UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

Ratículas

As superfícies mudas como lugar da fabulação

WALDEMAR ZAIDLER JR.

São Paulo | 2014

WALDEMAR ZAIDLER JR.

Rátículas: as superfícies mudas como lugar da fabulação

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Design e Arquitetura

Orientador: Prof. Dr. Feres Lourenço Khoury

São Paulo
2014

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

e-mail do autor: zaidler@gmail.com

Z21r

Zaidler Junior, Waldemar

Rátulas: as superfícies mudas como lugar da fabulação / Waldemar Zaidler Junior. -- São Paulo, 2014.

220 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Design e Arquitetura) -- FAUUSP.

Orientador: Feres Lourenço Khoury

1.Poéticas visuais -- São Paulo(SP) 2.Cidades -- São Paulo(SP)

3.Percepção 4.Graffiti -- São Paulo(SP) 5.Percepção visual 6.Fabulação

7.Território visual I.Título

CDU 7.036(816.11)

Nome: ZAIDLER JUNIOR, Waldemar

Título: Rátulas: as superfícies mudas como lugar da fabulação

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Design e Arquitetura

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr.: Instituição:

Julgamento: Assinatura:

Prof. Dr.: Instituição:

Julgamento: Assinatura:

Prof. Dr.: Instituição:

Julgamento: Assinatura:

À
Lúcia
Marcelo
Pedro

agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador, Prof. Dr. Feres Lourenço Khoury, pela generosa paciência com que me fez avaliar e refletir sobre cada um dos rumos que experimentei ao longo deste trabalho e pelas inestimáveis indicações de leitura.

Agradeço a todos os professores que me acompanharam ao longo do programa de pós-graduação; em especial, à Profa. Dra. Myrna Nascimento e ao Prof. Dr. Leon Kossovitch, que em meu exame de qualificação colocaram o trabalho no caminho percorrido até aqui.

Aos professores Carlos Zibel Costa, Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli, João Carlos de Oliveira César, Leon Kossovitch, Vera Maria Pallamin e Vladimir Bartalini que pacientemente ouviram e didaticamente comentaram meus pensamentos.

Agradeço à Ana Godoy, que com seus prestimosos conselhos destravou-me a pena, temperando a pesquisa com seu saudável e contagiante anarquismo.

Aos amigos e colegas que acompanharam o desenvolvimento da pesquisa e com quem troquei ideias, pelo incentivo e apoio: Bruno Massara Rocha, Carlos Matuck, Júlio Barreto, Luís Eduardo Brettas, Marcelo Zaidler, Márcia e Rogério Anaf, Natalie Boch, Paulo Verano, Renato Salgado e, especialmente, Pedro Zaidler, pelo envolvimento e colaboração.

Por último, agradeço à minha família, Lúcia, Marcelo e Pedro, pela compreensão e carinho com que permitiram que eu fizesse desta pesquisa a minha rotina.

*Peço desculpas por expor-me assim diante de
você; mas acho mais útil contarmos aquilo
por que passamos do que simular um conhe-
cimento independente de qualquer pessoa e
uma observação sem observador.
Na verdade, não existe teoria que não seja
o fragmento cuidadosamente preparado de
alguma autobiografia.*

Paul Valéry

ZAIDLER JUNIOR, W. **Rátículas**: as superfícies mudas como lugar da fabulação. 2014. 220 p. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2014.

Este trabalho de cunho prático-teórico investiga, por meio de ensaios artísticos projetados nas superfícies da cidade, especialmente nas inexpressivas ou degradadas, possibilidades de integrá-las em uma narrativa visual que, ao se inscrever na complexidade do olhar urbano que explora dimensões para além das superfícies, convida as pessoas a criar territórios poéticos, reinventando suas próprias cidades. O projeto propõe a inscrição de figuras de ratos em um trecho selecionado do elevado paulistano “Minhocão” e arredores. Os ratos são posicionados estrategicamente e, ao longo do percurso, transformam-se morfologicamente. Essas metamorfoses sugerem, elas próprias, fabulações e promovem interpretações variadas dos significados tanto das figuras quanto das relações entre as superfícies nas quais se inscrevem. Neste projeto a cidade não é tratada como suporte passivo. O que se pretende é explorar possibilidades resultantes da percepção conjunta da ambiência, das características físicas do espaço construído, das figuras inscritas e de outras relações que concorram para a oferta de estímulos a elaborações sintáticas, semânticas, poéticas, políticas da cidade.

Palavras-chave: cidade, *graffiti*, fabulação, territórios poéticos

abstract

ZAIDLER JUNIOR, W. **Raticles**: the mute surfaces as a place of fable making. 2014. 220 p. Dissertation (Master's Degree on Design and Architecture) — School of Architecture and Urbanism (FAU), University of São Paulo (USP), 2014.

This dissertation of theoretical-practical intent investigates, by means of using artistic essays projected at city surfaces, especially in those negligible and derelict cities, possibilities to integrate them in a visual narrative. Such narrative, in the framework of urban eyes' complexity, which explores dimensions beyond its surfaces, invites people to create poetical territories reinventing their own cities. The project proposes the inscription of rats' images in a selected stretch of "Minhocão" (an elevated way in São Paulo) and its surrounding areas. The rats are strategically placed and, over the route, they are morphologically transformed. These metamorphoses suggests, themselves, fable makings, and fosters most varied interpretations, from both of the images as the relations between the surfaces in which they are inscribed. In this project the city is not treated as a passive support. What it intend is to explore possibilities issued from the joint perception of the ambience, of the physics of constructed space, of the images inscribed and other relationships that compete to offer boosts into syntactic, semantic, poetic and politic elaborations of the city.

Key words: city, graffiti, fable making, poetical territories

1	A ser visto	<i>página 16</i>
1.1	O vão	<i>página 18</i>
1.2	A fresta	<i>página 32</i>
1.3	A passagem	<i>página 42</i>
1.4	O hiato	<i>página 58</i>
1.5	A esquina	<i>página 70</i>
1.6	O canto	<i>página 84</i>
2	A ser dito	<i>página 92</i>
2.1	São Paulo não pode parar!	<i>página 95</i>
2.2	Das empenas cegas para as superfícies mudas	<i>página 97</i>
2.3	Superfícies da cidade e modos de pintar	<i>página 101</i>
2.4	Superfícies e territórios	<i>página 103</i>
2.5	Laboratório Minhocão	<i>página 108</i>
2.6	Territórios e fabulação	<i>página 111</i>
2.7	O olhar urbano e o desenho da cidade	<i>página 113</i>
2.8	O desenho da cidade e a atenção	<i>página 120</i>
3	Ratículas	<i>página 124</i>
3.1	Visão geral da região trabalhada	<i>página 126</i>
3.2	O projeto	<i>página 128</i>
4	Esclarecimentos ao não perguntado	<i>página 190</i>
4.1	Por que ratos?	<i>página 193</i>
4.2	O que operam os ratos?	<i>página 196</i>
4.3	De onde vêm e para onde vão os ratos	<i>página 204</i>
	Referências bibliográficas	<i>página 213</i>

1 A SER VISTO

Kubali pergunta para Marco:

— Quando você retornar ao Poente, repetirá para sua gente as mesmas histórias que conta para mim?

— Eu falo, falo – diz Marco –, mas quem me ouve retém somente as palavras que deseja. Uma é a descrição do mundo à qual você empresta sua bondosa atenção, outra é a que correrá os campanários de descarregadores e gondoleiros às margens do canal diante da minha casa no dia do meu retorno, outra ainda a que poderia ditar em idade avançada se fosse aprisionado por piratas genoveses e colocado aos ferros na mesma cela de um escriba de romances de aventuras. Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido.

Italo Calvino

1.1 O VÃO

Entre o sim e o não, existe um vão. Assim assume o Assumpção.

Nos territórios desse vão impera Kublai Khan, e neler as cidades só se vislumbram pelo ponto de vista do taboal.

O vão entre o sim e o não é o silêncio que se interpõe entre os sons da melodia; é o vazio que recheia o espaço entre os cheiros. É no vão que a poética e a subjetividade se integram à percepção da cidade; é no vão que habita a ambiência.

O vão está no entendimento e na representação da ideia de rede, que depende de seus interstícios e se evidencia em seus pontos de conexão.

Sem o vão não há sinapses.

O vão é o lugar do pensar e do sonhar.

Articular na cidade elementos em redes visuais conectando volumes é revelar o vão, tornando mais nítidos o sim e o não. É lançar um convite à percepção e ao preenchimento das lacunas sugeridas; um convite para um jogo de pertencimento mútuo com a cidade.

1.2 A FRESTA

Parente próximo do vão, aquele que existe entre o sim e o não, a fresta dele se diferencia por preferir existir entre o sim e o sim. A fresta é astuta, e se abre na matéria daquilo que se diz único, questionando a integridade do que se quer sólido.

Pela fresta pode-se esgueirar sorrateiramente, atalho pelo qual se entra esperto e se sai mais esperto ainda, pois para se passar por ela é preciso jogo de cintura e senso de oportunidade, fluidez de líquido, maleabilidade de vento. Em um sentido a fresta se interpõe entre o sim e o sim, no outro liga o mais com o mais ainda. Passar por ela é aprimorar-se.

Não se faz alarde ao se escoar por uma fresta, que, justa, não se abre para multidões. A fresta é individual, cada um tem a sua, e todo mundo tem.

Pela fresta se espia sem ser visto aquilo que se quer ver. Pessoal e intransferível, a fresta possibilita que se conheça o mundo sem se dar a conhecer e, por isso mesmo, permite a apropriação egoísta daquilo que por ela se vê.

Na cidade, a fresta não se dá só na matéria, mas também no tempo. Coloca-se entre o já e o agora, e através desse átomo cada um vê o que vê de seu próprio ponto de vista. Não do ponto de vista do talvez, como se quisesse ver as cidades invisíveis de Marco Polo, mas do ponto de vista do desejo.

Um desenho em uma parede desopinada da cidade pode ser um pretexto para que se abra uma fresta na monolítica monotonia de quem passa o tempo a ir, e só a ir.

1.3 A PASSAGEM

A passagem também faz parte da família do vão e da festa, mas se aloja entre o não e o não. É parente distante, substantivo filho de verbo, que nunca se liberou da influência paterna. O vão é, a festa é; a passagem não é, apenas serve.

A passagem leva daqui para lá. Por mais fantástica que da passagem possa ser a visão das águas do Mar Vermelho, não são as águas que interessam, mas a terra prometida adiante. Diferentemente da festa, a passagem se abre de uma só vez para todos, que caminham como rebanho em fluxo homogêneo, possivelmente congestionado, rumo a um destino suposto que se sobrepõe ao agora, anulando-o, reduzindo-o ao depois.

A passagem é a avenida pela qual se transita sem desejar o que está em suas margens.

Na passagem não há um aqui, por isso é a negação da cidade, ainda que esta sem ela, e muitas delas, não seja possível.

1.4 O HIATO

As séries, para lê-las, precisam diferenciar suas partes, e estar, de algum modo, precisam estar concatenadas entre si. Essa é a vida do hiato: engate entre vagões, é ele quem transmite movimento ao trem.

Na cidade, trem parado, somos nós que nos movemos, e o hiato modula a interligação entre edifícios e equipamentos, da mesma maneira que faz com as vogais e sílabas diferentes dentro de uma mesma palavra.

O hiato aproxima-se da festa, pois como ela afirma a unidade de seu hospedeiro; entretanto, não convida a um "daqui para lá", a um escape transversal ao sentido do deslocamento de quem por ele passa.

É mais próximo da fenda, da qual se vê a entrada mas não a saída — e por isso mesmo a um tempo atrai, intrigante, e repele, assustadora. O hiato ordena que se siga em movimento, ameaçando não mais existir caso lhe bloqueiem o fluxo.

Ao contrário da festa, o hiato insiste no paralelismo da visão periférica, ziguezagueando de lado a lado e de cima para baixo, fornecendo ritmo ao mundo que nos margeia, cadenciando as sequências materiais pelas quais passamos, talvez na maioria das vezes com a sensação de que são elas que passam por nós. Sintoma da modernidade?

José, predileto de Jacó entre seus treze filhos, cria piamente ser o centro do mundo: para onde olhasse, seu nariz – ponta seca do compasso – seria sempre o lugar central da calota abrangida por sua visão. De modo análogo nós, cinematograficamente modernos, quando parados dentro de meios de transporte em veloz deslocamento, vemos a cidade passar por nós, por vezes esquecendo que somos nós que por ela passamos. O jogo é ancestral.

Trabalhar os hiatos da cidade,
torná-los dignos de nota, pode,
talvez, lembrar ao passante sua
condição de passante.

O jogo contraditório entre
separação e ligação, positivo e
negativo, faz do hiato modulador
do movimento de quem vai, e dá
à passagem a esperança de ser
também lugar de permanência, pelo
menos para quem nela ficar.

1.5 A ESQUINA

As passagens chamam ao deslocamento,
movimento. Porém, quando se cruzam,
produzem pontos que reclamam pausa e decisão.

A banca, o boteco, a farmácia, a puta, é longa
a lista dos que habitam a esquina.

Ao contrário do canto, que muitos querem
sinônimo de esquina, esta é convexa. O canto
acolhe. A quina, saliente, indica que se está
do lado de fora.

O sonho modernista da cidade sem esquinas é
asséptico: tudo é passagem; e nele é muito mais
difícil de se despistar um eventual perseguidor.
As esquinas dinamizam o jogo da cidade,
aguçam a curiosidade sobre o além da dobra.

São nós em uma malha, ambíguas. Por um lado,
estratégicas, são referência para um sobrevoo
imaginário, compreensão funcional e estrutural
da cidade. Por outro, táticas, permitem o deslizar
ao rés do muro, o rastejar pelos meandros e vãos.

As esquinas são destaques na cartografia
territorial poética, merecedoras do melhor de
nossa atenção. São, afinal, o antídoto
para a passagem.

1.6 O CANTO

Oposto à esquina pelo vértice, o canto é generoso. Em sua riqueza semântica, adhe significados, presta-se a serviços.

Avesso da esquina e inverso da fresta — pela qual se espia o lado de lá —, o canto oferece duas possibilidades para o olhar. De costas para ele, vê-se um quarto do mundo. De frente, não se vê nada além dele. De costas, suspira-se. De frente, espia-se pecadilhos.

Essas duas possibilidades conferem ao canto a preferência como lugar da memória, da intimidade, da gestação de ideias. Nele podemos abrigar, com segurança estratégica, os territórios inventados pela nossa fabulação.

Na cidade, criar um território é conquistar um canto.

2 A SER DITO

O raciocínio, reconheço, é tortuoso,
mas não pretendo aqui falar de coisas retas.

— *— — — — —* :
— — — — —
— — — — — ,
— — — — — !

— — — — —
— — — — — ;
— — — — — ,
— — — — — !
— — — — —
— — — — — .

— — — — — ,
— — — — — .

2.1 São Paulo não pode parar!

Enunciado há mais de meio século, esse dilemático lema ecoa ainda hoje na lataria de milhões de automotores enfileirados em congestionamentos não raro superiores a trezentos quilômetros.

Desde o lançamento dessa famosa divisa, não faltaram expedientes desenvolvimentistas concorrendo para perpetrá-la, construindo sobre o demolido, impondo-se às resistências.

Nas camadas do palimpsesto resultante desse lema, identifica-se um modelo de cidade cuja obsolescência é programada por especuladores. Veem-se referenciais urbanos e monumentos tratados como se patrimônio fossem exclusivamente bens registráveis em cartório. Vê-se a história de uma cidade que parece negar sua própria história, que se quer consumível e descartável, fantasiosa e imaginativa, mas não simbólica. Porém, um olhar sensível verá também reações, verá muitas outras cidades.

A cidade que não pode parar não quer seu habitante parado – muita gente parada traz riscos de movimento –, e por isso é comedida na oferta de lugares públicos. Organizada funcionalmente, concebe lugar como pontos de partida ou de chegada, destinos individuais: lugar de trabalho, de moradia, de estudo, de lazer. O deslocamento entre lugares, antes feitos por ruas, alamedas, avenidas, cada vez mais se dá por *acessos, corredores, interligações, vias expressas, complexos viários*, pelos quais se deve passar sem parar, a não ser em obediência à sinalização de tráfego e nos inevitáveis congestionamentos. Aliás, graças à crença na disparada tecnológica, os *mobiles*¹ apresentaram-se como redutores das *paradas* em geral, solução definitiva, ainda que virtual, para uma cidade que não pode parar.

Passear, flunar, deambular são ações lerdas, domingueiras, inadequadas às necessidades contemporâneas de mobilidade. São atitudes não muito bem vistas, sobretudo nos *horários de pico*, pois reivindicam aos espaços de passagem o sentido de lugar, reduzindo a velocidade do fluxo. Comprovar essa impressão não requer nada além de alguma coragem; basta andar absortamente sobre uma faixa de pedestres, excedendo o tempo predeterminado para a travessia do *corredor*.

Esse modelo impôs às pessoas da cidade a convivência com sequelas de toda sorte.

¹ *Mobiles* designa genericamente as famílias de aparelhos eletrônicos portáteis tais como *notebooks, tablets, smartphones* equipados com calculadora, bússola, máquina fotográfica, e capazes de fornecer cotações de moedas, previsão meteorológica, simulacros de quase tudo do que há de conhecido no universo.

Os privilégios concedidos à passagem sepultaram riachos e córregos sob o asfalto. As águas se infiltraram como puderam pelo subsolo, ou fingiram se conformar com os canais subterrâneos a elas destinadas – ridiculamente mesquinhos, diriam as vítimas das sistemáticas enchentes de verão – e compartilham essas galerias com seres que de dejetos tiram o sustento.

Os cursos alterados dos rios foram contidos por muros de concreto; milhares de edificações, comprimidas umas contra as outras, exibem aleatoriamente paredões sem qualquer abertura, que, somados a estruturas de viadutos, áreas asfaltadas, coberturas de plantas industriais, e tantas outras superfícies construídas sem nenhum critério, além da funcionalidade e do lucro imediato, totalizam uma área que ocupa na metrópole uma porção tão impressionante quanto o comprimento de seus congestionamentos.

Essas são as superfícies mudas.

Abundantes, emolduram vias que deveriam garantir fluxo desimpedido, povoando a visão periférica do passante. A percepção deste é insondável no âmbito desta dissertação, mas é razoável supor que, cada um ao seu modo, em algum momento, vê algumas dessas superfícies, no mínimo tomando ciência da existência delas, e nelas encontrando ou não atrativos que valham o olhar, ou até um pouco mais.

Ignorá-las não as torna inexistentes, tampouco colabora para transformar em lugares os espaços por elas limitados ou compostos; apenas reforça e sobrepõe o caráter de passagem desses espaços às suas outras qualidades latentes.

Empena cega, expressão ordinária no jargão da arquitetura e do urbanismo, não seria suficiente para designá-las. A cegueira impede a visão do mundo externo, captação de fora para dentro; a mudez impede a emissão de conteúdos. As superfícies mudas não são neutras; quando ativadas têm muito a contar, e suas histórias foram motivadoras do *Ratículas*.

2.2 Das empenas cegas para as superfícies mudas

Em São Paulo, até 2006², a propaganda praticamente monopolizou o uso das empenas cegas. Não obstante, há muito o potencial poético e plástico dessas empenas era percebido por arquitetos e artistas. Na arquitetura modernista, por exemplo, a empena cega passa a ser projetada como elemento de sintaxe, como parte do vocabulário compositivo, portanto de linguagem, quando assim pensada. Nas décadas de 1950-1960, foi relativamente frequente o uso dessas empenas como suporte para murais e mosaicos – o mural do teatro Cultura Artística é exemplo notável dessa produção. Em 1982 e nos anos seguintes, a Emurb (Empresa Municipal de Urbanismo) implementou o projeto *São Paulo Mais Bonita*, que propunha a realização de murais para a requalificação visual de empenas na região central da cidade. Atualmente, em razão da persistência dos *graffiti* e dos desdobramentos dele decorrentes – práticas cada vez mais comuns desde os anos 1970 –, e também em virtude das propostas artísticas pertencentes à linhagem das performances e dos *site specific*, outras superfícies somaram-se às empenas, incluindo na mira dos artistas o conjunto de superfícies aqui chamadas mudas.

No início de 1974, foi finalizada a obra *Caminhos do Jaraguá*, de Flávio Motta e Marcello Nitsche, que marcou o deslocamento de trabalhos artísticos em empenas cegas para outras superfícies da cidade. Tratava-se de um conjunto de pinturas realizadas nos pilares da via elevada Presidente Artur da Costa e Silva, apelidada Minhocão, inaugurada em 1971.

No artigo “Superfícies Habitáveis – memorial I”³, Flávio Motta escreve que

o projeto surgiu em 1971, quando nos empenhamos junto à Prefeitura Municipal [...] com uma proposta [...] pensada como uma sucessão de painéis, onde predominam formas geométricas, seguindo um ritmo, uma verdadeira história para aqueles que viajam de ônibus [...]. Pensamos em pintar espaços que não existem; pensamos em converter parte da cidade numa sequência organizada, quase cinematográfica. Não sabemos se isso pode desagradar a maioria das pessoas que por ali passarão. Acreditamos que não. O espaço por baixo do “Minhocão” é por demais deprimente para não permitir esse gênero de sonho.

² Em 6 de dezembro de 2006 foi promulgada a Lei nº. 14.223, conhecida como Lei Cidade Limpa, que proibiu a utilização das empenas cegas, equipamentos urbanos e veículos como suporte para propagandas, e regulamentou a sinalização de fachadas de edifícios comerciais.

³ Artigo publicado em 12 de maio de 1974, no Suplemento Literário n. 876 do jornal *O Estado de São Paulo*.

Ainda em 1974, os dois autores registraram o percurso em formato Super-8⁴, a partir de um carro em movimento, captando os efeitos de animação resultantes da disposição e posicionamento sequenciado das pinturas. Ao filme deram o nome *Superfícies Habitáveis*.

Esse trabalho, que ainda menino tive o privilégio de fruir *in loco* – ficava em meu caminho de casa para a escola –, foi para mim um marco conceitual e estético. Ao longo do desenvolvimento do *Rátículas*, esteve presente como uma constelação referencial para reflexões sobre partido, modos de fazer, e sobre como pinturas de diferentes naturezas operam na cidade.

A obra *Caminhos do Jaraguá* propôs, poeticamente e de modo até então inusitado, em São Paulo, o tratamento visual de um gigantesco equipamento viário. Crescia, por essa época – para além das iniciativas muralistas anteriormente citadas – o número de pesquisas e projetos para tratamentos visuais de equipamentos urbanos em geral⁵. A realização de Nitsche e Motta, entretanto, adiantou-se em vários aspectos, apresentando importantes novidades – pelo menos em relação às obras executadas até aquele momento –, abrindo possibilidades inéditas para a concepção de trabalhos artísticos visuais na cidade.

As pinturas recobriam a totalidade da área dos pilares, exclusivamente nas cores azul, vermelho e branco; eram em sua maioria geométricas. Em alguns trechos, a sequência sugeria um pôr do sol; em outros, movimentos de expansão e contração. A certa altura tornava-se figurativa: um pássaro ocupava sempre a mesma posição relativa em pilares sucessivos, enquanto suas asas se deslocavam alguns centímetros, primeiro para cima e depois para baixo, criando a ilusão do voo. Tudo isso na direção oeste, na qual era visível o pico do Jaraguá, o mais alto da cidade e marco referencial natural cuja visão, desde a Avenida São João, foi bloqueada pelo elevado. Interessante, ainda, notar a assumida efemeridade da obra. Os pilares não foram submetidos a nenhuma preparação especial visando à durabilidade da pintura; foram utilizadas tintas comuns, comerciais, aplicadas diretamente sobre a superfície de concreto.

Foram muitos os aspectos inovadores de *Caminhos do Jaraguá*, e alguns deles estão vivamente presentes no *Rátículas*: a utilização de *recursos narrativos* para revelar qualidades de *conjuntos de superfícies* de parques atrativos visuais; o aprofundamento da exploração das

⁴ Super-8 foi um aperfeiçoamento do formato cinematográfico 8mm, lançado em meados da década de 1960, que facilitou ao público interessado o acesso à produção de *filmes caseiros*, sendo também utilizado como recurso de linguagem por profissionais. Em termos de concepção de uso, pode-se considerá-lo antecessor imediato das câmeras de vídeoteipe não profissionais e ancestral dos atuais vídeos digitais conjugados aos aparelhos celulares. O filme citado pode ser visto em DVD na biblioteca da FAU-USP.

⁵ Destaque-se o grupo de pesquisadores da FAU-USP incentivados pela professora Élide Monzeglio, assim como as iniciativas do arquiteto Maurício Fridman, que, em 1972, coloriu a Rua Gaspar Lourenço, na Aclimação, onde residia. Segundo Flávio Motta “Fridman e sua equipe foram multados, de um lado, e ganharam um prêmio de salão, de outro, seguindo mais uma vez a ‘lei das compensações universais’”. (MOTTA, 12/05/1974, p. 5).

possibilidades interativas entre *obra*, *suporte*, *observador* e *entorno*; a proposição de um *percurso visual* como delimitação territorial.

Caminhos do Jaraguá tirava partido máximo da dinâmica e da ambiência nas quais se inscrevia, utilizando em seu favor relações espaço-temporais. Não se concentrava em um único ponto e, por causa de seu parentesco com o desenho animado, sua pulsação acompanhava a variação da velocidade de deslocamento do observador, alterando-se em função dela, convidando o passante a experimentar diferentes andamentos. Mas o parentesco com o desenho animado não era assim tão próximo, pois, ao contrário do que nele ocorre, não se vê a sequência quadro a quadro, um de cada vez, mas toda ela em uma única visada; a sensação de movimento da imagem vem mais do entendimento do que da ilusão, pois é provocada pelo deslocamento do observador que, ao selecionar e ligar as imagens em sua mente, “pratica a elipse dos lugares conjuntivos”⁶. Entretanto, longe de ser negativo, esse afastamento do funcionamento do desenho animado torna ainda mais instigante o aspecto sequencial da obra que, sem deixar de lado os fundamentos da animação, solicita a inserção do corpo do observador e da materialidade da rua como elementos constituintes da narrativa, integrantes do discurso que incrementa a polifonia e a potência dialógica da obra.

A animação de imagens, já desde a lanterna mágica, contribuiu para tornar obsoleta a tradicional dicotomia⁷ entre pintura – *artes espaciais*, cores e figuras no espaço, corpos justapostos nas artes plásticas – e poesia – *artes temporais*, sons articulados no tempo, signos sequenciados que representam ações –, colaborando para a consolidação da “dinâmica espaço-temporal do cinema”⁸. Ao extravasar a sala de projeções e ser reinventada para a rua, essa dinâmica abre-se para modificações, e uma delas é operada pelo próprio observador que, ao deslocar-se, acrescenta a ela “enunciações pedestres”⁹, entendidas como um discurso espacial regido por uma “retórica da caminhada [...] A arte de ‘moldar’ frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos”¹⁰. Isso implica a fusão do observador na obra, que com ele se expande.

Não pretendo fazer aqui uma análise teórica da obra *Caminhos do Jaraguá*, e nem teria competência para tanto. Se registro essas observações é porque foram importantes no conjunto das reflexões trazidas pelo *Rátículas*, particularmente no que concerne ao rumo que escolhi

⁶ CERTEAU, 1994, p. 168.

⁷ Essa ideia não é tomada aqui como universal, pois não é válida para outras civilizações além da ocidental, nem é válida para a amplitude do pensamento ocidental, muito embora tenha pretendido.

⁸ NUNES, 2002, p. 10-11.

⁹ CERTEAU, op. cit., p. 164.

¹⁰ CERTEAU, op. cit., p. 166.

para meus ratos, que escapa ao mural tradicional – ainda que sem negá-lo – e segue o caminho proposto por pinturas inseridas na cidade sob a regência de *outros modos de pintar*. Essas reflexões acompanharam meu projeto desde o início, sempre balizando minhas questões fundamentais: Quais seriam esses *outros modos de pintar*? Como elaborar critérios para a inscrição de imagens poéticas na cidade? Perguntas genéricas com infinitas respostas, mas nem por isso impossíveis; as que consegui são visíveis nos traços deste projeto.

Como dito, até o início da década de 1970, a totalidade das poucas pinturas artísticas a céu aberto em São Paulo eram tratadas como mural, e as empenas cegas eram o suporte preferencial. A inauguração de um novo suporte – pilares de viaduto – chamou a atenção para as possibilidades de utilização de outras superfícies, e experimentações resultaram em modos de pintar que estabeleciam com o suporte e com o entorno relações diferentes daquelas do mural tradicional realizado em empenas.

Em que pesem as relações transformadoras criadas entre um mural e seu entorno, e as há às dúzias, boa parte dos murais¹¹ realizados em São Paulo são planejados e executados de modo análogo à pintura de cavalete. São quadros ampliados e dependurados na paisagem, como se esta também fosse um quadro. Aliás, essa concepção não é totalmente estranha, pois sem os quadros não teria sido construída nossa atual noção de paisagem. Mas esta há muito já quitou suas dívidas para com a pintura e conquistou plena independência. Ainda assim é comum o uso da expressão *intervenção na paisagem urbana* para designar murais e outras iniciativas poéticas realizadas na cidade; termo questionável, pois para que haja intervenção é necessário um paciente, e a paisagem não é um corpo, mas uma construção interativa resultante do olhar de quem a vê e das circunstâncias¹² em que é vista, o que a torna, assim como as superfícies, atuante, dinâmica, reativa a diálogos, personagem com papéis de primeira grandeza.

Na contemplação de uma pintura emoldurada exposta em um museu, por exemplo, nada pode ser mais irritante e inadequado do que a intromissão de um outro visitante entre o observador e a obra. É a invasão de um espaço quase sagrado que se forma entre observador e obra, o “espaço mudo, silencioso que separa o observador da obra de arte, um espaço atravessado somente por seu olhar [...] extensão da solidão do observador quando ele confronta

a obra, uma solidão que dá relevo aguçado à natureza de suas demandas estéticas...”¹³. É nesse espaço que se opera a interatividade narrativa, e, nesse caso, o enredo que a deflagra está principalmente contido no interior da pintura. O olhar é requisitado primordialmente para dentro do espaço emoldurado, e o tempo parece entrar em suspensão.

Já na contemplação de uma obra concebida para a rua, nada pode ser mais bem-vindo do que a presença de pessoas entre ela e o observador. E tanto mais essa dinâmica será favorecida quanto maior for a participação de elementos externos à obra na composição do enredo por ela proposto: é o despertar da consciência de si próprio e do outro como elemento de linguagem, participante ativo de um fenômeno estético diferente daquele estabelecido na fruição de um quadro exposto sobre uma parede neutra.

2.3 Superfícies da cidade e modos de pintar

De empenas para pilares, de postes para esquinas e muros, muitos modos de pintar vêm puxando conversa com objetos e suas superfícies, sempre na esperança de envolver também quem por ali passa.

Alguns desses modos operam a resignificação do objeto pelo total revestimento da superfície, criando um invólucro visual.

Na obra *Caminhos do Jaraguá*, é interessante a ambiguidade resultante do total recobrimento pela pintura do objeto – pilar cujo desenho original parece ter se concentrado exclusivamente em aspectos funcionais e estruturais, ao contrário, por exemplo, de uma coluna jônica. Se a atenção é concentrada no pilar em si, pode-se considerar que a pintura o abduz, propondo-se como substituta dele. Assim visto, o pilar some, parece não ser mais um pilar. Evidentemente sua materialidade continua ali, mas talvez nem seja imediatamente reconhecido como tal, pois outros interesses visuais se sobrepõem à função estrutural, tornando periféricos solo e teto, sem os quais o pilar não tem sentido.

Por outro lado, é exatamente essa função estrutural que, em virtude do tratamento pictórico, salta aos olhos, a partir do momento em que a atenção não é mais focada exclusivamente no pilar, mas no conjunto pilar-solo-teto. O pilar volta a ser pilar, ainda mais presente do que

¹¹ Para facilitar a redação e o fluxo da leitura, a palavra mural refere-se aqui às pinturas e aos mosaicos realizados a céu aberto ou em espaços de transição, tais como saguões, vitrines, marquises etc., visualmente contíguos aos espaços externos e participantes de sua ambiência.

¹² Refiro-me aqui ao conceito de *stimmung*, palavra alemã sem tradução direta para o português, cujo significado se encontra entre “atmosfera” e “estado da alma”. Para George Simmel (1988), a *stimmung da paisagem* é a unidade que instaura a paisagem enquanto tal como resultante do reagrupamento de fenômenos naturais sobre o solo terrestre. O termo é aqui emprestado para designar a unidade resultante do contexto espacial contruído e a ambiência urbana.

¹³ KRAUSS, 1983, p. 1.

antes, quando apenas desempenhava modestamente sua função, não causando nenhuma estranheza.¹⁴

Se aceito, o convite às diferentes percepções do mesmo objeto – o pilar – pode gerar narrativas paralelas às propostas nos vários trechos do trabalho – pôr do sol, pássaro voando etc.–, imbricando-as pela sobreposição transparente de seus diferentes discursos, potencializando assim o vínculo entre o lugar e as histórias eventualmente despertadas no observador a partir das sugestões da obra.

Outros modos de pintar focam a superfície em si, e o diálogo se entabula com a história visual nela registrada. Agem também sobre o objeto como um todo, negociando com ele novos significados, mas não o camuflam; nesses outros modos, a inscrição da imagem favorece também vigorosa interação com a materialidade da superfície e com os sinais que nela já habitavam – desgastes de revestimento, marcas de poluição, outras inscrições.

O procedimento acima descrito pode ser observado nos *graffiti*, cuja prática começa a se intensificar e a tomar ares de movimento em São Paulo um ou dois anos depois de *Caminhos do Jaraguá*. Não seria possível, nem necessário, estabelecer qualquer relação causal entre eles, mas é razoável afirmar que ambos estavam sintonizados em uma mesma mentalidade, ambos capazes de gerar cartografias diferentes das geradas até então pelos murais.

O mural gera em torno de si um campo visual semicircular cujo lugar geométrico central é interno ao seu espaço pictórico, e não ao rés da superfície que o suporta. Esses outros modos de pintar – que aqui passo a designar genericamente como *graffiti* –, por sua natureza e pela escala do que pintam, geram percursos lineares, sinais carimbados em pontos sucessivos ou espalhados, como nós em uma rede, em um procedimento similar ao adotado pelos cães em relação aos postes para delimitar seus territórios. A diferença é que, no caso das pinturas, os territórios são também poéticos.

¹⁴ Esse comentário poderia ser válido para qualquer objeto ou equipamento urbano, mas não há notícias que tenha sido aplicado, por exemplo, em edifícios.

2.4 Superfícies e territórios

Ao longo dos últimos quarenta anos, tornaram-se comuns em São Paulo esses modos de pintar que mais ativam as superfícies do que as disfarçam. Isso não significa que tais modos inexistissem anteriormente, ou que fossem raros. Ocorre que, nesse período, houve crescimento exponencial do número de imagens, figuras, letras, assinaturas, garatujas inscritas nas superfícies da cidade, com os mais variados conteúdos, suscitando reivindicações, poesia, infantilidade, propaganda, vandalismo, invasão.

O *graffiti* se incorporou indelevelmente na complexidade da paisagem urbana, compartilhando-a, demarcando áreas e situações, disputando posições no campo da cultura, posições estas atacadas e defendidas com argumentos lógicos por grafiteiros, artistas, comerciantes de objetos artísticos, intelectuais, e disseminada pela cultura midiática e publicitária.

Independentemente dos desdobramentos, práticas similares, classificações morais ou socialmente discriminatórias, o *graffiti* conquistou um vasto território em um mundo no qual “estamos condenados a nunca experimentar a autonomia, nunca pisarmos, nem que seja por um momento sequer, num pedaço de terra governado apenas pela liberdade”¹⁵, um mundo onde “o último pedaço da Terra não reivindicado por uma nação-Estado foi devorado em 1899”¹⁶ e no qual “nenhum centímetro quadrado da Terra está livre da polícia ou dos impostos... em teoria.”¹⁷.

O *graffiti* vem se esgueirando taticamente pelos interstícios das redes oficiais, acompanhado de muitos outros procedimentos, que igualmente pululam

[...] muito longe de ser controlados ou eliminados pela administração panóptica, se reforçam em uma proliferação ilegítimada, desenvolvidos e insinuados nas redes da vigilância, combinados segundo táticas ilegíveis, mas estáveis a tal ponto que constituem regulações cotidianas e criatividades sub-reptícias [...].¹⁸

Jorge Luiz Borges, em *A história do tango*, texto de 1930 que encerra seu livro “menos documental que imaginativo”¹⁹ sobre Evaristo Carriego, faz alguns comentários sobre o tango que

¹⁵ BEY, 2011, p. 14.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem.

¹⁸ CERTEAU, op. cit., p. 162.

¹⁹ BORGES, 1998, p. 103.

nem sob encomenda poderiam ser mais adequados, seja a outros gêneros musicais, como o samba, por exemplo, seja ao fenômeno do *graffiti* em São Paulo.

Borges subscreve toda e qualquer versão historiada sobre as origens do tango ao mesmo tempo em que recusa a possibilidade de uma verdade incontestável, a não ser o fato de que o tango criou-se nos lupanares, no mundo da sexualidade e da valentia, tornado decente primeiro em Paris, para depois ser aceito nos cortiços portenhos, e só então estabelecer-se nos bairros aristocráticos: “Antes era uma orgiástica diabrura; hoje é uma maneira de caminhar. [...] No tango cotidiano de Buenos Aires, no tango dos serões familiares e das confeitarias decentes, há uma canalhice trivial, um sabor de infâmia de que nem suspeitaram os tangos do punhal e do lupanar.”²⁰.

Não obstante o envolvimento nos inevitáveis processos de cooptação e mediatização, o *graffiti* estabeleceu e mantém sua presença nas superfícies mudas, terras de ninguém transformadas em territórios pertencentes mais a quem os vê grafitados do que a quem os ocupa com pinturas, desenhos, inscrições, poemas, assinaturas.

Em 1933, o fotógrafo e ensaísta Brassai refere-se ao *graffiti* como

A arte das ruas mal afamadas, que nem mesmo chega a aflorar nossa curiosidade, tão efêmera quanto uma intempérie, uma camada de pintura apaga o seu vestígio, torna-se um critério de valor. Sua lei é formal, ela derruba todos os cânones laboriosamente estabelecidos da estética. A beleza não é o objeto da criação; ela é sua recompensa.²¹

Brassai vê na arte bastarda, nos *graffiti* que fotografa com requintada poesia, o fetiche primitivista tribal, “inclusive como elemento de referência para a arte contemporânea daquele momento”²², problematizando a noção ocidental de primitivismo ao questionar se não haveria algo de sagrado incrustado nos mais comuns e familiares objetos de nosso dia a dia.

Esta peculiaridade talvez seja uma das principais características do *graffiti*: o fato de ele participar de nosso cotidiano sem aviso prévio, aliás, sem aviso de qualquer espécie, sem pedir licença, sem pedestais ou não-me-toques, singela e despretensiosamente, anunciando sua efemeridade como algo quase que humano, casuístico, errático; ao mesmo tempo, sempre crítica

²⁰ Ibidem, p. 168-173.

²¹ BRASSAI, 1933, p. 6. Trecho do ensaio “Du mur des cavernes au mur d'usine”, publicado em Paris no n. 3/4 da revista Minotaure (importante veículo do movimento surrealista). Tradução de Leon Kossovitch.

²² STAHL, 2009, p. 7.

e diretamente relacionado com sua época, e eventualmente com uma estética crua, agressiva, contestatória, reivindicatória, às vezes nada agradável, mas ainda assim admirável. Trata de questões, sentimentos e aspirações que pairam suspensos em planos intermediários entre as malhas das redes definíveis, e que com estas só podem se conectar via a capacidade de invenção do observador. Por isso instiga esta capacidade, sugerindo narrativas, fabulações.

O *graffiti*, ao ativar as superfícies mudas, lembra a quem as vê de que, apesar de aparentemente impossível em um mundo controlado, é, sim, possível criar territórios próprios, ainda que em universos paralelos – sejam eles poéticos, sacros, carnavalescos. Desse mundo vem o *Rátulas*.

Nos anos 1980, integrei a geração que, em São Paulo, disseminou duas práticas: a de vincular seus trabalhos artísticos às ruas, e a de produzi-los segundo um modelo operacional pouco comum na época, hoje chamado *coletivos*²³. Desde a década anterior, vinha aumentando significativamente²⁴ a quantidade de artistas e a variedade de atividades artísticas envolvendo a ambiência de espaços públicos internos e externos, reverberando experiências internacionais²⁵, povoando a cidade com performances, *site specific*, teatro. Atuei intensamente no campo do *graffiti*, desenvolvendo estênceis²⁶ especificamente para a utilização na rua, tanto no que se refere às características gráficas das imagens, quanto no *design* do objeto em si. Especialmente no período de 1980-85, o grupo formado por Alex Vallauri, Carlos Matuck e por mim realizou centenas de pinturas pelas ruas, carimbando figuras individuais – personagens marcando caminhos à deriva –, ou criando cenas variadas, que também se repetiam estrategicamente, articulando os personagens entre si e com as características do lugar, alterando-os de modo a explorar a visualidade das superfícies mudas e a construção das narrativas.

²³ “Coletivos são organizações auto geridas, descentralizadas, flexíveis e situacionais. [...] Diferenciam-se dos grupos ou cooperativas de produção, frequentes nos anos 70, porque são estruturalmente nômades, unem-se apenas em função de projetos tópicos e caracterizam-se pela reunião em torno de ações concretas e imediatas”. Cf. Heloisa Buarque de Hollanda, disponível em <www.heloisabuarquedehollanda.com.br/coletivos>. Acesso em: 9 dez. 2014.

²⁴ A referida evolução é minuciosamente detalhada em pesquisas realizadas por Vera Maria Pallamin, cujas publicações estão relacionadas nas Referências Bibliográficas ao final dessa dissertação.

²⁵ As práticas aqui referidas são desboramentos das variadas posturas intelectuais e modos de fazer artístico da arte moderna que se acirraram, na Europa e nas Américas, na segunda metade do século XX, particularmente as produções que aprofundaram as problematizações arte e ambiente, modificadas no pós-guerra para se acomodarem aos movimentos culturais, políticos e socioeconômicos. O livro Land Art, de Ben Tufnell, traz um levantamento comentado de bom número de obras que, a meu ver, dialogam com o que foi realizado no campo visual em São Paulo.

²⁶ Moldes recortados em papel-cartão que permitem a reprodução de uma imagem sobre superfícies variadas com a utilização de tinta em spray.

Em 1985, convidado pela 18ª Bienal Internacional de São Paulo, apresentei um trabalho²⁷ que está na raiz do *Ráticulas*. Pretendia ser um trabalho híbrido, uma instalação cujo ponto central era um painel – pintado de modo que a pintura abduzisse o suporte, ressignificando totalmente o painel enquanto tal, mas que ao mesmo tempo o extrapolasse: as centenas de figuras nele articuladas em uma narrativa interna – as mesmas espalhadas pela cidade nos anos anteriores ao painel – seriam pintadas à sua volta, espalhadas pelo chão, rodapés, paredes, colunas, reproduzidas ritmadamente em direção às saídas do edifício, e continuando dali para fora, espaçando-se umas das outras pelas radiais de acesso ao pavilhão da exposição por um raio de aproximadamente quinhentos metros, em densidade regulada, sugerindo concentração para quem se dirigisse ao edifício e até ao painel, e de diluição para quem dele se afastasse.

Dois anos depois, executei uma nova versão desse projeto (Figura 1), dessa vez sobre uma tela de grandes proporções que cobria totalmente uma das paredes de um extenso corredor de saída de uma exposição montada em um museu de arte.

O projeto, entretanto, nas duas oportunidades, não foi executado em sua plenitude, por diversas razões impeditivas, sendo a principal delas a natural incompatibilidade entre *graffiti* e instituições. Ficaram tímidas as partes das instalações que justificariam chamá-las híbridas; a ideia de utilizar na mesma obra dois modos diferentes de pintar e suportes variados viu-se reduzida ao modo tradicional: primeiro um grande painel, depois uma tela grande, certamente com suas virtudes e cumpridoras de seus papéis, mas, para mim, que as concebi de outro modo, restou uma lacuna que, em boa parte, o *Ráticulas* vem preencher.

²⁷ *Siesta*, 1985, 1 000 x 300 cm, tinta acrílica aplicada com pistolas de ar comprimido e estênceis sobre madeira compensada. Esse painel integral, desde 1986, o acervo do Metrô de São Paulo, e pode ser visto na estação Sé, na plataforma de embarque da Linha Vermelha, onde se encontra em exposição permanente.

Figura 1 – *Mágica em homenagem a Alex Vallauri* (*Beyond the yellow line*), 1987. Tinta acrílica sobre tela, 1 400 x 330 cm. Instalação realizada a convite do Museu de Arte de Indianápolis (EUA), para a exposição *Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987*. As imagens “emitidas” pelo trompete espalhavam-se pelos caminhos do parque ao redor do museu e para além de suas saídas.

2.5 Laboratório Minhocão

O trecho adjacente ao Minhocão, onde se desenvolve o enredo do *Rátulas* – ratos que viram gato –, corresponde, em seu comprimento, à Rua Amaral Gurgel, e tem a largura de um quarteirão para cada lado dessa via. Vai da Rua da Consolação até a altura do Largo do Arouche praticamente em linha reta, em suave declive. Esse trecho, selecionado inicialmente para estudos cromáticos em uma disciplina do Programa de Pós-graduação, instigou meus ensaios no campo das narrativas visuais, sugerindo inclusive a retomada das experiências iniciadas em 1985, com os projetos acima referidos. Essa área cristaliza contradições históricas da urbanização paulistana e tem sido laboratório para artistas e arquitetos; provavelmente é a que, na cidade, coleciona maior diversidade de abordagens artísticas.

Minhocão, como anteriormente mencionado, é o apelido dado ao trecho de 3,5 km (a rigor, a parte elevada em si tem 2 775 m), integrante de uma gigantesca estrutura viária, ligação entre as regiões Leste e Oeste da cidade de São Paulo, inspirado em soluções viárias consagradas, ao longo do século xx, em diversas cidades norte-americanas e europeias; uma via expressa segregada do tecido urbano, idealizada para aumentar a velocidade de deslocamento de veículos a revelia de condicionantes topográficas, visuais, históricas.

A proposta dessa interligação diametral Leste-Oeste já constava dos esquemas conceituais do Plano de Avenidas de Prestes Maia, concebido em 1930. No Plano Urbanístico Básico, elaborado na gestão do prefeito Faria Lima (1965-1969), tomou corpo a ideia da construção da monstruosa via expressa, levada a cabo na gestão seguinte, em apenas 15 meses, entre outubro de 1969 e dezembro de 1970, e inaugurada no início de 1971.

Considerado por muitos como cicatriz urbana, o elevado rasgou o centro histórico da cidade, transformando charme decadente em provisoriedade permanente. A feiura da obra, resultado da somatória de uma estrutura rude, voltada exclusivamente para a rapidez do processo construtivo, à desproporção em relação às vias que encimou – Rua Amaral Gurgel e Avenida São João, devastou a vida doméstica dos apartamentos nele praticamente encostados e, em um processo inverso à gentrificação, irradiou rápida deterioração nos quarteirões adjacentes,

como se o sonho modernista de uma cidade multinivelada, de tráfegos independentes e desimpedidos, se desdobrasse em pesadelo. [...] passaram a tratar a região central como mero nó de articulação e passagem na estrutura viária da cidade, priorizando a circulação em grande escala em detrimento das áreas atravessadas. O Minhocão, em especial, resultou

numa desvalorização drástica e imediata do entorno, mesmo situando-se em região até então muito procurada para empreendimentos verticais.²⁸

No final da década de 1980, antes mesmo que o Minhocão completasse a maioria, a polêmica sobre sua demolição já ia acalorada. Nessa discussão, que dura até hoje – e ao que tudo indica não tem data para acabar –, arquitetos e artistas vêm participando ativamente com propostas, projetos e intervenções, atendendo à convocação de editais e concursos públicos, apresentando incontáveis iniciativas individuais, de coletivos independentes, de organizações não governamentais. Interditado ao tráfego de veículos todas as noites, aos domingos e feriados, é utilizado como área de lazer pelas mais variadas tribos urbanas e como palco de performances musicais, teatrais, cinematográficas, fotográficas etc.

Já me referi anteriormente ao *Caminhos do Jaraguá*. Trago agora outro exemplo das investidas ocorridas no Minhocão, semelhante àquele apenas no porte – ambos são trabalhos de fôlego. Considero significativo esse outro exemplo em razão da complexidade de seu engendramento, e por se desenrolar de acordo com um processo há poucas décadas transfigurado pela contaminação da lógica do mercado. Esse processo se firmou como um dos modelos mais utilizados, de modo geral, no que concerne à realização de obras visuais artísticas nos espaços abertos da cidade até os dias atuais.

Esse modelo, assim como qualquer outro, orienta concepção, partido e modos de fazer, e por isso foi contraponto nas reflexões suscitadas pelo *Rátulas*. O modelo envolve poder público, iniciativa privada e artistas, e baliza os projetos de modo a não ferir – pelo menos não explicitamente – os interesses e a imagem das partes fortes envolvidas no processo, ou seja, dos contratantes e dos financiadores. Os artistas são fortes também, mas suas forças são outras... Esse modelo pressupõe a escolha – segundo critérios estabelecidos pelos contratantes e financiadores e arbitrados por comissões julgadoras sempre soberanas e independentes – de um entre vários projetos, o que evidentemente enfraquece a posição do artista.

Mas vinha eu trazendo um exemplo: trata-se de um concurso público denominado projeto *Elevado à Arte*, realizado em 1997 pela Funarte (Fundação Nacional de Arte, órgão do Ministério da Cultura), que selecionou e fez executar, patrocinados por uma empresa, dois projetos para a pintura das empenas laterais do Minhocão, um de Maurício Nogueira Lima e outro de Sônia von Brusky. O edital do concurso previa também a reconstituição do *Caminhos do Jaraguá*, o que não chegou a ser executado, assim como não foi realizada a manutenção prevista das obras vencedoras, que deveriam ser repintadas a cada dois anos.

²⁸ CAMPOS, 2008, p. 20 e 42.

Nogueira Lima – que já realizara importantes obras a céu aberto, como o mural em empena cega no Largo São Bento, uma das primeiras encomendas do projeto *São Paulo Mais Bonita*, no início dos anos 1980 – propôs linhas diagonais sequenciais nas cores ocre e amarelo, buscando criar “uma forma geométrica pensando em dar a ideia de uma seta, de uma direção, como um sinal de trânsito”²⁹.

Sônia von Brusky propôs formas arredondadas nas cores azul e cinza: “Pesquisei com psicólogos e arquitetos, que me indicaram cores frias, que tranquilizam. Fiz um trabalho leve, simples, para quebrar a agressividade da construção.”³⁰

Esses trabalhos atenderam ao edital no ponto que ele tem em comum com muitos outros e que o caracteriza enquanto modelo: o caráter de requalificação, a tentativa de amenizar com tintas uma situação visual complexa gerada por fatores que nada têm a ver com visualidade, ainda que nela sejam sintetizados. Equivale, a meu ver, a oferecer uma corda multicolorida ao condenado à forca, ou a embelezar Quasimodo colocando-lhe uma vistosa peruca.

Para requalificar é preciso, antes, desqualificar, ou pelo menos classificar como inadequadas ou insuficientes as qualidades de um objeto para que este desempenhe determinadas funções, sejam elas pragmáticas ou não. O modelo que parte da ideia de recorrer à arte como instrumento (re)qualificador define e articula muito bem os papéis dos atores que nele atuam. Coloca o poder público na posição de identificar feridas abertas por ele próprio e propor o curativo, requalificando o estrago sem contudo removê-lo; permite aos patrocinadores, por mais abnegados e socialmente responsáveis que sejam, cuidar para que a requalificação corresponda à imagem de suas próprias qualidades; e, para os artistas, reserva um pequeno espaço de manobra e negociação para que atribuam algum valor estético às incógnitas remanescentes nessa equação. O modelo admite também rodízio de papéis. Por exemplo, patrocinadores podem convocar artistas para que apresentem soluções qualificadoras de sua imagem corporativa e as submetem ao poder público como requalificadoras disso ou daquilo. Ou artistas identificam oportunidades e concebem propostas, tentando viabilizá-las por mecanismos criados para isso, como a Lei Rouanet e outras leis de incentivo similares.

Não cabe aqui discutir a legitimidade de qualquer modo de produção de arte em espaços abertos da cidade, sejam públicos ou privados. Se trago esse exemplo é porque a proposição como um todo por ele apresentada indica um caminho diametralmente oposto ao adotado pelo *Ráticulas*. O Minhocão contabiliza um sem número de abordagens artísticas situadas

²⁹ A declaração foi colhida no artigo “Pintura vira paliativo contra má imagem do polêmico ‘Minhocão’”, publicado no jornal *Folha de São Paulo*, Caderno Cotidiano, em 22 de novembro de 1998.

³⁰ Ibidem.

entre o *Ráticulas* e o *Elevado à Arte*, mas este, ou melhor, o modelo que orientou sua realização, se fez mais presente em razão do contraste entre o que um e outro propõem para as superfícies mudas. Um utiliza o elevado em si “visando causar uma interferência positiva e de cor, provocando estímulos visuais na população”³¹; o outro assume não só as qualidades imanentes às coisas, como reconhece a variação da avaliação dessas qualidades de acordo com quem as percebe, pessoas que compõem a população.

O *Ráticulas*, longe de pretender a requalificação do que quer que seja, trabalha, antes, com a consciência da impossibilidade de transformar efetivamente a realidade à revelia das orientações especulativas e neodesenvolvimentistas dominantes. Na esteira da requalificação, tornaram-se frequentes as expressões *a cidade como uma grande galeria*, *museu a céu aberto*, que traduzem tentativas inócuas, cosméticas, paliativas de tornar o muito feio um pouco menos feio, atitudes conformistas que se apresentam como redentoras de uma cidade supostamente condenada à feiura. Somente profundas mudanças sociais permitiriam um planejamento urbano que implicasse reais mudanças na qualidade do tratamento das tensões e contradições inerentes à vida na cidade.

Enquanto essas mudanças não se concretizarem – ou enquanto se processam vagarosamente, como querem os otimistas –, o impasse gerado pelo Minhocão em seu entorno continuará insolúvel mesmo com sua eventual demolição; é essa impossibilidade que torna essa região terreno fértil para que dele brote o *Ráticulas*.

2.6 Territórios e fabulação

O *Ráticulas* convida, pois, à criação de territórios poéticos em um lugar no qual as perspectivas de mudanças concretas, e não apenas cosméticas, parecem ter sido extirpadas de nossos possíveis.

Território poético é aquele em que habita tudo aquilo que não é, mas que pode vir a ser, poesia. Nele pairam elementos dispersos e não estabilizados – sua linha perimetral não se fecha, permitindo livre entrada e saída –, que de algum modo ativam a subjetividade de quem por

³¹ Edital projeto “Elevado à Arte”, apud NASCIMENTO & MOTTA, 2008, p. 48.

ele passa. Os territórios poéticos engendrados com base em estímulos oferecidos pelas superfícies mudas da cidade entram no composto que contrabalança a desterritorialização do indivíduo contemporâneo, cujos

territórios etológicos originários – corpo, clã, aldeia, culto, corporação... – não estão mais dispostos em um ponto preciso da terra, mas se incrustam, no essencial, em universos incorporais.³²

Um dos caminhos para se chegar aos territórios poéticos é a via da fabulação, e no *Ráticulas* os ratos são o meio de transporte. A estratégia é introduzi-los no panorama geral como marcos estranhos que, por sua natureza contrastante, acentuam a continuidade e sugerem ao observador a delimitação, ainda que imprecisa, de um circuito a sua volta; o território poético é enunciado ali, naquele espaço de passagem e – ativado pelos ratos e por sabe-se lá mais o quê – acompanha a pessoa para além daquele espaço, agora modificado.

O apelo – e o artista não pode ir além disso – é que esse mecanismo, uma vez posto em marcha, contribua para o estabelecimento de laços afetivos com aquele espaço específico, como uma experiência que possa se replicar indefinidamente pela cidade. A esperança é estimular novas formas de expressão que sugiram a possibilidade de existência de ações conjuntas e resistências comuns. O trabalho propõe um “movimento projetivo que, a partir do movimento próprio da expressão, propicia a reconfiguração dos territórios que atravessa ou habita intepestivamente”³³.

O *Ráticulas* é uma fábula, cuja moral da história é que a história não tem moral; compõe-se em uma situação urbana e histórica na qual mudanças parecem impossíveis. Os ratos ganham a cidade – como se isso fosse possível! – e percorrem-na livremente, mas essa conquista não evita que eles próprios, por descuido, acaso ou incompetência, se organizem na forma de sua ameaça maior, o gato. É uma impossibilidade dentro de outra, o que redobra a urgência de nova fabulação: alimento dialógico, participação ativa na construção das subjetividades individual e coletiva. “Fabular não é uma utopia, mas a possibilidade de alcançar uma linha de transformação [...] Não é solução para tudo nem para todos (e esta é a sua debilidade), mas pode ser a única para alguns (e esta é a sua potência). Não a arte (técnica) do possível, mas a arte (transformação) do impossível”³⁴.

³² GUATTARI, 1992, p. 149.

³³ PELLEJERO, 2008, p.67.

³⁴ Idem, p. 73.

2.7 O olhar urbano e o desenho da cidade

Figurar essa fábula foi um desafiador exercício de linguagem; implicou revisão dos modos de ver e de fazer, exigindo avanços, sobretudo no que se refere à integração da cidade como elemento morfológico na sintaxe do desenho. No decorrer do projeto, deparei-me diversas vezes com o que imaginei ser, inicialmente, insuficiência de recursos gráficos e pictóricos para articular minha narrativa às superfícies mudas. Percebi, entretanto, que as deficiências não eram técnicas – aliás, minhas naturais limitações técnicas jamais chegaram a ser empecilho decisivo –, mas decorriam de uma visão linear e simplificadora da cidade, que isolava seus elementos ou relacionava alguns poucos apenas superficialmente.

A partir dessa constatação, abri uma frente de pesquisa específica, aliando às leituras³⁵ experiências fotográficas e desenhos de observação – realizados com instrumento desenvolvido especificamente para esse fim (Figura 2, p. 114-115). Elaborei, então, os ensaios apresentados na primeira parte desta dissertação, processo fundamental para modificar minha visão das superfícies que, desde então, passaram a integrar a narrativa com a importância de personagens, ainda que nunca tivessem sido consideradas meros suportes.

Nesses ensaios, me permiti atribuir papéis aos elementos constituintes do espaço construído, incorporando-os à narrativa como geradores das situações nas quais se desenrola o enredo. Os vãos individualizam os volumes. As frestas os caracterizam e os hiatos evidenciam, modulam suas sequências. Cheios e vazios, associados a outros elementos, têm, no que concerne à visualidade, importante participação compositiva na paisagem que se apresenta à complexidade do olhar urbano.

Essas composições podem ser percebidas tanto pelo olhar, que varre a cidade desde um ponto de vista fixo, quanto pelo olhar que por ela se desloca. Seja intuitiva ou analítica, a percepção dessas composições concorre para a ideação da cidade e, conseqüentemente, para a construção dos relacionamentos afetivos, simbólicos, políticos que cada um estabelece com sua própria cidade.

Essas relações, no que se refere à instância visual, operam o olhar: são simultaneamente resultado e matéria-prima na elaboração da ficção imagética e da ficção conceitual que descreve para cada um de nós a cidade vivida, abrindo portas para a fabulação e para o devir.

³⁵ Entre os autores consultados, destacam-se alguns textos de David Harvey, Edgar Morin, Felix Gattari, Francesco Careri, Georges Simmel, Gui Debord, Hakim Bey, Italo Calvino, Jane Jacobs, Kevin Lynch, Lucrecia d'Aléssio Ferrara, Marc Augé, Massimo Canevacci, Michel de Certeau, Nelson Brissac Peixoto, Pierre Bourdieu, Robert Morris, Robert Smithson, Richard Sennett, Virgínia Kastrup, Walter Benjamin.

O olhar urbano vai além da percepção visual e do entendimento funcional da concretude da cidade; é condição para que se crie entre ela e o sujeito pertencimento mútuo, enraizamentos, territórios.

Tanto a contemplação da paisagem urbana quanto sua “leitura” – no sentido de ordenar signos em busca de significados, explorando linearmente suas potencialidades textuais – são fundamentais na constituição do olhar urbano, mas não suficientes: é preciso que se conjuguem com outros fatores, entre os quais a fabulação. Esta, quando presente, modifica a qualidade da imersão da pessoa na ambiência, suscitando o devir daquilo que, por ser dado, apresenta-se aparentemente como pronto e acabado, imutável. O olhar urbano é ao mesmo tempo condição e consequência do passear, do flunar, da deriva, da deambulação.

Observar a cidade de um ponto de vista fixo, um dos modos bastante comuns de ver a paisagem, suscita indagações sobre as possibilidades de relacionamento entre quem olha e o cenário que se apresenta à sua frente. À sua frente? Ao seu redor? À esfera na qual se insere?

Impossível sondar como recebem o mundo os olhos do observador que, por exemplo, contempla-o debruçado no parapeito da janela de um apartamento, no alto de um edifício, ou sentado em um banco de praça. São infinitos os filtros. Sejam quais forem, entretanto, no que se refere ao mundo exterior eles só poderão atuar sobre as informações e estímulos perceptíveis dentro dos limites do campo visual do observador, no qual o olhar se movimenta cedendo a impulsos e desejos despertados pelos acontecimentos captados periféricamente. Evidentemente, os demais sentidos captam estímulos para além do alcance da visão, mas é dela que aqui se trata.

Alguns desses filtros aos quais me refiro podem ser detectados quando observamos imagens da cidade. Fotografias, desenhos, pinturas, frequentemente, representam porções selecionadas da cidade, colocando-as “à nossa frente”: nós aqui, elas lá, emolduradas. São modos de ver e de representar que se retroalimentam: o posicionamento do observador perante um mundo recortado não se restringe à relação com imagens. Estende-se, de modo geral, à experimentação da vivência da paisagem, cujo conceito entre nós disseminado se constrói no contexto evolutivo da modernidade da civilização ocidental.

Caixa #1
Dimensões: 11,5 x 7,0 x 3,5 cm
Formato da “janela”:
10,5 x 6,5 cm

Caixa #2
Dimensões:
33,0 x 25,0 x 5,5 cm
Formato da “janela”:
29,0 x 22,0 cm

Figura 2

Projetei e construí modelos de um artefato que me permitiram desenhar em rolos de papel e, ao mesmo tempo, andar pela cidade. Os papéis são de origem oriental, tradiocionalmente utilizados em rolo. O jogo de memória, naturalmente interposto entre o que o olho vê e o que a mão traça, estende-se para a continuidade entre os quadros – ao desenhar só é possível ver uma “janela” de cada vez. A participação da memória torna-se ainda mais interessante quando se experimenta

a movimentação do papel em sequências e sentidos variáveis e aleatórios, “escapando” de nosso movimento habitual de leitura da esquerda para a direita. A tentativa de distribuir equilibradamente a atenção entre ambiência, objeto do registro, a composição do desenho como um todo e o traço em si resulta numa cartografia singularizada; esta se incorpora na malha que sustenta a operação de identificação dos bons locais para a inscrição deste ou daquele rato.

Caixa #3
Dimensões: 40,5 x 33,5 x 6,5 cm
Formato da “janela”: 36,0 x 29,5 cm

Ainda mais surpreendentes parecem esses filtros quando detectados em nós mesmos, quando seus efeitos se manifestam com nitidez no produto de nossa atividade intelectual. No desenvolvimento deste *Ráticulas*, vislumbrei, em meu próprio desenho, algumas orientações que me prendiam à ciranda das causas e efeitos, à visão simplificadora e classificatória, despojando o olhar urbano de sua complexidade.

Paisagem, desenho em perspectiva, leitura espacial, tempo-espço, entre outras, foram algumas das noções que exigiram revisão, ameaçando, caso não fossem atendidas, tornar meus desenhos absolutamente inúteis aos seus propósitos no que se refere ao processo de projeto.

Aliás, a revisão conceitual fundamental foi a de que o desenho, *a priori*, não tem propósitos³⁶. Uma vez realizado pode, evidentemente, ser instrumentalizado, analisado, ganhar funções e serventias, e tudo isso é desejável. Porém, enquanto processo de reflexão em uma investigação como o *Ráticulas*, o desenho principalmente sugere questões, direciona o enredo. Inserido em uma dinâmica que não se inicia nem se esgota nele, o desenho vai além desta ou daquela funcionalidade e se incorpora ao devir do que se vê, possibilitando a conjugação da cidade no presente contínuo.

A opção por essa conceituação alterou consideravelmente aspectos construtivos, compositivos, narrativos e estéticos do que vinha sendo projetado até então. Em virtude da dimensão mediadora do desenho ter se voltado mais para a imersão sensível no espaço do que para a sua representação, houve (ou deu-se) uma reviravolta nos modos de fazer e nos rumos do *Ráticulas*. Foi por terra a crença inicial de que seria possível conceber e planejar uma intervenção visual de modo lógico e linear, com apoio de um texto justificativo e explicativo. A propósito, o próprio termo intervenção passou a ser questionado, uma vez que ele pressupõe um interventor e um paciente; a cidade, aqui, ainda que desempenhe plenamente suas funções de suporte, é considerada para além disso. Talvez um termo possível fosse *transverção*.

A transição entre os modos de fazer ocorreu em razão, principalmente, do reconhecimento simultâneo e crítico de dois dos filtros já citados anteriormente: o posicionamento romântico “perante” a paisagem, e o consequente procedimento na representação do espaço, orientado pela perspectiva renascentista. Essa percepção exigiu a busca de outros métodos, especialmente por ter trazido à tona a contraposição entre a noção tradicional de mural e a ideia da figura recortada, questão central do *Ráticulas*, discutida no tópico *De onde vem e para onde vão os ratos?*, na última parte desta dissertação.

Rolo #1, 2013. Lápis sobre papel. 6,0 x 80,0 cm

Rolo #3, 2013. Lápis sobre papel. 21,5 x 193,0 cm

³⁶ “O homem é um animal que não tem uma atividade própria. E é, talvez, justo por isso que, diferentemente dos outros animais, pode encontrar a própria verdade em uma atividade como a arte que, como é notório, é privada de uma finalidade (de uma finalidade ao menos definível)”. AGAMBEN, 2013, p. 356.

Detalhe, Rolo #3.

A certa altura do trabalho, o conjunto de desenhos produzidos se apresentava como uma sequência quadro a quadro, como um livro. A ideia do projeto, entretanto, nunca foi a proposição de uma narrativa em livro, página a página, mas em superfícies da cidade, onde nosso corpo se insere e se desloca. Assim, em relação à definição do suporte para desenhar a cidade, esta foi a primeira questão a ser enfrentada: ao ler um livro, as páginas se movimentam e nós ficamos parados; na cidade, é o observador quem se desloca. Daí a ideia de que a substituição de folhas de papel – avulsas ou encadernadas – por papel em rolo, antecessor do códice, talvez pudesse oferecer um formato mais adequado para agregar ao desenho o contraponto entre os movimentos do observador e da cidade. Esse procedimento mitigou em boa parte minha dificuldade para incorporar, em meu modo de projetar, a movimentação simultânea que dinamiza e particulariza significados na tessitura do que se oferece à visão.

O movimento passa a estar presente também na observação do desenho, uma vez que os formatos dos papéis utilizados, cuja dimensão horizontal geralmente é no mínimo dez vezes maior do que a vertical, associado ao fato de o material escolhido ser o lápis, não permite a visão detalhada a uma distância longa o bastante para que se vejam os desenhos, uma vez prontos e desenrolados, em uma única visada. Para vê-los, é necessário caminhar ao longo deles. A utilização do rolo proporciona a inserção do corpo, com todas as decorrências disso, no processo de percepção e registro da cidade, e também exige o nosso deslocamento no momento de observação, fruição e análise do desenho assim produzido.

Esse modo de desenhar e de observar o assim desenhado acentua questões temporais, e implicou a referida guinada na maneira de projetar, ramificando possibilidades de exploração rítmica, de cheios e vazios, hiatos etc. A cidade, encarada inicialmente como suporte, paisagem estanque e romanticamente contemplada ao longe, passou a participar ativamente da construção das narrativas que, até então, destinavam-se a um sujeito ideal, um passante sem corpo.

Muitos dos desenhos produzidos na primeira parte do desenvolvimento do *Ráticulas* foram elaborados a partir de fotografias tiradas com a intenção de fornecer referências. Os desenhos eram, assim, fragmentos de um percurso que se sucediam como páginas de livros, e, para cada um deles, havia uma solução visual satisfatória do ponto de vista da lógica interna de cada uma das folhas, mas não satisfatória para, de algum modo, reconstituir o percurso em si.

Rolo #6, 2013. Lápis sobre papel. 29,0 x 300,0 cm.

A partir da adoção do papel em rolo, as anotações gráficas e os aspectos da cidade por elas registrados passaram a demandar um novo tipo de atenção.

2.8 O desenho da cidade e a atenção

— Presta atenção, menino!

Para muitos meninos esse pode ser um dos mais cruéis comandos, pois é impossível iniciar uma ação em curso: já estão prestando atenção, e muita! Mas eles não sabem que estão sendo exortados a prestar uma atenção diferente da que estão prestando.

É fácil imaginar uma entonação para esse comando quando dirigido de um professor para um aluno. É grande a chance de vir à mente um tom de voz irritadiço e autoritário, quase um grito, uma ordem para que se veja aquilo que o professor está vendo e da maneira como ele está vendo.

Na opinião do professor, é claro, a bronca se justifica por ele ter razão. E ele tem mesmo. Está coberto, recheado, impregnado de razão; chega a recendê-la.

Para o pequeno, flutuante na intuição e sem entender muito bem para que serve essa tal de razão, a bronca não faz sentido pois, pelo menos dessa vez, ele não está pensando em outra coisa. Pelo contrário, está profundamente imerso no assunto, um tanto invejoso daquele Joãozinho que havia conquistado a fantástica missão de comprar um pé de repolho na quitanda da esquina. Há a questão do troco, mas cada coisa a seu tempo. Antes, vê o tal Joãozinho entre as caixas de frutas e verduras, de frente para uma atraente profusão de guloseimas expostas à altura de seus olhos no balcão de vidro, e, para além e acima deste, a quitandeira bigoduda e, para além dela, uma fusão de infinitos artigos e produtos pairando nas altas prateleiras. Aspira a mistura de aromas, e se pergunta por que toda quitanda sintoniza a mesma estação de rádio. Mas, e o troco? Joãozinho procura em um dos bolsos a nota de cinco reais (toda azul e vermelha, como é mesmo o desenho? ah, tem uma tartaruga? ou é a do peixe?), mas não a encontra. Troca o repolho de mão para procurar no outro bolso, ao mesmo tempo em que a quitandeira, impaciente, esbarra em uma pirâmide de laranjas que rolam da caixa para chão até os pés da freguesa com a sacola; o dinheiro também não está naquele bolso, e Joãozinho troca novamente o repolho de mão para... — PRESTA ATENÇÃO, MENINO!

*** **

Ouvi muito essa frase. Fosse hoje, perguntaria ao professor a opinião dele sobre a sugestão de Certeau de inscrever, nos frontões da modernidade, a frase “Aqui só se entende o que se escreve”³⁷. Na época, porém, calculava rapidamente o troco – mas que coisa chata! – e retornava ao problema no que nele realmente me interessava: como era bacana aquela quitanda, como o Joãozinho era quase um herói, e como seria tudo muito mais fácil se sua mãe já lhe tivesse dado o diabo do dinheiro trocado!

Presta atenção, menino! faz parte de um gigantesco arsenal de recursos de treinamento cuja intenção é evidente: aprimorar a linearidade e a objetividade de uma atenção que seleciona aquilo que interessa, e o que interessa é o que pode ser selecionado e operado pela razão que classifica e ordena o mundo. Para tanto, é necessária a atenção realista. Esta contrasta com a atenção construtivista, que se engendra interativamente ao mesmo tempo em que engendra o mundo. A primeira é própria para colher dados, a segunda para gerá-los. A atenção construtivista

pode ser cultivada como a atenção cartográfica que, através da criação de um território de observação, faz emergir um mundo que já existia como virtualidade e que, enfim, ganha existência ao se atualizar.³⁸

Esses diferentes funcionamentos da atenção disputam minha concentração quando me pinto a desenhar a cidade.

O desafio enfrentado ao longo do desenvolvimento do *Rátulas* foi tentar desenhar a cidade como um mundo em processo, e não como dados estabilizados à espera da colheita. Sempre é grande a tentação de desenhar o concreto, selecionado racionalmente e perene, de focalizar objetos isoladamente e representá-los nos espaços a eles destinados de modo que, ao final, o conjunto desenhado seja compreendido. Escapar disso exige atenção para tudo e ao mesmo tempo para nada, atenção flutuante, de modo que tudo seja igualmente (des)importante.

Exercícios e reflexões abriram espaço para minha atenção construtivista, o que me possibilitou observar como as diferenças entre as duas posturas se refletem em meus desenhos. Se, por exemplo, ao desenhar uma determinada cena da cidade, deixo-me reger pela atenção realista, posso depreender do desenho resultante informações tais como o tamanho dos edifícios, as distâncias entre eles, suas implantações nos lotes, suas relações com a rua, assim como outros tantos “dados” que permitem a compreensão da lógica urbana envolvida na cena escolhida.

³⁷ CERTEAU, 2012, p. 204.

³⁸ KASTRUP, 2009, p. 50.

Um desenho assim encaminhado começa com a fixação de um ponto de vista, a partir do qual seja possível selecionar detalhes significativos segundo minhas próprias referências e intenções prévias, ou seja, de acordo com aquilo que já eu tinha em mente ao iniciar o desenho. Por esse caminho, o desenho deve confirmar uma antevisão. É quase uma trapaça!

Os desenhos feitos segundo esses princípios – ainda que úteis e sugestivos em diversas circunstâncias e até mesmo bonitos – poderiam ser classificados como uma espécie de “desenho corporativo”. Fosse esse desenho falado ou escrito ao invés de visto, poder-se-ia chamá-lo jargão, “desenho de arquiteto”.

Porém, se me desvencilho dessa necessidade racional de priorizar o “entendimento” do local, incorporo no registro acontecimentos resultantes de meu próprio envolvimento na cena: interessa, agora, menos a proporção entre dois edifícios ou a participação deles na definição da malha viária e mais a possibilidade de esses mesmos edifícios, por exemplo, se configurarem um só, e como, em função de meu deslocamento, surge entre eles primeiro uma fenda, depois um vão, e assim por diante. O interessante é que não são quaisquer edifícios que se prestam a esse tipo de coincidência, e essa particularidade pode ser tomada como referência para um mapeamento que, além de localizar tais edifícios no mundo, sugere também um percurso para o observador, e não mais um ponto fixo de onde poderá se reproduzir a cena, sendo ela em si tomada como referência.

A atenção realista é adequada à leitura da cidade, à identificação e concatenação de signos, ao reconhecimento de textos na cidade. Explorar as qualidades do desenho enquanto texto, linear e lógico, é buscar o entendimento em profundidade da cidade. Assim, parece natural a adoção dos princípios da perspectiva renascentista como recurso de representação em desenhos processados a partir desse tipo de conexão mental com a cena desenhada. Em meus desenhos, quando analíticos, evidencia-se o cuidado com as linhas e como estas se organizam para representar profundidade em detrimento de superfícies, tratadas como planos abstratos úteis à composição.

Ora, parece óbvio que, por mais importante que seja a percepção e incorporação da profundidade, não é esta a dimensão mais instigante em um trabalho que pretende explorar possibilidades poéticas a partir da inscrição de imagens em superfícies da cidade.

No desenho resultante da atenção construtivista – que produz os dados da pesquisa a partir da “detecção e apreensão de material, em princípio desconexo e fragmentado, de cenas e discursos”³⁹ –, retrata-se a superficialidade, o que não implica uma percepção mais rasa, mas, sim, mais abrangente. Ao desenhar nessa sintonia, não procuro mais organizar os signos sintaticamente, como se eu pudesse oferecê-los a uma leitura objetiva; essa postura me conduz à aceitação do aparente caos em que os signos podem se apresentar, a contemplá-los e a confundir-me com eles, até que um evento processual qualquer se apresente como uma constelação indicadora de sentido e direção, exigindo um *zoom* de minha atenção e demandando registro. E são essas constelações que indicam enredo, sequências, montagens, apontando situações de interesse para a inscrição de imagens e sugerindo como tratá-las visualmente.

Como dito anteriormente, ao desenhar, minha concentração é disputada pelos dois funcionamentos da atenção acima descritos. Buscar a colaboração entre eles, entretanto, abre a possibilidade de transitar com agilidade de um para outro, sem jamais perder contato com ambos. No desenho, para que se vá além da coleta de dados – que mais abastecem do que impulsionam – e se os engendrem a partir de processos vivenciados, é preciso equilíbrio entre a visão racionalista e a percepção da dinâmica e dos devires daquilo que vemos, imaginamos, desenhamos; note-se que equilíbrio não implica necessariamente equivalência de pesos.

Diferentemente daqueles desenhos realizados a partir de referências fotográficas, por exemplo, os que se deixam conduzir pelo equilíbrio entre os funcionamentos da atenção não resultam primordialmente informativos, “de arquiteto”; resultam diferentes no que se refere à gestualidade, composição, perspectiva, ao ritmo e a muitos outros atributos. Eles adquirem personalidade. Atribuir personalidade ao desenho, no âmbito do projeto *Ráticulas*, é essencial, pois é também dessa personalidade que emerge a fabulação.

³⁹ Idem, p. 33.

Rolo #2, 2013. Lápis sobre papel. 21,5 x 190,0 cm.

3 RATÍCULAS

— Ah – disse o rato – o mundo torna-se a cada dia mais estreito. A princípio era tão vasto que me dava medo, eu continuava correndo e me sentia feliz com o fato de que finalmente via à distância, à direita e à esquerda, as paredes, mas essas longas paredes convergem tão depressa uma para a outra, que já estou no último quarto e lá no canto fica a ratoeira para a qual eu corro.

— Você só precisa mudar de direção – disse o gato – e devorou-o.

Franz Kafka

Vista aérea: montagem realizada a partir de fotos do Google Maps®, jun. 2013.

4 ESCLARECIMENTOS AO NÃO PERGUNTADO

Uma ordem objetiva “mutante” pode nascer
do caos atual de nossas cidades e também
uma nova poesia, uma nova arte de viver.

Félix Guattari

Rato Atento, 2013. Aquarela sobre papel, 30 x 22 cm.

4.1 Por que ratos?

Os paulistanos acompanharam, em 2013, um episódio polêmico. Ativistas ligados à movimentos de proteção aos animais sistematizaram o sequestro de cobaias caninas de laboratório ligado à indústria de cosméticos.

Amplamente noticiada e comentada nas redes sociais e nos botequins, a história suscitou apaixonados prós e contras, argumentos científicos, filosóficos, burlescos. Em meio à grita, sobressaiu-se, irônica e romântica, a denúncia do caráter segregacionista do movimento, uma vez que os ativistas acudiam cães (referidos pela raça – *beagles*), e abandonavam à própria sorte os ratos – animais genéricos que frequentam laboratórios e imaginários desde séculos.

Durante algumas semanas, os ecos dessa narrativa ressoaram pela cidade, e nela foram compartilhados: acontecimento social, conexões entre nós.

Não demorou a ventilar o boato de que os ativistas teriam reconhecido a injustiça contra os roedores, e corriam então em socorro deles. Esta foi uma das versões do desfecho do episódio: a controvérsia sobre os erros ou acertos dos salvadores de *beagles* foi substituída pela vitória do apelo em favor dos ratos.

Seria à toa que, entre tantas existências submetidas às funcionalidades científicas, o rato fosse tão prontamente legitimado como suficiente representante dos predestinados à hecatombe laboratorial?

Essa trivial narrativa urbana, a exemplo de muitas, ilustra a possibilidade de os ratos serem objeto de simpatia. Outras tantas nos alertam sobre temerárias populações subterrâneas, habitantes do avesso da cidade, que a compartilham com humanos, sempre destes superando em muito o número.

O rato é ator de envergadura privilegiada, suporta formidável carga simbólica. Maleável, facilita o rearranjo de sua milenar pilha de significados, o afloramento desse ou daquele aspecto, a potencialização de interatividades. Em cativeiro é vítima, apartado é animal de estimação, aos grupos o rato é praga.

Evidentemente isso não é exclusividade dos ratos, mas é certo que eles têm desempenhado papéis fabulosos, com notável frequência, nas mais diversas áreas de conhecimento e em diferentes civilizações.

Foram convocados à participação no *Rátículas* por causa dessa peculiaridade de provocar um sem-número de sensações, muitas vezes antagônicas e na mesma pessoa. Por menos que sejam vistos nas regiões gentrificadas das metrópoles, é viva a consciência da presença deles que, de vez em quando, se deixam entrever; e é raro que não se esboce alguma reação ao topar com um deles, seja ratazana de esgoto, camundongo de estimação, rato de laboratório, de histórias em quadrinhos, seja imagem literária. Assustador, agressivo, nojento, astuto, profícuo, mesquinho, dissimulado, ladrão, engraçado...

Não interessa aqui listar as possibilidades conotativas do rato, mas apenas lembrar que o conjunto delas faz dele personagem cuja imagem tem sempre excelentes chances de, no mínimo, chamar a atenção.

No *Rátículas*, procura-se tirar partido dos entendimentos múltiplos e das sensações simultâneas despertadas pelos ratos. Aposta-se na ideia de que tal carga simbólica facilita o contraponto entre eles e os elementos das superfícies que os acolhem, expandindo possibilidades de combinações de significados.

Para isso se prestam aqui os ratos. Delinquentes e vítimas a um só tempo, ratificam a esquizofrenia urbana, propondo-se a aliviá-la.

E, assim, verdade e mentira se alternam: a cidade não existe até que seja vista, assim como um livro não existe até ser lido⁴⁰. Seriam as cidades invisíveis de Marco Polo⁴¹ inexistentes ou apenas invisíveis? Existem sim, na narrativa, e integram os territórios de Kublai Khan, talvez desfrutando de mais prestígio e “realidade” do que as por ele visitadas.

— As suas cidades não existem. Talvez nunca tenham existido. Certamente não existirão nunca mais. Por que enganar-se com essas fábulas consolatórias? Sei perfeitamente que meu império apodrece como um cadáver no pântano, que contagia tanto os corvos que o bicam quanto os bambus que crescem adubados por seu corpo em decomposição. Por que você não me fala disso? Por que mentir para o imperador dos tártaros, estrangeiro? Polo reiterava o mau humor do soberano.
— Sim, o império está doente e, o que é pior, procura habituar-se às suas doenças. O propósito das minhas explorações é o seguinte: perscrutando

⁴⁰ Refiro-me à abordagem de João Adolfo Hansen, em *O que é um livro?*, p. 35-36: “[...] pensar no livro como objeto que só existe quando é lido. [...] qualquer leitura, desde as mais iletradas e ineptas até as mais técnicas e refinadas, é sempre uma formalidade prática que pressupõe outras formalidades simbólicas, sempre arbitrárias [...]”.

⁴¹ Refiro-me ao livro *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino.

os vestígios de felicidade que ainda se entreveem, posso medir o grau de penúria. Para descobrir quanta escuridão existe em torno, é preciso concentrar o olhar nas luzes fracas e distantes.⁴²

Se a ideia deste projeto é o favorecimento da criação de territórios poéticos a partir da cidade, contribuindo para a transformação de relações de pertencimento entre pessoa e cidade, é necessário vê-la para além das possibilidades fisiológicas, para além mesmo das possibilidades fantasiosas. Por isso, o rato se tornou aqui ator de destaque: subversivo em relação aos seus próprios significados, senhor das paredes, atreve-se a contrapor sua potente carga simbólica aos “processos neoliberais de desistoricização da experiência [que] fazem o imaginário existir como se não existisse o simbólico, como vemos na indústria cultural e na mídia”⁴³. E como vemos em nossas cidades de hoje.

Sem título, 2013.
Lápis sobre papel,
48 x 65 cm.

⁴² Diálogo entre Marco Polo e Kublai Khan. Cf. CALVINO, 1995, p. 57.

⁴³ HANSEN, 2013, p. 37.

4.2 O que operam os ratos

A relação imediata entre figura e superfície, possivelmente a primeira a ser estabelecida por alguém que se conectasse ao *Ráticulas*, é tratada no projeto como tática deflagradora da fabulação.

A escolha de um lugar específico para se inscrever um rato de modo a franquear suas operações, como já dito, passa por algumas etapas: deambulações, desenhos, fotografias – tudo de acordo com os procedimentos cartográficos descritos no segundo capítulo desta dissertação –; a identificação de nexos entre a superfície aventada, sua posição em relação às demais superfícies do trecho trabalhado, e o estágio morfológico em que deve se encontrar o rato, naquela altura, de acordo com o desenvolvimento do enredo de pano de fundo – ratos que “viram” gato –; e, por fim, a procura do rato ideal para aquele ponto.

O rato ideal, por sua vez, é aquele capaz de coordenar suas próprias ações com características peculiares da superfície, que podem ser físicas e permanentes; ou podem ser a variação entre luz do dia, iluminação artificial, penumbra, chuva, neblina; podem também depender da

posição ou sentido de deslocamento do observador; ou podem ainda combinar essas e outras. Tais características, evidentemente, sugerem ações para os ratos, que são desenhados segundo essas sugestões.

Essas relações visuais entre rato e superfície são portas de entrada para as fabulações que se deseja instigar; fabulações estas que, espera-se, sejam construídas não apenas a partir dos ratos em si, mas também dos diálogos possíveis entre estes e a ambiência. Ao longo do projeto foram pesquisados recursos que orientassem os desenhos dos ratos nessa direção.

Nos esboços iniciais, ainda na fase de construção da narrativa “pano de fundo” – ratos que “viram” gato –, um dos caminhos experimentados foi o da repetição de um único rato em todo o percurso, apenas com variações cromáticas, de escala, de enquadramento e de composição. Nas experiências realizadas segundo esse partido, foi desenvolvida, inclusive, uma metodologia específica para a construção de paletas cromáticas⁴⁴. Em paralelo, era construída em boa escala uma maquete da área selecionada para o trabalho. A topografia foi montada, e sobre ela desenhados arruamento, calçadas, lotes e projeção em planta dos edifícios.

Rolo #8, 2013. Nanquim sobre papel. 14,0 x 61,0 cm.

⁴⁴ Esse estudo, iniciado em disciplina do programa de pós-graduação da FAU/USP, foi posteriormente desenvolvido e publicado nos anais do II Seminário Internacional Urbicentros sob o título “A cor de São Paulo na era digital: com ou sem tinta?” (ZAILLER, 2011).

Cabeção, 2013.
Aquarela e tinta
caligráfica
sobre papel,
32 x 20 cm.

Esses e outros estudos iniciais mais técnicos que artísticos foram de grande valia e proporcionaram conhecimentos aproveitados nas versões subsequentes do projeto. Evidenciaram, por exemplo, que o emprego de um único rato seria por demais modesto perante a diversidade do cenário, indicando a necessidade de novos pensamentos e estratégias para que o trabalho pudessem avançar.

Nessa fase do projeto revelou-se uma particularidade de minha visão da cidade: eu ainda a considerava única, ou seja, a que eu via, a que passava por mim. Essa descoberta foi uma das conquistas pessoais ocorridas no desenvolvimento do *Rátículas*. Atendi à necessidade de vivenciar a cidade de modos diferentes do que vinha fazendo até então, e algumas leituras foram decisivas para aprofundar a discussão das direções dessa expansão⁴⁵. Foi um ponto de inflexão no projeto. Implicou mudanças estratégicas na pesquisa, colocando o projeto no rumo que o trouxe até aqui. Concluí que por mais necessários, proveitosos e sofisticados fossem os dados levantados objetivamente, seriam sempre insuficientes, ainda que importantes.

Para me aproximar do objetivo proposto – expansão de territórios poéticos a partir da fabulação –, seria necessário enriquecer a narrativa desenvolvida no trecho trabalhado, e

⁴⁵ Optei por não incluir aqui o teor dessas discussões por elas não serem propriamente o objeto de estudo deste trabalho. Importante declarar, entretanto, a participação delas na construção dos resultados aqui apresentados. Algumas foram apresentadas em seminários e posteriormente publicadas, como o livro *Nox Graffiti* São Paulo e os artigos “Arte pública e arte de rua: graffiti versus grafite”, “Narrativas visuais, vazios urbanos e territórios criados” e “O graffiti na economia criativa”.

pareceu plausível a ideia de fortalecer os ratos, as superfícies enquanto personagens e os diálogos entre eles.

A partir de então, duas séries de desenhos começaram a ser elaboradas em paralelo. Em uma foram realizados os desenhos de campo, com o emprego da ferramenta criada especialmente para essa finalidade, descrita no segundo capítulo desta dissertação. O outro conjunto de desenhos e pinturas voltou-se à busca dos ratos ideais para cada ponto, dotados de ações e aparências individualizadas e de perguntas específicas endereçadas às superfícies, exigindo delas uma resposta também particular.

Recorri, então, intuitivamente, à transposição para a visualidade de algumas práticas da literatura⁴⁶. Comentários especializados e considerações teóricas sobre narrativas orientaram a constituição de um seletor e pessoal arsenal de referências projetuais. Esses parâmetros literários passaram a permear, ao lado dos visuais, toda a construção do trabalho, circulando livremente, orientando ora a concepção, ora o desenho, e sempre o ato da inscrição dos ratos na cidade.

Talvez fosse interessante esclarecer que tais referências não são necessariamente apenas fontes; são também espelhos nos quais minhas experiências vão se mirando para se aprimorarem, ou seja, são referências muitas vezes percebidas após a concepção de um determinado elemento ou procedimento, e que nele refletem. Não me refiro ao conforto das paráfrases, tampouco à busca de legitimação; mas ao reconhecimento de conexões entre minha produção e um universo singular.

As referências são muitas e importantes. Para exemplificar como operam no projeto, explico aqui minha relação com dois autores, que uno pelo humor profundo: Machado de Assis e Kafka. São dois gurus desse projeto, onipresentes. Descrevo brevemente, a seguir, um aspecto provido por cada um desses autores. Escolho esses dois exemplos porque estão diretamente vinculados aos objetivos do *Rátículas*, na medida em que concorrem para potencializar a obra enquanto convite à fabulação.

Em Machado de Assis identifiquei estratégias por ele utilizadas para estabelecer com seu leitor, logo no início de muitos de seus textos, um pacto que possibilita tudo transportar para a dimensão da invenção. Marta de Senna descreve esse pacto como

⁴⁶ Importante frisar que essa transposição é um exercício livre. Não sou especializado no assunto, e não há aqui a pretensão de estabelecer correlações teóricas demonstráveis logicamente. Entre outros, os principais teóricos consultados foram Mikhail Bakhtin, Tzvetan Todorov, Walter Benjamin, Serguei Eisenstein, François Albera, Paul Valéry, Lucreia Ferrara, Marta de Senna, João Adolfo Hansen, Haroldo de Campos, Will Eisner, Leon Kossovitch, todos listados nas referências bibliográficas ao final desta dissertação.

[...] um recurso inteligente de que se valem os diferentes narradores, de primeira a terceira pessoa, para perfurar a chamada “ilusão de realidade”, para chamar a atenção da obra como um produto, como artefato construído, e não como janela para o real [...].⁴⁷

E aponta diversas técnicas utilizadas por Machado para aplicar esse recurso. Uma delas é

uma espécie de miniprólogo. Neste, em três linhas apenas, explicita a necessidade de suspensão do descrédito para a boa fruição do texto narrado, já que admite desde o início que sua narrativa é uma invenção. Dirigindo-se diretamente a um interlocutor plural, [...] cria-se uma irresistível atmosfera de oralidade, digna dos mais antigos contadores de história [...].⁴⁸

Mesmo considerando as diferenças protocolares e de códigos entre a leitura de um conto e a absorção de uma imagem, identifico recurso análogo ao de Machado na figura de um rato que entra ou sai de uma falha existente na argamassa que recobre a superfície sobre a qual ele é pintado; é invencionice de tal monta que, a partir dela, pode-se facilmente traçar infinitas rotas de fuga. Assim como esse, outros expedientes machadianos são utilizados.

No *Rátículas*, a suspensão de descrédito equivale a utilizar ratos como figuras recortadas, de modo que a relação figura-fundo se dê entre eles – desenhos – e a superfície que os contextualiza – matéria real –, tentativa de confundir e causar estranheza pelo jogo entre reificação da imagem e ficcionalização do concreto.

A analogia acima descrita ilustra uma possível vizinhança entre literatura e visualidade permitindo a formulação descritiva de uma das operações dos ratos.

Outra operação a cargo dos ratos é a proposição da cidade em si como material para expressão artística, apresentando possibilidades de transformação de elementos que são apenas o que são em constituintes formais e simbólicos de um território poético, tal como a seleção de um conjunto de sons musicais compõe um campo harmônico.

Podemos imaginar os ratos do *Rátículas* como sequências de notas musicais formando uma melodia. Dependendo das combinações entre outras notas que soam simultaneamente a cada nota dessa a melodia, esta soa diferente, parecendo mesmo outra. Notas combinam-

⁴⁷ SENNA, 2005, p. xxv.

⁴⁸ Ibidem, p. xxvi.

se, dissonam, completam-se e resultam em música; para muitos, inclusive, mesmo quando emitidas por instrumentos inusitados e com sonoridades mais próximas do ruído podem constituir um universo que se distingue dos demais sons pela coerência interna, pela maneira própria de explorar a linguagem.

Kafka aborda essa questão em seu conto “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos”⁴⁹. Discute como os ratos, em geral não amantes da música – “De fato, somos inteiramente não-musicais”⁵⁰ –, deixam-se arrebatar pelo canto de sua rainha Josefina, ainda que seu canto não tenha, enquanto canto, nada de excepcional, não ultrapassando sequer os limites do assobio usual dos ratos, quando muito destacando-se dele pela delicadeza ou pela debilidade:

Uma vez que assobiar faz parte dos nossos hábitos espontâneos, seria possível pensar que se assobia também no auditório de Josefina; mas sua audiência não assobia, nela nem um rato bole, como se participássemos todos da paz almejada, da qual nosso próprio assobio no mínimo nos aparta – e por isso silenciemos. É seu canto que nos enleva ou a quietude solene que envolve a fraca vozinha?⁵¹

O canto de Josefina é beneficiado por essa dúvida: uns o consideram arte, outros não, mas, ao ouvi-lo, todos o reverenciam. O que enleva a audiência é a combinação entre assobio e silêncio.

No *Rátículas* acontece algo parecido. Os desenhos têm evidentemente suas qualidades plásticas e estéticas, mas não seriam exclusivamente essas qualidades as responsáveis por eventuais fruições. A elas soma-se a surpresa causada pela presença dos desenhos nos locais onde estão; soma-se também o caráter efêmero e performático que se pode depreender da observação dos ratos desenhados. É interessante a possibilidade de os desenhos trazerem à tona elementos prosaicos, propondo que para eles se olhe de modo até então inusitado. Kafka, em outra passagem de Josefina, aborda essa questão:

Quebrar uma noz não é verdadeiramente uma arte, por isso ninguém ousará convocar um público e, para entretê-lo, começar a quebrar nozes diante dele. Mas se apesar disso ele o faz e sua intenção é bem-sucedida, então

⁴⁹ Publicado em 2010 pela Companhia das Letras no volume *Um artista da fome / A construção*, com tradução de Modesto Carone.

⁵⁰ KAFKA, 2010, p. 37.

⁵¹ Ibidem, p. 41.

não se trata única e exclusivamente de quebrar nozes. Ou então se trata de quebrar nozes, mas se verifica que não demos atenção a esta arte porque a dominávamos completamente e que este novo quebrador de nozes mostra a verdadeira essência dela – momento em que poderia até ser útil ao efeito se ele fosse menos hábil em quebrar nozes do que a maioria de nós.⁵²

Essas questões apresentadas por Kafka convidam à reflexão sobre a imersão em um estado poético semelhante ao descrito por Paul Valéry⁵³, estado este condicionante da invenção⁵⁴. Valéry trabalhava palavras, no *Ratículas* trabalho a cidade; mas essa diferença não anula o parentesco entre as ideias de estado poético e território poético: singulares e involuntários, ambos abarcam objetos possíveis do mundo comum, externo ou interno, relacionando-os de modo indefinível em um ambiente propício para transformar ideias em valores caros à sensibilidade.

É dessa perspectiva que vejo a combinação entre silêncio e assobios, ou a graça em quebrar nozes. Também é daí que percebo outro aspecto da operação dos ratos: convidar o passante à pausa, à vivência de um tempo pessoal. Não se trata de imobilização, mas de permitir um regime mental alternativo para a regência dos mecanismos de troca entre o pensamento e o mundo. Vem-se andando, que ponha as pernas a dançar; se faz ruídos, que experimente transformá-los em sons; fala-se, que declame então.

É nesse mundo que se assentam os territórios poéticos, é para esse mundo que os ratos convidam.

⁵² KAFKA, 2010, p. 39-40.

⁵³ Mais especificamente na conferência “Poesia e pensamento” proferida na Oxford University em 1939. Cf. VALÉRY, 1999, p. 193-210.

⁵⁴ Importante lembrar que Valéry enfatiza a necessidade do domínio de recursos de linguagem para que desse estado possa frutificar uma obra de arte: os poemas são feitos de palavras, não de ideias.

Josefina #2, 2013.
Aquarela sobre papel,
25 x 21,5 cm.

4.3 De onde vêm e para onde vão os ratos

“Bom dia, senhora síndica, poderíamos conversar a respeito da pintura de um rato na parede externa de seu edifício?”

Fácil imaginar a coleção de caras e caretas em resposta a essa pergunta. Essa divertida galeria sempre me vem à mente quando me questionam sobre o destino do *Ratículas*. A pergunta é frequente desde o início dos trabalhos: não houve quem visse o projeto, ou parte dele, e não indagasse se e como seria executado, duas questões complexas, cada uma mais do que a outra. Jamais pretendi respondê-las no âmbito desta dissertação, mas dada a naturalidade e a insistência com que foram formuladas, não poderiam ser simplesmente ignoradas e, por isso, passaram a integrar o pano de fundo das minhas reflexões, sobretudo na fase inicial do projeto, quando ocuparam espaço bastante expressivo.

Rato Britto, 2013.
Lápis sobre papel.
Detalhe do rolo #2,
29 x 28 cm.

Pensar a integração visual de superfícies particulares e públicas desvenda muitas possibilidades operacionais: a guerrilheira, a autorizada, a política, a patrocinada, cada uma delas implicando modos de fazer particulares e resultados diferentes. Certamente, para um trabalho com as dimensões do *Ratículas*, só poderia ser piada a ideia de um indivíduo solitário, batendo de porta em porta, pedindo a simpatia e autorização de síndicos. Não sendo tarefa para um indivíduo, talvez fosse então para uma empresa, mas esta traria consigo seus legítimos interesses. Ou seria a administração pública a operadora apropriada? Ou rolaria um *vandal*⁵⁵? Fosse qual fosse o caminho seguido pela produção, haveria sempre reflexo nos ratos, cujos ninhos se estabeleceriam em diferentes áreas do campo da cultura.

⁵⁵ *Vandal* é uma gíria comum entre grafiteiros paulistanos; refere-se à prática do graffiti em seu modo primitivo, feito por iniciativa e à custa do próprio grafiteiro.

Esses caminhos possíveis foram objeto de pesquisas realizadas em paralelo ao projeto, e as análises apresentadas alhures⁵⁶, uma vez que aqui escapam ao escopo. Foram, porém, de grande valia: trouxeram a tranquilidade necessária para a decisão de que a execução do *Ratículas* não faria parte das minhas atuais ambições – o que absolutamente não anulou o sonho da realização, fabulação pessoal criadora do território projetual.

Assim, decidi que a narrativa *Ratículas* viveria aqui apenas a etapa Projeto de sua existência, porém sem perder de vista que houve e haverá outras etapas. Nesta, a ideia se materializaria em um conjunto de imagens visuais e textuais produzidas a partir de competências transdisciplinares.

Esse conjunto de imagens foi o resultado da edição e tratamento digital de fotografias, textos caligrafados e desenhos executados em técnicas diversas – lápis, bico de pena, pastel, aquarela etc.

Os ratos, porém, antes de chegarem à etapa Projeto, viveram uma outra só deles: a etapa Papel. Para o projeto *Ratículas*, os ratos vieram do papel que, enquanto suporte para os desenhos, mostrou-se confortável, coerente, produtivo; sua escolha será comentada logo adiante.

Antes, porém, chamo a atenção para os cuidados observados na preparação digital que envolveu desenhos e fotografias. Foram procedimentos pessoais criados considerando os modos de fazer, a partir de possibilidades e equipamentos disponíveis e que eu pudesse operar satisfatoriamente. Se isso implicou limitações, permitiu em troca minha participação direta em todas as dimensões da produção do projeto, o que evidentemente não impediu a aceitação de generosas e competentes colaborações oferecidas por colegas e amigos.

Esses procedimentos procuraram sempre alimentar a independência do projeto em relação a sua execução, por um lado reforçando a possibilidade de que ele, em si, propusesse experiências investigativas na cidade, e, por outro, evitando sua transformação em simulacro daquilo que (ainda) não existe. Foi intencional a escolha de uma linguagem realista, geradora de imagens dúbias: os ratos foram ou não foram de fato pintados nas superfícies? Teriam essas imagens um caráter contratual, indicativo de como seria o *Ratículas* caso fosse executado? Estariam exclusivamente na chave da virtualidade vendedora atualmente tão comum na representação de projetos arquitetônicos?

⁵⁶ Cf. ZAIDLER JUNIOR, 2011, v. 2, p. 132-142.

Essa discussão interessa, pois se assim fosse haveria implicações determinantes no fazer artístico, caso a obra fosse executada. Se entendido exclusivamente como simulacro – o que naturalmente não deixa de ser – o projeto indicaria prioritariamente o caminho da reprodução ampliada do que nele se vê (coisa, aliás, impossível, pois nele se vê uma cidade que já não existe povoada por ratos que nela nunca existiram).

Tão convincente quanto o argumento da relação custo-benefício quando papagaiado por enólogos de supermercado, o apelo para o caminho da reprodução ampliada combina perfeitamente com alguns dos atualmente mais divulgados discursos sobre arte contemporânea, que supervalorizam ideias e se contentam com materializações instantâneas e facilitadas oferecidas por maravilhas tecnológicas sedutoras, milagrosas, imediatas, socialmente responsáveis e ambientalmente limpas..., mas não necessariamente capazes de proporcionar a máxima potência à obra naquilo que realmente aqui interessa: o convite para a criação de territórios poéticos.

Sorrateiro, 2013,
tinta caligráfica sobre papel,
20 x 30 cm.

É frequente e comum o entendimento de que um bom projeto executivo é aquele que prescinde do autor e permite sua execução por terceiros exatamente de acordo com as ideias do autor. Trata-se de uma falsa autonomia do projeto, pois para este se comprovar bom dependerá de sua execução, e esta deverá se dar de acordo com tudo nele prescrito. É bem verdade que projetos assim concebidos são perfeitamente válidos e eficientes para a materialização de objetos pragmáticos, mas seriam também adequados para objetos voltados para o conjunto de nossa sensibilidade?

As relações que se estabelecem entre a obra poética e quem a frui não são funcionais. Por isso, parece razoável afirmar que as relações entre projeto e execução de uma obra poética obedecem a uma lógica diferente da que se estabelece entre projeto e execução de outros objetos. Diferença, aliás, saudável e muito bem-vinda, pois só a partir dela torna-se possível a interseção geradora do caráter híbrido de tantos objetos enriquecedores de nossa cultura material.

Rata MDR, 2013.
Aquarela e tinta caligráfica
sobre papel, 20,5 x 30 cm.

A lógica que rege as relações entre projeto e execução de um objeto primordialmente funcional deve obedecer ao sistema vigente em que se dá sua produção. A lógica da arte pode (ou deve?) subvertê-lo. No atual mundo produtivo, projetos são feitos para a execução e coisas são executadas a partir de projetos. Nele, objetos executados sem projeto são antieconômicos, e projetos que não vingam são tempo perdido. Entre o projeto e o objeto é necessário apenas a ferramenta e seu operador – perversidade: antes fosse o operador e sua ferramenta.

Daí a importância de, no *Ratículas*, aceitar a independência do projeto, encarando-o como uma das instâncias da ideia, pois isso facilita seu descolamento da eventual execução. Segundo a concepção adotada neste trabalho, a execução é um outro capítulo da existência da ideia, que deve oferecer espaço e condições para permitir mais que a simples reprodução e aplicação de imagens segundo cotas predeterminadas; na execução de um projeto dessa natureza, há de haver espaço para que sejam revividos os ensaios experimentados no projeto,

inclusive prevendo, em virtude da escala, a possibilidade de autoria coletiva nessa instância, referenciada pelo projeto, mas, ao mesmo tempo, extrapolando-o. Do(s) autor(es), assim, emanaria autoridade, e não autoritarismo.

O projeto nos apresenta apenas uma possibilidade da ideia *Ratículas*. Talvez pudesse ser comparado a uma partitura, código de acesso a um território musical onde certos sons se atraem compositivamente, do qual a música devém ao soar, sempre renovada pelos diferentes timbres e interpretações. A experiência visual aqui proposta, para além da mera constatação dos ratos, implica escolha de signos visuais e criação de diálogos entre eles, da mesma forma que, a partir de uma partitura, pode-se escolher timbre, dinâmica, andamento e tudo o mais audível na realização da música, sempre entre as margens da improvisação. Na música, esse processo pode levar, por exemplo, a melodias. No *Ratículas*, leva a esquinas, cantos, frestas, passagens.

Ou seja, não se apresenta aqui um projeto executivo. Naturalmente, se algum dia o *Ratículas* fosse executado, esse estudo seria incorporado como referência fundamental, mas os ratos seriam outros, e não mais esses provenientes do papel.

Voltemos, pois, à questão da escolha do papel como suporte para os desenhos dos ratos utilizados no projeto.

A produção das imagens dos ratos na cidade passa pelas seguintes ações: fotografia do local de aplicação; desenho do rato ideal para o local fotografado; digitalização do desenho do rato (fotograficamente ou com auxílio de um *scanner*); recorte eletrônico, separando o rato do fundo que o circunda de acordo com sua silhueta; aplicação do rato em seu local de destino, com as distorções necessárias para adaptação à perspectiva da foto. Nenhuma dessas ações pode ser definida como meramente técnicas.

Nesse processo, o recorte eletrônico dos ratos é intervenção importante, uma espécie de passaporte para a viagem de um suporte a outro. Os desenhos em papel, ainda que criados especialmente para o projeto, têm existência e destino próprios; são devires dos papéis, e não decalques autônomos.

Rato Fução, 2013.
Aquarela sobre papel,
20,5 x 32 cm.

Condiz com isso a variedade de papéis utilizados: papel-arroz, *kozo*, 100% algodão, seda, fibra de bananeira, linho, sulfite, papel *kraft*, caligráfico, *couché*, guardanapo de boteco...

Essa concepção orienta o desenho e resulta no surgimento dos ratos no papel pelo contraste figura-fundo. Assim, por um lado, os ratos dependem de seus fundos para existirem no papel; por outro, precisam se livrar deles para que possam adotar as paredes como novo componente de sua própria imagem. Esse diálogo figura-fundo foi, aliás, o principal motivo da opção pelo partido da figura recortada no *Rátículas*, pois ela não abduz a superfície como ocorre, por exemplo, com a pintura mural tradicional, em particular com os *trompe l'oeil*.⁵⁷

Muitas vezes, a técnica utilizada em meus desenhos, aquarelas ou pastéis não cria um limite preciso entre o fundo e a figura. A separação entre os dois demanda a definição de uma linha, e esta acaba por ser criada pelo próprio ato do recorte, o que corresponde a um sutil redesenho do rato; esse redesenho é sempre feito levando em consideração características da superfície que vai recebê-lo. Assim, o mesmo rato é recortado tantas vezes quantas são as superfícies onde aparece; a cada recorte transforma-se em outro, e o que o diferencia dos demais vindos do mesmo ninho é o trabalho neles acumulados. A única chance de os ratos provenientes do mesmo papel se tornarem o mesmo é o “leitor” defini-los como um único personagem. Mas aí entramos no imponderável, pois o mesmo leitor poderá definir como personagem, a seu bel prazer, ratos das mais diversas procedências e em estágios totalmente diferentes de suas evoluções morfológicas.

Como se vê, ainda que essas diferenças não sejam visualmente evidentes, foram geradoras de reflexão. Esse cuidado individual com cada um dos ratos foi desdobramento natural do método imersivo que adotei desde o momento em que senti a necessidade de rever meu modo de desenhar, conforme descrito no segundo capítulo desta dissertação.

Isso significa que, se para o projeto os ratos vieram do papel, caso um dia eles cheguem a habitar as superfícies mudas terão outra procedência. Por difícil que seja resistir às facilidades tecnológicas – como a ampliação e a impressão dos mesmos desenhos aqui apresentados em substratos autoadesivos, e a aplicação destes nas superfícies –, é ainda mais atraente a ideia de vivenciar em outra instância os ensaios arquitetados neste projeto.

⁵⁷ De modo geral, a pintura mural tradicional, como, por exemplo, o a fresco, é concebida como integrante indissociável do suporte, tendo inclusive a função de protegê-lo e colaborar para sua perenidade. Ao criar ilusões visuais a partir de técnicas realistas, o *trompe l'oeil*, gênero de pintura mural muito apreciado e largamente empregado em murais a céu aberto, substitui a superfície pelo que nela se representa, tornando-a literalmente invisível, ou seja, exatamente o contrário da ativação da superfície que aqui se propõe, ainda que a unidade pintura-suporte se integre e dialogue ativamente com a ambiência na qual se insere.

Entre os colegas com quem tive o prazer de compartilhar este trabalho, muitos, senão todos, ao perguntarem como o projeto seria executado lembravam-se do processo de aplicação de adesivos, acima descrito – provavelmente porque esse recurso tenha sido muito aprimorado e difundido nos últimos tempos.

Percebendo resistência de minha parte em compartilhar o entusiasmo deles por essa solução, à primeira vista tão adequada, não raro me endereçavam um olhar de soslaio e apresentavam um argumento bastante plausível: “mas por que não, se de longe não seria visível diferença nenhuma?”.

Bem, em primeiro lugar, pode ser que à noite todos os gatos sejam pardos, mas aqui, definitivamente, não há gatos, só ratos. Além disso, uma vez que não posso ter controle sobre o que é ou deixa de ser visto, e muito menos de como é visto, minha atenção naturalmente se dirige para como é feito, pois aí está um importante registro regulador da potência da obra. Por isso, prefiro pensar que é melhor que os ratos, se e quando vierem, venham das tintas.

Talvez esse tenha sido, para mim, o principal ensinamento deste trabalho.

Rato Pepox, 2012.
Lápis sobre papel,
30,5 x 42 cm.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. Conferência em Scicli, Sicília, em 06 de agosto de 2012. In **Princípios** – Revisata de filosofia, v. 20, n.34, julho/dezembro de 2013. Translit. e trad. (autorizada pelo autor) de Vinícius Nicastro Honesko. Natal (RN), EDUFRN, 2013. p. 349-361.

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Prefácio de Luís Renato Martins. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ANELLI, Renato Luiz Sobral; SEIXAS, Alexandre Rodrigues. O peso das decisões: o impacto das redes de infraestrutura no tecido urbano. In: ARTIGAS, Rosa Camargo (org.). **Caminhos do elevado: memória e projetos**. São Paulo: Sempla/Dipro, 2008. p. 59-73.

ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino**. Trad. Marco Bagno. São Paulo: Ática, 2000.

_____. **História da arte como história da cidade**. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**. Uma Psicologia da Visão Criadora. Trad. Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Thomson Pioneira, 1998.

_____. **La forma visual de la arquitectura**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1978.

ARTE PÚBLICA. Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS, 17-19 outubro 1995 e 19- 21 novembro 1996. São Paulo: Sesc, 1998.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. **Metrópole: abstração**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BACHELARD, Gastón. **A poética do espaço**. Trad. Antônio da C. Leal e Lúcia do Valle S. Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores)

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 2011.

BENJAMIN, Walter. O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Obras Escolhidas: magia, técnica, arte e política**. Trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGER, John. **Modos de ver**. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BEY, Hakim. **TAZ** – Zona Autônoma Temporária. Trad. Renato Rezende. São Paulo: Conrad, 2011.

BONOMI, Maria. **Arte pública**: sistema expressivo/anterioridade. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) - Departamento de Artes Plásticas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

BORGES, Jorge Luiz. Evaristo Carriego. In: _____. **Jorge Luiz Borges: obras completas**, v. 1. Vários tradutores. São Paulo, Globo: 1998.

BOURDIER, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BRASSAÏ. **Graffiti**. Paris: Flammarion, 2002.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

CAMPOS, Cândido Malta. Eixo da ambiguidade: a reigão da avenida São João nas inversões do tempo. In: ARTIGAS, Rosa; MELLO, Joana; CASTRO, Ana Cláudia (orgs.). **Caminhos do elevado**: memória e projetos. São Paulo: Sempla/Dipro/Imesp, 2008.

CAMPOS, Haroldo de (org.). **Ideograma**: lógica, poesia, linguagem. Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. 3. ed. São Paulo: Edusp, 1994.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Trad. Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da construção urbana. Trad. Cecília Prada. 2. ed. São Paulo: Estúdio Nobel, 1997.

CANTON, Katia. **Espaço e lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARERI, Francesco. **Walkspaces**: walking as an aesthetic practice. Barcelona: Gustavo Gilli, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Vol. 1. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1992.

DUARTE, Paulo Sergio (org.). **Daniel Buren**: texto e entrevistas escolhidos [1967-2000]. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. Trad. Gilson Cesar Cardoso de Souza. 22. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

EINSENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. Artistas Brasileiros. São Paulo: Edusp, 1996.

FERRARA, Lucrécia d'Aléssio. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **Os significados urbanos**. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2000.

_____. **Design em espaços**. São Paulo: Rosari, 2002.

_____. **Olhar periférico**. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. **Ver a cidade**. São Paulo: Nobel, 1988.

_____. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática, 2004.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do *design* e da comunicação. Organização Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas**: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: Sesc, Annablume, Fapesp, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GALARD, Jean. **Beleza exorbitante**: reflexões sobre o abuso estético. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Ed. da Fap-Unifesp, 2012.

GARRUCCI, Raffaele. **Graffiti de Pompéi**: inscriptions et gravures tracées au stylet. Paris: Benjamin Duprat, Librairie de l'Institut, 1856. [Edição fac-similar: Nabu Press.]

GASSET, José Ortega y. **A desumanização da arte**. Trad. Ricardo Araujo. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1999.

GUATTARI, Félix. **Caosmose** – um novo paradigma estético. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.

GOLDSWORTHY, Andy. **Time**. United Kingdom: Thames & Hudson, 2000.

HANSEN, João Adolfo. **O que é um livro?** São Paulo: Senac, 2013.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

IVAIN, Gilles. Formulario para un nuevo urbanismo. In: BORDAS, Carmen H. et al. (ed.). **Urbanismo Situacionista**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006. (Collección Gmínima)

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. Trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KAFKA, Franz. **Um artista da Fome / A construção**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian. **Land and Environmental Art**. New York: Phaidon, 1998.

KASTRUP, Virgínia. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. **Psicologia & Sociedade**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 16, n 3, p. 7-16, set./dez. 2004.

_____. A rede: uma figura empírica da ontologia do presente. In: PARENTE, André (org.). **Tramas da rede**: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Editora Sulina, 2004. p. 80-90.

KASTRUP, Virgínia; VERGARA, Luiz Guilherme. A potência do experimental nos programas de acessibilidade: Encontros Multissensoriais no MAM Rio. **Cadernos de Subjetividade**, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, ano 9, n. 14, p. 62-77, 2012.

KRAUSS, Rosalind. **Passages in Modern Sculpture**. Massachussets: MIT, 1997.

_____. Richard Serra, a Translation. In: KRAUSS, Rosalind. **The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge: MIT Press, 1993. p. 260-274.

_____. Sculpture in the expanded Field. In: KRAUSS, Rosalind. **The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge: MIT Press, 1993. p. 276-290.

_____. O tempo presente do espaço [1978]. In: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KWON, Miwon. **One place after another**: site-specific art and locational identity. Massachusetts: MIT Press, 2004.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MALTA, Candido Campos. Eixo da ambiguidade: a região da avenida São João nas inversões do tempo. In: ARTIGAS, Rosa Camargo (org.). **Caminhos do elevado**: memória e projetos. São Paulo: Sempla/Dipro, 2008, p. 19-46.

MATUCK, Carlos; KOSSOVITCH, Leon; ZAIDLER JUNIOR, Waldemar; OTA, Kenji. **Nox São Paulo Graffiti**. Fotografias de Otari Kenji. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2013.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

MIRANDA, Danilo Santos de (coord). **Arte Pública**. São Paulo: Sesc, 1998.

MONTANER, Josep Maria. **As formas do século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MORRIS, Robert. **Notes on art as/and Land Reclamation**. Massachussets: MIT Press, 1980.

NAAR, Jon; MAILER, Norman. **The fait of graffiti**. New York: It books, 2009.

NASCIMENTO, Ana Paula; MOTTA, Renata. Intervenções artísticas no Minhocão. In: ARTIGAS, Rosa; MELLO, Joana; CASTRO, Ana Cláudia (orgs.). **Caminhos do elevado**: memória e projetos. São Paulo: Sempla/Dipro/Imesp, 2008, p. 47-58.

NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica 1965-1995. Trad. Vera Pereira. 2. ed. revisada. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2002.

PALLAMIN, Vera M. **Arte Urbana**. São Paulo: região central (1945-1998) – Obras de caráter permanente e temporário. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1999.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PEDROSA, Mario. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. (Coleção Debates)

PEIXOTO, Nelson Brissac. Cidade Desmedida. In: _____. **Brasmitte** - Intervenções Urbanas. São Paulo – Berlin. (Catálogo). São Paulo: Arte/Cidade e Sesc, 1997.

_____. **Intervenções urbanas:** Arte/Cidade. São Paulo: Senac, 2002.

_____. Arte e cidade. In: **Seminário Arte Pública Sesc:** 1995-1996. São Paulo: Sesc, 1998.

PELLEJERO, Eduardo. Literatura e fabulação: Deleuze e a política da expressão. **Polymatheia** – revista de filosofia, Fortaleza, v. 4, n. 5, p. 61-78, 2008.

PONTUAL, Roberto. **Explode geração.** Rio de Janeiro: Avenir, 1984.

RITTER, Joachim. **Paisagem - Função da estética na sociedade moderna** [excerto]. **Paysage, fonction de l'esthétique dans la société moderne.** Trad. fr. do alemão Gerard Raulet. Besançon: Les Éditions de l'Imprimeur, 1997 [texto traduzido do francês por Vladimir Bartolini para uso exclusivo na disciplina AUP 5882 Paisagem e Arte – Intervenções Contemporâneas, do Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo].

RYCKMANS, Pierre. **As anotações sobre pintura do monge Abóbora-Amarga.** Trad. Carlos Matuck e Giliane Ingrassia. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do Espaço Urbano.** São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. **O espaço do cidadão.** 7. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória.** Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SENNA, Marta de. Introdução. In: ASSIS, Machado de. **Histórias sem data.** Edição preparada por Marta de Senna. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra:** o corpo e a cidade na civilização ocidental. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Best Seller, 2010.

SIMMEL, Georg. Filosofia da paisagem. In: **La tragédie de culture et autres essais.** Tradução do original alemão para o francês de Sabine Comille e Philippe Ivernel. Paris: Rivages, 1988 [texto traduzido do francês por Vladimir Bartolini para uso exclusivo na disciplina AUP 5882 Paisagem e Arte – Intervenções Contemporâneas, do Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo].

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. Trad. Agnaldo Farias. **Revista Espaço e Debates**, v. 23, n. 43-44, p. 120-128, jan./dez. 2003.

STAHL, Johannes. **Street Art.** Lisboa: H. F. Ullmann, 2009.

STEVENS, Garry. **O círculo privilegiado:** fundamentos sociais da distinção arquitetônica. Trad. Lenise G. C. Barbosa. Brasília: UnB, 2003.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Coleção Debates, 14)

TOMKINS, Calvin. **Roy Lichtenstein:** Mural with blue Brushstroke. New York: Harry N. Abrams, 1987.

TUAN, Yi-fu. **Topofilia:** um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1980.

TUFNELL, Ben. **Land Art.** London: Tate Publishing, 2006.

VALÈRY, Paul. Poesia e Pensamento concreto. In: BARBOSA, João Alexander (org.). **Paul Valéry:** Variedades. Trad. Maria Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras: 1999. p. 193-210.

_____. **Degas dança desenho.** Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven. **Aprendendo de Las Vegas.** 3. ed. Barcelona: Gustavo Gilli, 1998.

VIOLA, Bill; BELLOUR, Raymond. **An interview with Bill Viola.** Massachussets: MIT Press, 1985. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/778491>>. Acesso em: 22 nov. 2012.

WALTY, Ivete Lara Camargos; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Palavra e imagem:** leituras cruzadas. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ZAIDLER JUNIOR, Waldemar. A cor de São Paulo na era digital: com ou sem tinta? In: Seminário Internacional Urbicentros: morte e vida dos centros urbanos, II., Maceió, 2011. **Caderno de Resumos...** Maceió: Eduafal/Ufal, 2011, v. 1.

_____. A cor de São Paulo na era digital: com ou sem tinta? **Farol** – Revista de Artes, Arquitetura e Design, Universidade Federal do Espírito Santo, p. 125-135, jun. 2013.

_____. Arte pública e arte de rua: graffiti *versus* grafite. In: **Anais do Seminário Internacional Arte Público En Latinoamérica**, II., Vitória, 2011. Belo Horizonte: C/Arte, 2011, v. 2, p. 132-142.

_____. Narrativas visuais, vazios urbanos e territórios criados. In: **Anais do Seminário Iberoamericano Sobre o Processo de Criação**, Vitória, 2012. Org. A. J. Cirillo; Ângela Grando Bezerra. São Paulo: Intermeios, 2012..

_____. *O graffiti* na economia criativa. In: ASSOCIAÇÃO OBJETO DESIGN. (org.). **Um novo olhar sobre o design brasileiro.** São Paulo: Senai, 2012, v. 1. p. 187-193.