras-vestígios das superfícies serviram como comunicação entre os espaços distintos que as cidades ocupam. Sobre essas reflexões procurei demonstrar a adequação das imagens existentes nos espaços públicos a partir da articulação de conceitos dos princípios perceptivos da realidade que terminam por deflagrar uma coleção de fruições coletivas, onde somente o artista revelador pode torna-la visível. Mas, para estruturar um quadro conceitual da pesquisa, foi necessário recorrer a essas variantes de pensamento crítico em relação aos vestígios contemporâneos. São ângulos de formas, linhas e fios que somem e aparecem mais adiante, nos levando a crer que

assim é, também, a nossa vida, a nossa cultura mutante dentro dessa paisagem não-linear e sim fragmentária, múltipla e simultânea.

Fica evidente que nesse conjunto de sistemas visuais, em processos de construção e desconstrução, forma-se uma estrita relação então estabelecida entre a cidade e o homem, determinando uma elaboração das expressões gráficas que culminaram em imagens decifradoras da cidade. Essas imagens encontradas nas superfícies murais são fixas, e ao mesmo tempo têm movimento, surgindo e desaparecendo. Apagam-se fisicamente como se apagam na memória do transeunte, também. Nesse ponto de vista, a arte contemporânea também se move continuamente e em transformação constante, assim como as imagens dentro desse cenário urbano, exercendo grande atrativo para realizar intervenções. Essas imagens passaram a habitar variados espaços, mostrando uma contaminação onde a comunicação é livre e anônima, desviando-se do controle social. São vestígios do que fora feito no passado e que, ao se deslocarem para outros espaços, tornaram-se definição do presente, produzindo modelos das ruas.

Esses eixos: nascedouro mais zonas autônomas, mais deriva ativa e deriva tática produziram conceitos que atravessaram desvios geo-estéticos, anunciando um *mix*, que chamei de *sampler* de culturas de imagens fixas, sem deixar de abordar a nossa atualidade, seja no contexto artístico, seja no contexto social. Essas abordagens colocaram a relação da cultura proveniente das ruas em um ajuntamento de conceitos para serem analisados dentro da própria arte contemporânea sem o modelo dominante da cultura oficial. Uma relação entre o artista e a rua, que se apropria de artefatos para alcançar relações com o mundo, e, através dos signos, ele é motivado por uma visão da arte, operando e recuperando em sua trajetória *in progress*, a atração pela imagem em constante movimento, pois “o dispositivo plástico auto poético ajuda-nos a pensar as mutações em curso na arte atual.” (GUATTARI apud BOURRIAUD, 2009, p. 146).

O que se pode especular sobre o conteúdo estético das descolagens é o desraizamento e sentimento cosmopolita, que fez com que a pesquisa se situasse geograficamente em determinados territórios. Portanto, realizei esse grande tour, num sentido estético, na cidade de Salvador, tornando-se crucial no sentido de memória, afeto, registrando e arquivando essas histórias murais para o futuro. São forças identitárias visuais extraídas dos bairros e do núcleo central da cidade. O Trajeto

experimental I, por exemplo, aconteceu a partir da coleta de imagens robustas, coloridas, maiores em dimensão e muito nítidas e com críticas anticapitalistas. Vestígios que tendem a adquirir status de urbanidades e suas histórias, definidos por pluralidades comunicacionais. Já no Trajeto experimental II, foi detectado composições visuais de variados rostos, *stencils*, lambes e letras, de películas bem desgastadas, de superfícies frágeis. Há, ainda, azulejos antigos encobertos por argamassa; é como se fosse o passado, do centro tradicional de lembranças, de um espaço público que ainda serve como campo de ação e especulação imobiliária e suas diferentes visualidades, refletindo algum processo cultural, diferenciando-se da urbe do núcleo suburbano e sua invasão automobilística. São invasões de vestígios em longas extensões de dois territórios diferenciados, mas análogos, pois são o retrato de estruturas desiguais.

O vestígio nomeado de público é a negação do social, pois é um artifício de resistência, onde há um resgate do que o homem tem de mais primitivo, do que resta em todos nós e é praticado por nossa sociedade atual. São ações praticadas em nossa sociedade pós-industrial, permanecendo viva desde a nossa mais remota ancestralidade, do espírito que ainda nos resta e estão nas paisagens do mundo desde quando a humanidade descobriu as formas de se comunicar sem estar presente. Assim, há de ser provado, abarcar com todas as possibilidades, realizar o que viria a ser a afirmação das apropriações geopoéticas como geradora de informações visuais das cidades. É possível, então, encontrar poesia no vestígio da rua, pois é uma ação de uma prática urbana, onde há caligrafias, manchas, retículas e visualidades por excelência, sobrevivendo aos tempos e que foram aqui organizadas em coleções. Misturadas às questões artísticas, estéticas e conceituais e ao próprio cotidiano, com temas conectados à uma deriva.

As intervenções/apropriações são originárias de um conflito urbano e teve vínculo direto com as bases da arquitetura e do urbanismo como características fundamentais de uma cidade. Busquei envolver o vestígio como concepção artística de apropriação do espaço público para propor uma obra de arte. Quer dizer, apropriações de cópias reais das imagens existentes no urbanismo, com a intenção de ressignificar imagens do cotidiano gerando, assim, uma poética. São remixes de práticas comuns de arte contemporânea, onde se testa o limite dos artistas ao criar trabalhos da vida real, apontando para a visibilidade da obra de arte.

Defende-se, por fim, que as descolagens desses fragmentos, de registros de vestígios, nos fornecem materiais secretados de um tempo passado, onde se transforma numa bricolagem do homem coletor, como se houvesse um método de subsistência da recolha da imagem, até os recursos dos territórios se esgotarem. Essa coleta arqueológica da superfície urbana é análoga às informações atuais do lugar do homem contemporâneo que nele vive.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: UnoChapecó, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade.** Trad: Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Arte e crítica de arte.** Trad: Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa, 1998.

ARQUITETURA NO BRASIL. [Portal]. Disponível em: <https://arqnobrasil.wordpress.com>. Acesso em: 12 jun. 2019.

ARTNET. [Portal]. Disponível em: www.artnet.com. Acesso em: 12 jun. 2019.

AUGÉ, Marc. **Não lugares:** introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad: Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2014.

_____. **O antropólogo e o mundo global.** Trad: Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2013.

AUGEL, Moema Parente. **O desafio do escombros:** Nação, identidades e pós colonialismo na literatura de Guiné Bissal. Editora Garamond: Rio de Janeiro – RJ. 2007.

BACHELARD, Gaston. **A poética dos devaneios.** Trad: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A terra e os devaneios do repouso.** Trad: Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **O direito de sonhar.** Trad: José Américo Motta Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro, Maria Isabel Raposo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1970.

BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Trad: Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **Imagem e moda.** Inéditos. Trad: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v.3.

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual.** Porto Alegre: Zouk, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas.** Trad: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória.** Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BEUYS, Joseph. **A revolução somos nós.** Catálogo. São Paulo: SECS, Associação cultural vídeo Brasil, 2011.

BIENAL DE SÃO PAULO COMO VIVER JUNTO, 27., 2006, São Paulo. **Anais [...]** São Paulo, 7 de outubro - 17 de dezembro de 2006.

BLISSET, Luther. **Guerrilha psíquica**. Trad: Giulia Cripa. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização. Trad: Dorotheé de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. Trad.: Dorotheé de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Trad: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Estética relacional**. Trad: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BURROUGHS, William S. **A Palavra, a Imagem, o Silêncio e o Sonho**. Trad.: Alberto Alexandre Martins. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistaWilliamBorroughs.html>. Acesso em: 15 jan. 2018.

CADERNO SESC. Vídeo Brasil 09. Geografias em Movimento. São Paulo: Edições Sesc, n.9, 2013.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Trad: Diogo Marinardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CAPITAL TERESINA. 2018. [Portal]. Disponível em: www.capitalteresina.com.br. Acesso em: 12 jun. 2019.

CARVALHO, Wynne. Seis imóveis são demolidos na ladeira da Montanha. **A Tarde**, Salvador, 22 maio 2015. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/bahia/salvador/noticias/1682937-seis-imoveis-saodemolidos-na-ladeira-da-montanha>. Acesso em: 15 jan. 2018.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. Prefácio de Paola Berenstein Jacques e Gilles Tiberghien. Trad: Frederico Bonaldo. São Paulo: G. Gili, 2013.

_____. **Caminhar e parar**. Trad: Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: G. Gili, 2017.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor?**: revisão de uma genealogia. Trad: Luzmara Curcino e Carlos Eduardo Bezerra. São Carlos: Edufscar, 2012.

CIDADE EM CENA. **Urbanismo Unitário**. 2011. Disponível em: <https://cidademcena.wordpress.com/2011/08/10/urbanismo-unitario>. Acesso em: 12 jun. 2019.

CORTÉS, José Miguel G. **Políticas do espaço**: arquitetura, gênero e controle social. Trad: Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora Senac, 2008.

COSTA, Roaleno Ribeiro Amâncio. **A recepção e a estética das imagens grafitadas nos espaços da cidade de São Paulo**. 2000. Tese (Doutorado)-ECAUSP, São Paulo, 2000.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur C. **O descredenciamento filosófico da arte**. Trad: Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Trad: Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**, São Paulo: Editora 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura**. Trad: Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/Arte, 2001.

_____. **Sobrevivência dos vagalumes**. Trad: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Editora UFMG. Belo Horizonte: 2011.

_____. **Cascas**. Trad: André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DURAN, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Trad: Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil Ltda, 2004.

ENCICLOPEDIA ITAU CULTURAL. [Portal]. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 12 jun. 2019.

FAYE MAKES FOOD. [Portal]. Disponível em: <http://www.fayemakesfood.com/gallery>. Acesso em: 12 jun. 2019.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Trad: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GALARD, Jean. **Beleza exorbitante**. Reflexões sobre o abuso estético. Trad: Iraci D. Poleti. São Paulo: FAP – UNIFESP, 2012.

GALERIA LUIS ASTRINA. **Carlos Garaicoa**. 2018. Disponível em: www.galerialuisastrina.com.br/artista/CarlosGaraicoa. Acesso em: 20 dez. 2018.

GOMES, Paulo César da Costa. **A condição urbana: ensaios de geopolíticas da cidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

GONÇALVES, Márcia Cristina Ferreira. **Belo e o destino (O)-Uma introdução à filosofia de Hegel**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GRUPO DE PESQUISA ESTADO, CAPITAL TRABALHO E AS POLÍTICAS DE REORDENAMENTO TERRITORIAL. [Portal]. Disponível em: <https://grupogpect.info>. Acesso em: 12 jun. 2019.

GUARNACCIA, Matteo. **Provos - Amsterdã e o nascimento da contracultura**. Trad: Leila de Souza Mendes. São Paulo: Veneta, 2015.

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

HARVEY, David. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. Trad: Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

IASI, Mauro Luís. **Cidades rebeldes - Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Trad: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. **Elogio aos errantes**. Salvador: Edufba, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein; BRITO, Fabiana Dultra (Org.). PEREIRA, Margareth da Silva. **Corpocidade**: gestos urbanos. Salvador: Edufba, 2017.

JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar**: as fronteiras da discórdia. São Paulo: Cortez, 2012.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. Trad: Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

LEFEBVRE, Henry. **A produção do espaço**. Trad: Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. (do original: La production de l'espace). 4. ed. Paris: E'dictions Anthropos, 2001.

LIRA, José Tavares de. **De patrimônio, ruínas urbanas e existências breves**. ReDObRa, v. 12, p. 168-179, 2013.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Trad: Marcos de Castro. São Paulo: Record, 2001.

MARICATO, Hermínia. **Cidades rebeldes**: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Trad: Maria Elisabete Costa. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1977.

MAZZUCHELLI, Kiki. Arte como projeto. **Cultura e Pensamento**, Salvador, n. 2, 2007.

MCCARTHY, David. **Arte pop**. Trad: Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

MOSTAFA, Solange Puntel. **Vygotsky e Deleuze**: um diálogo possível? São Paulo: Alínea, 2008.

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas**. Trad: Diogo Henriques. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011. v.4

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem** - Poética da geografia. Trad: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

OSÓRIO, Luiz Camillo. **Razões da crítica**. São Paulo: Zahar, 2005.

PAREYSON, Luigi. Estética. **Teoria da formatividade**. Trad: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

PATO, Ana. **Literatura expandida**: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster. São Paulo: Sesc SP; Associação Cultural VideoBrasil, 2012.

PAZ, Otávio. **Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza**. Trad: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PEREIRA, Margareth da Silva. **Gestos urbanos: pensar o tempo**. Alvorador: Margareth da Silva, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Trad: Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad: Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2012.

RIBAS, Cristina. **Vocabulário político para processos estéticos**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2014. Disponível em: <http://vocabpol.cristinaribas.org/page/3/> Acesso em: 23 jan. 2019.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**. Transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Editora Meridional; URGs, 2006.

SALVADOR-BA. Câmara Municipal. **Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano (PDDU)**. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/plano-diretor-salvador-ba> Acesso em: 12 jan. 2019.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. Técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2014.

SELECTA - ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA, Ano 5, ed. 27, p.35, dez./jan. 2016.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real!** Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. Trad: Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.

ZONNO. Fabíola do Valle. **Lugares complexos**. Poética da complexidade: entre arquitetura, arte e paisagem. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2014.

ZWIRNER, Dorothea. Marcel Broodthaers: correspondência além do silêncio. In: TIRAVANIJA et al. **27ª Bienal de São Paulo: Seminários**. São Paulo: Cobogó, 2008.

**ANEXO A – Imagem de matéria veiculada no Jornal A Tarde, em 22/05/2015
sobre o desabamento dos casarões ocorridos na Ladeira da Montanha.
Salvador – BA**



Foto: Margarida Neide | Ag. A TARDE - 22/05/2015 (CARVALHO, 2015).

ANEXO B - Registros processuais, imagens e teaser³⁴

³⁴ O conteúdo do ANEXO B foi disponibilizado no CD apenso a esta tese.