Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Departamento de Artes Plásticas
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Processos de Criação em Artes Visuais

CAUÊ AUGUSTO MAIA BAPTISTA

# cada caminho é um risco

## O livro de artista como tradução da intervenção poética no espaço público

São Paulo
2019

CAUÊ AGUSTO MAIA BAPTISTA

# cada caminho é um risco

## O livro de artista como tradução da intervenção poética no espaço público

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração de Poéticas Visuais, Linha de Pesquisa de Processos de Criação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos à obtenção do título de Doutor em Artes, sob orientação da Prfa. Dra. Branca Coutinho de Oliveira.

São Paulo
2019

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Este é um dos resultados do projeto de pesquisa “Cidade-Hypomnêmata: O Livro de Artista como Mapa, Memória e Processo da Intervenção Urbana”, contemplado pelo Programa de Excelência Acadêmica (Proex) e pelo Programa de Doutorado-Sanduíche no Exterior (PDSE), com a coorientação da Profª. Auxiliar Drª. Sofia Leal Rodrigues, da Área de Design de Comunicação da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Autorizo a reprodução e a divulgação total ou parcial deste trabalho para fins de estudo e pesquisa, por quaisquer meios analógicos ou digitais, existentes ou por inventar, desde que citada a fonte. O texto não respeita o acordo ortográfico, porque à idéia sem acento, parece que algo na cabeça lhe falta.

Baptista, Cauê Augusto Maia

Cada caminho é um risco: o livro de artista como tradução da intervenção poética no espao público / Cauê Augusto Maia Baptista. São Paulo: C. A. M. Baptista, 2019.

Tese (doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Branca Coutinho de Oliveira.
Coorientadora: Sofia Leal Rodrigues.

1. Livro de artista. 2. Intervenção urbana. 3. Poesia. I Baptista, Cauê Augusto Maia. II. Título.

CDD 21.ed. - 686

Defesa da Tese realizada em __/__/____.
Banca Examinadora

1. _____

2. _____

3. _____

4. _____

5. _____

_____

*Aos pixadores desconhecidos que tombaram*
*em nome da paixão pelo risco.*

# Agradecimentos

À minha mãe pelos porquês e pelo auxílio técnico na costura destas páginas. À Maíra Bühler pela vertigem da travessia. Às orientadoras Branca Coutinho de Oliveira e Sofia Leal Rodrigues. Aos parceiros de errância poética Patrícia Bagniewski, Patrícia Del Rey, Rebeca Damian, Átila Fragozo, Julia Salem, Zito, Laura Guimarães. À Naíma Almeida pela fagulha. Ao Coletivo Transverso e seu léxico urbano em expansão. À casadalapa e à tecnologia do encontro. Ao mestre Julio Dojcsar pela transdisciplinaridade dos aprendizados. Ao Sato do Brasil pelas caminhadas. Ao Murilo Thaveira pela consultoria. Ao Baixo Ribeiro pelas pontes. Ao Luiz Augusto e à Bárbara Macri pelas máximas efêmeras. À Caru Zilber, à Dora. A todos que colaboraram neste trabalho. Às amoras ajudantes do último minuto. Às parcerias anônimas da rua. Aos que compartilham comigo a experiência de ser humano hoje.

Ao risco da poesia.

*Um livro de poesia na gaveta não adianta nada*
*Lugar de poesia é na calçada.*
**Sérgio Sampaio**

*Tudo aquilo que a nossa*
*civilização rejeita, pisa e mija em cima,*
*serve para poesia.*
**Manoel de Barros**

*O Mestre disse: "Os erros de um homem são condizentes ao tipo de pessoa que ele é. Observe os erros e você conhecerá o homem".*
**Confúcio**

# Resumo

A presente tese investiga as interfaces entre livro de artista e poesia urbana. São explorados limites e recursos da tradução entre as linguagens, evidenciando tanto o que possuem em comum, quanto aquilo que é próprio de cada uma. As experiências poético-editoriais são tomadas enquanto memória e parte do processo criativo da intervenção urbana, atuando como uma extensão crítica das operações realizadas.

Mais do que o registro de uma produção particular, as publicações artísticas propõem uma abordagem teórica e prática acerca das linguagens envolvidas. À semelhança de uma cartografia afetiva, o leitor é convidado a percorrer a trajetória do autor em sua vivência individual e coletiva no espaço público, junto aos diversos agentes que atuam na construção da paisagem urbana.

Palavras-chave: livro de artista, intervenção urbana, poesia, espaço público, tradução intersemiótica.

# Abstract

*The present thesis investigates the interfaces between artist's book and urban poetry. The limits and the resources of translation between the languages are explored, evidencing both what they have in common and what is proper to each one. The artist's book is taken as a memory and as a part of urban intervention's creative process, acting as a critical extension of the operations performed.*

*More than the recording of a production, the published editorial experiences propose a theoretical and practical approach on the languages involved. Like an affective cartography, the reader is invited to go through the individual and collective trajectory of the author in his relationship with the public space and the various agents that act in the construction of the urban landscape.*

*Keywords: artist's book, urban intervention, poetry, public space, intersemiotic translation.*

# Apresentação

Este texto e as experiências poéticas a que se refere são resultados de uma investigação sobre os recursos e limites da tradução da intervenção urbana para o suporte livro de artista. A diferença de tons entre os segmentos reflete a diversidade das operações, vivências e temáticas abordadas.

Os capítulos II, III e IV estão focados na produção poética. O capítulo "Experiências poético-editoriais" é constituído pelo registro fotográfico e ficha técnica das obras produzidas como interfaces da intervenção poética no espaço público. "Vetores da tradução" apresenta os caminhos percorridos, iniciando a reflexão teórica. O "Memorial descritivo das publicações de artista" aborda as técnicas e recursos utilizados na produção das obras.

O capítulo V, "O erro enquanto método", é uma aproximação crítica das operações poéticas que compõem o processo criativo, cruzando o referencial teórico com vivência pessoal para aprofundar o entendimento sobre a natureza das linguagens trabalhadas.

"O jogo poético da rua" apresenta os principais marcos do plano conceitual, trazendo incrementos ao referencial teórico. A questão da autoria é trabalhada no capítulo VII "Autoral é tudo que você não sabe de quem roubou", que também apresenta coletivos e parceiros que contribuíram para este trabalho.

O capítulo VIII "O povo e o poema" é uma compilação de relatos, crônicas e causos exemplares de interações vividas por mim no espaço público. Esta espécie de etnografia participativa visa exemplificar a relação dialética entre as questões teóricas trabalhadas nos capítulos anteriores e a experiência empírica.

# Sumário

**I. Introdução** ..... 18

**II. Experiências poético-editoriais**
Hypomnêmatas (2015-2019) ..... 22
Cidade-caderno (2015) ..... 40
Every library is a maze (2015) ..... 44
Livro-lambes (2016) ..... 50
Zines de emergência (2016-2019) ..... 56
Estudo sob saudade (2017) ..... 60
Atenção: isto pode ser um poema (2018) ..... 66
A porta da rua (2018) ..... 78
Livro de parede (2018) ..... 84
Tese Cada caminho é um risco (2019) ..... 94
Bazuca Poética: manual de construção (2019) ..... 96

**III. Vetores da tradução**
O caminho muda o sentido do poema ..... 130
a. Do caderno à rua ..... 132
b. Da rua ao livro ..... 133
c. Do livro à rua ..... 134
d. Da rua ao caderno ..... 135
e. Do caderno ao livro ..... 136
f. Do livro ao caderno ..... 136
Outras interfaces da intervenção urbana ..... 137

**IV. Memorial descritivo das publicações de artista**
Hypomnêmatas (2015-2019) ..... 139
Cidade-caderno (2015) ..... 141
Every library is a maze (2015) ..... 142
Livro-lambes (2016) ..... 144

Zines de emergência (2016-2019) ..... 145
Estudo sob saudade (2017) ..... 146
Atenção: isto pode ser um poema (2018) ..... 148
A porta da rua (2018) ..... 150
Livro de parede (2018) ..... 153

**V. O erro enquanto método**
O acerto repete, o erro renova ..... 157
Se não tem conserto, vira conceito ..... 158
Algo que aprendi por não seguir um conselho ..... 159
A materialização da memória ..... 161
A persistência da efemeridade ..... 162
Uma urgência antiga ..... 164
A ordem do livro, desordem da rua ..... 166
Poética da subversão ..... 167
Ditados e contraditados ..... 172
A escrita profanadora ..... 178
Poesia peripatética ..... 188
Intervenção urbana e registro ..... 189

**VI. O jogo poético da rua**
Aqui caberia um poema ..... 192
Haikai-renga ..... 196
A quarta dimensão da palavra urbana ..... 198
Um antídoto ao espetáculo ..... 202
Terrorismo Poético ..... 204
As resistências brechtianas ..... 205
O argumento da repressão ..... 209
O principal do pixo não é o pixo ..... 210
Características da intervenção urbana ..... 216

**VII. Autoral é tudo que você não sabe de quem roubou**
Não bota aspas quem assina anônimo ..... 218

A mercantilização da intervenção pública ..... 220
Calmaê ..... 222
Meritocracias hereditárias ..... 223
Coletivo Transverso ..... 224
casadalapa ..... 230
Roça de rua ..... 238

**VIII. O povo e o poema**
Flores aos vivos ..... 245
Espaço destinado à poesia ..... 248
A cabeça do peão ..... 254
Monumento ao pixador desconhecido ..... 256
É só poesia, delegado ..... 257
Quem pixa Deus... ..... 261
A poesia sobre a cidade cinza ..... 266
Ponte Bezerra da Silva ..... 274
50 anos de mentiras ..... 279
Redução é roubada ..... 282
Escadão Marielle Franco ..... 286
Cuide bem do seu ..... 299
Unidos pela Separação ..... 304
Uma página de cada vez ..... 312

**IX. Conclusões**
Carta a um(a) jovem poeta de rua ..... 315
A cidade é o caderno ..... 317
Ninguém manda no que a rua diz ..... 318

**X. Índice remissivo de imagens** ..... 322

**XI. Bibliografia** ..... 323

# I.
# Introdução

Os três principais suportes de criação poética trabalhados nesta pesquisa foram o caderno, o espaço público e o livro de artista. Cada um deles configura um sistemas de signos distinto.

Os atributos variáveis da escrita se devem à expressão dos múltiplos estados de espírito nas etapas diferentes do processo criativo. Alguns dos fragmentos têm as características de ensaios, artigos, reportagens, relatórios ou manuais de instrução.

São escritos decorrentes de anotações realizadas nos cadernos (hypomnêmatas) que vêm sendo produzidos desde 2009 como parte da pesquisa de campo. Os cadernos contêm listas, apontamentos, projetos, rascunhos, referências bibliográficas, fichamentos, relatos, datas, diálogos, citações, etc.

Paralelamente à produção de edições de artista, realizei de forma sistemática intervenções poéticas no espaço público. A investigação das interfaces entre livro de artista e intervenção urbana evidenciou tanto elementos próprios e intraduzíveis de cada uma das linguagens, quanto o que possuem em comum. Segundo Pierre Lévy (1993, p.181), a interface é

> *uma superfície de contato, de tradução, de articulação entre dois espaços, duas espécies, duas ordens de realidades diferentes: de um código para outro, do analógico para o digital, do mecânico para o humano...*

Mais do que o relato ou o registro de uma produção particular, a proposta das experiências poético-editoriais foi a de verificar as possibilidades de tradução entre sistemas de signos distintos. O resultado foi a criação de obras autônomas partindo de referenciais externos anteriores.

A natureza intermidiática do poema urbano e do livro de artista possibilita uma grande variedade de experimentações técnicas de forma e de conteúdo. Como escreve Amir Cadôr (2016, p.125), os livros de artista são "livros pensados como espaço expositivo e não apenas de reprodução de obras". As características sensoriais, plásticas e gráficas da obra fazem parte da interpretação em igualdade com o conteúdo.

A leitura do poema urbano não se esgota na decifração de seu conteúdo, sua leitura se relaciona com o ambiente de forma dialética. Traduzir a diversidade do espaço público e de suas práticas demanda experimentações expressivas que vão além do nível do discurso. A multiplicidade de técnicas adotadas seria incompatível com a construção de um texto linear e homogêneo.

Esta pesquisa propõe a teorização histórica de uma produção artística intermidiática inserida em seu contexto sociopolítico. No intuito de excluir abordagens interpretativas, apresento um texto tecido entre referências e registros procedimentais, juntamente com registros fotográficos das obras realizadas, numa aproximação crítica do processo criativo.

As estratégias visuais e de design gráfico utilizadas nos experimentos poético-editoriais visam recriar na topografia do códice o processo de visualização, leitura e descodificação da intervenção urbana. Os recursos plásticos e editoriais utilizados reproduzem características não-verbais da intervenção urbana, como a sensorialidade dos materiais e das técnicas.

O projeto editorial desta tese, nos moldes da auto-publicação, remete ao fazer artesanal do poema urbano. A impressão caseira, as intervenções em carimbos e stencil e a encadernação manual são alguns dos recursos de tradução do poema urbano.

Como define Luís Camilo Osório, o livro de artista é o "livro assumido como suporte artístico nele mesmo, em que ele não é veículo de idéias e textos independentes, mas é tomado como o próprio lugar de experimentação estética" (citado em Cadôr, 2016, p. 305).

A descodificação destas linguagens depende da interpretação de signos não-verbais, de forma que a tentativa de transpor o poema urbano para livro de artista implica no tipo de tradução identificado por Jakobson (s/d p.65) como inter-semiótica:

> *1) A tradução intralingual ou reformulação (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) A tradução interlíngua ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.*

Esta tese é a experimentação de uma nova interface da intervenção urbana, que visa compartilhar o estágio atual de uma pesquisa em desenvolvimento. A natureza da interlocução acadêmica exige a sistematização de processos que na prática artística acontecem muitas vezes de forma intuitiva ou improvisada.

O incremento no referencial teórico resulta de descobertas realizadas ao longo do percurso. Um exemplo é a percepção de uma quarta dimensão da palavra urbana, em adição às três identificadas pelos Concretistas.

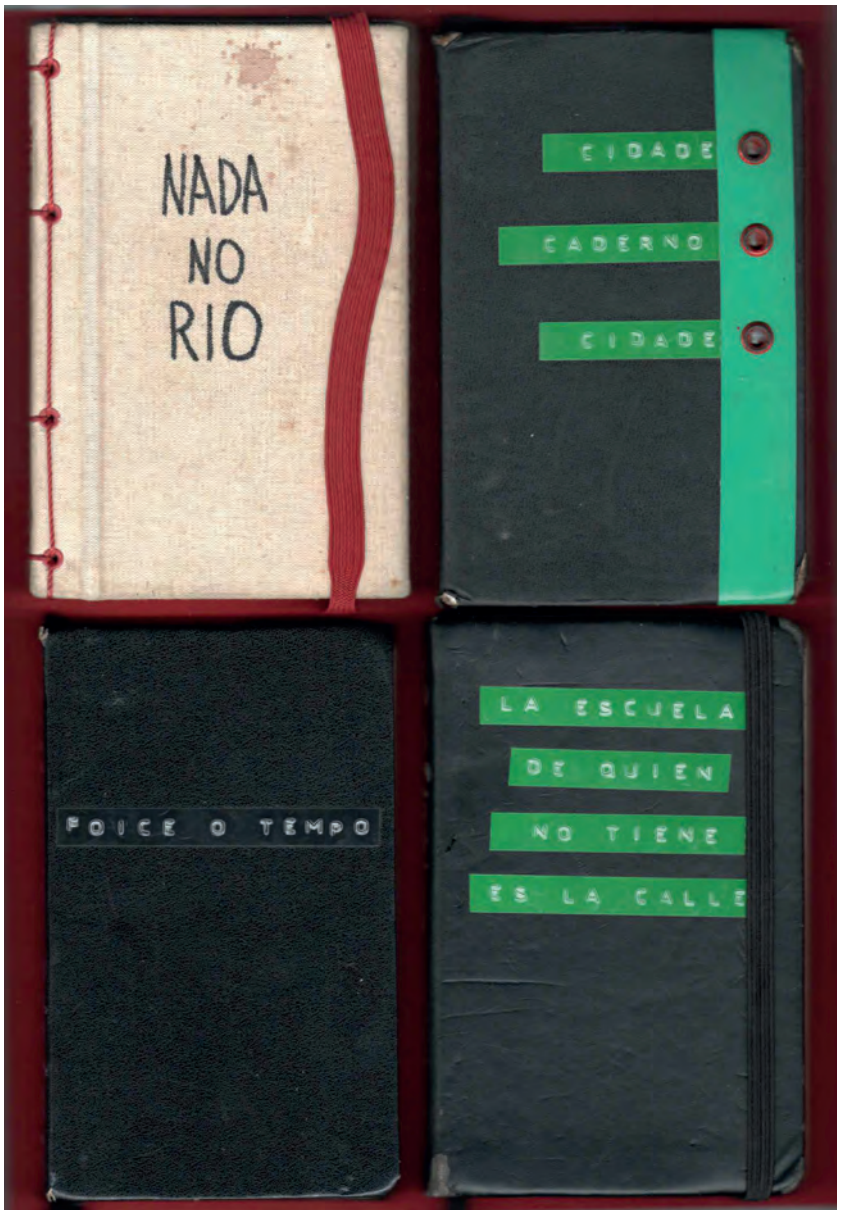
As experiências editoriais serviram de método de análise sobre a intervenção urbana, e simultaneamente sobre o livro de artista, evidenciando o que Suzana Kampff Lages entende como tradução: "via privilegiada para o acesso a uma dimensão do original anteriormente despercebida e do original como em si mesmo incompleto" (citada em Cadôr, 2016, p.406).

# II.
# Experiências poético-editoriais

## Hypomnêmatas (2015-2019)

20 cadernos de campo preenchidos. Registros de processo, listas, notas, citações e desenhos.

14x9cm (fechado) e 1cm de lombada (em média), 80 folhas, capa dura. Exemplares únicos. Caligrafia, carimbo, colagem e outras técnicas sobre papel.


NADA
NO
RIO
CIDADE
CADERNO
CIDADE
FOICE O TEMPO
LA ESCUELA
DE QUIEN
NO TIENE
ES LA CALLE

10/6/17 - 2/19/17
13/15/17 → 18/16/17
6/3
13/5
23/18/16 - 7/12/16
5/5/16 A 23/18/16
28/11/2015 → 5/5/2016
27/11/15 → 9/1/2
23/11/15 → 22/4/15

19/12/18 →
24/11/18 → 19/12/18
15/10/18 → 24/11/18
28/6/18 → 15/10/18
11/5/18
28/6/18
2/4/18 → 11/5/18
8/2/18
2/4/18
15/11/2017 → 2/4/18
2/9/17 → 15/11/17
10/9/17 → 2/9/17

GENTE
PASSA
TEMPO
SEGUE
HÁ MALES
QUE VÊM
PRA TE
FODER
SE POESIA
FOSSE PRECISA
JA TERIAM
PROIBIDO
PUNK
NASCE
TORTO
NUNCA
SE
ENDIREITA
PARTE QUER
ENTENDER
A OUTRA
QUE VIRE
POESIA

A SAUDADE
FAZ O QUE
FOI MELHOR
DO QUE ERA
SE EU
FOSSE TU
O OUTRO
ERA QUEM
?
O QUANTO
SE ADIA
SE PERDE
SE A
SAUDADE
FOR MAIOR
QUE O CUSTO
DA PASSAGEM
EU VOLTO

EXISTIR
PRA PEDRA
BASTA
SEI DE NADA
DESCONFIO
DO RESTO
SEGURO
MORREU DE
CAPACETE

ENFIA A
HASHTAG
NO COOLER
LEVE
COMO
QUEM
PASSA
TUDO NÃO
PASSA DE
AGORA

ENFIA A HASHTAG NO COOLER
CAUÊ MAIA
28/6/2018
HYPOMNÊMATA
SE A IDADE MÉDIA VOLTAR QUE SEJA A VEZ DAS BRUXAS
[DES]VENDE-SE
DEIXA VIR DEIXA PASSAR
não ter pq ficar é bastante pra partir
CAUÊ MAIA
HYPOMNÊMATA
24/11/2018
A IDA NA VOLTA É OUTRA
A VIDA É UM EMARANHADO DE NÓS

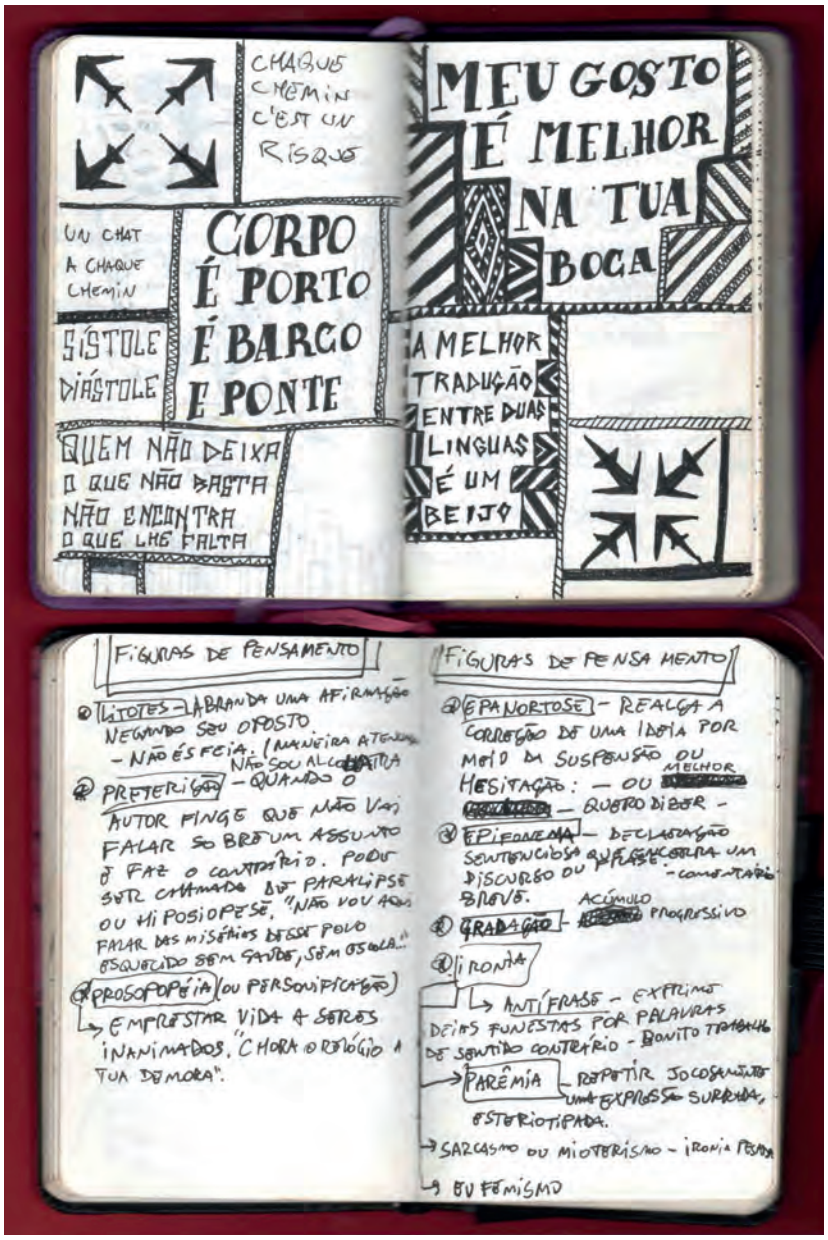
ABRE CAMINHO
ENSAIO
SOB
SAUDADE
À TOA NA LISBOA
NADA
EXISTE
ALÉM DO
INSTANTE
MAIS ESPORTE
MENOS FUMAÇA
CAUÊ
MAIA
13/5/17
NÃO CREIA
EM TUDO
QUE LÊ
HYPOMNÊMATA
O QUE FOI,
SERÁ OU
SERIA
SÃO TODAS
INVENÇÕES
DO AGORA
CADERNO
RUA
LIVRO
HYPOMÊMATA
19/12/2018
CAUÊ MAIA
MELHOR VIVER
DEVENDO
QUE MORRER
EM DIA
ABRE CAMINHO
dados
apontam
DEIXA
VIR
DEIXA
PASSAR

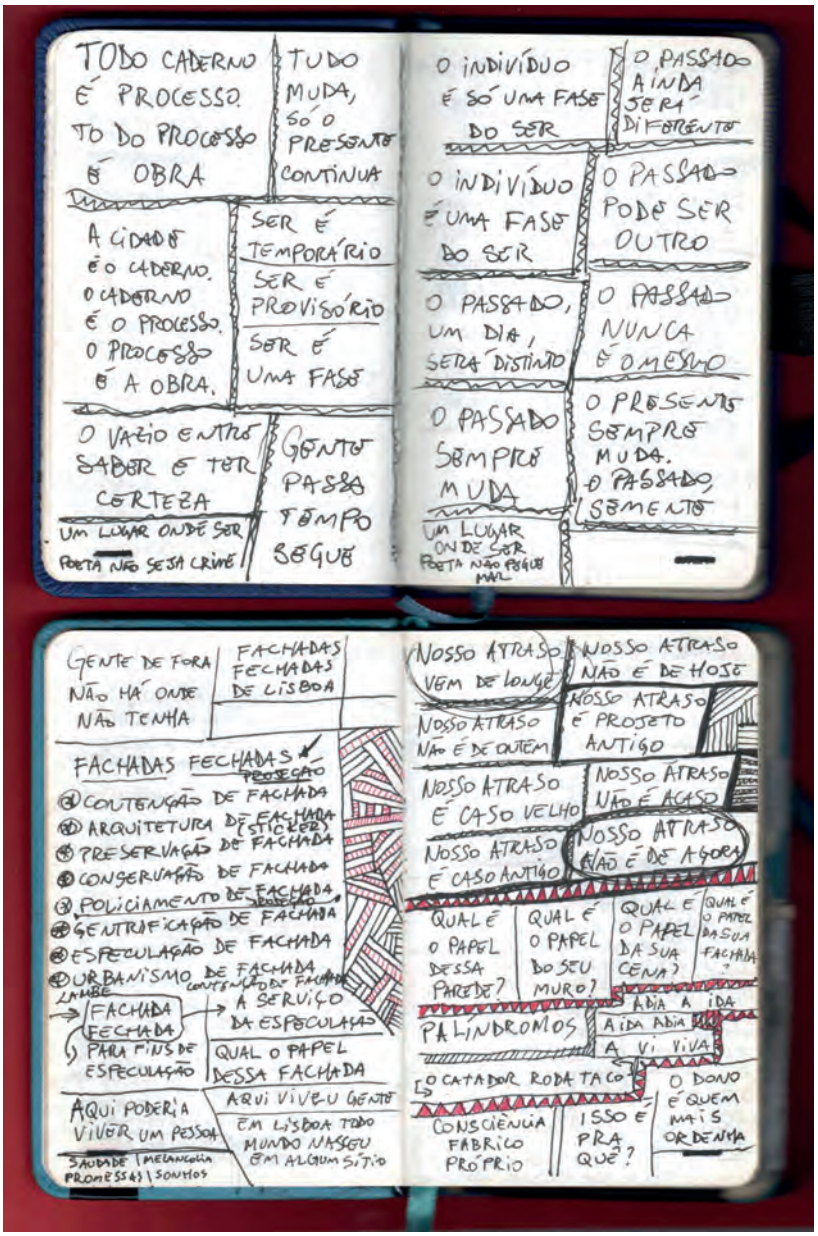
ABRE CAMINHO
ESTUDO
SOB
SAUDADE
NOSSO ATRASO
NÃO É DE
AGORA
ATENÇÃO
CONTÉM
FICÇÃO
HYPOMNÊMATA
CAUÊ MAIA
19/JUN/2017
LISBOA
ABRE CAMINHO
A RIGOR
NÃO HÁ
REGRA
DAQUI
PRA TRÁS
SÓ TEM
PRA FRENTE
HYPOMNÊMATA
CAUÊ MAIA
2/9 2017
LISBOA

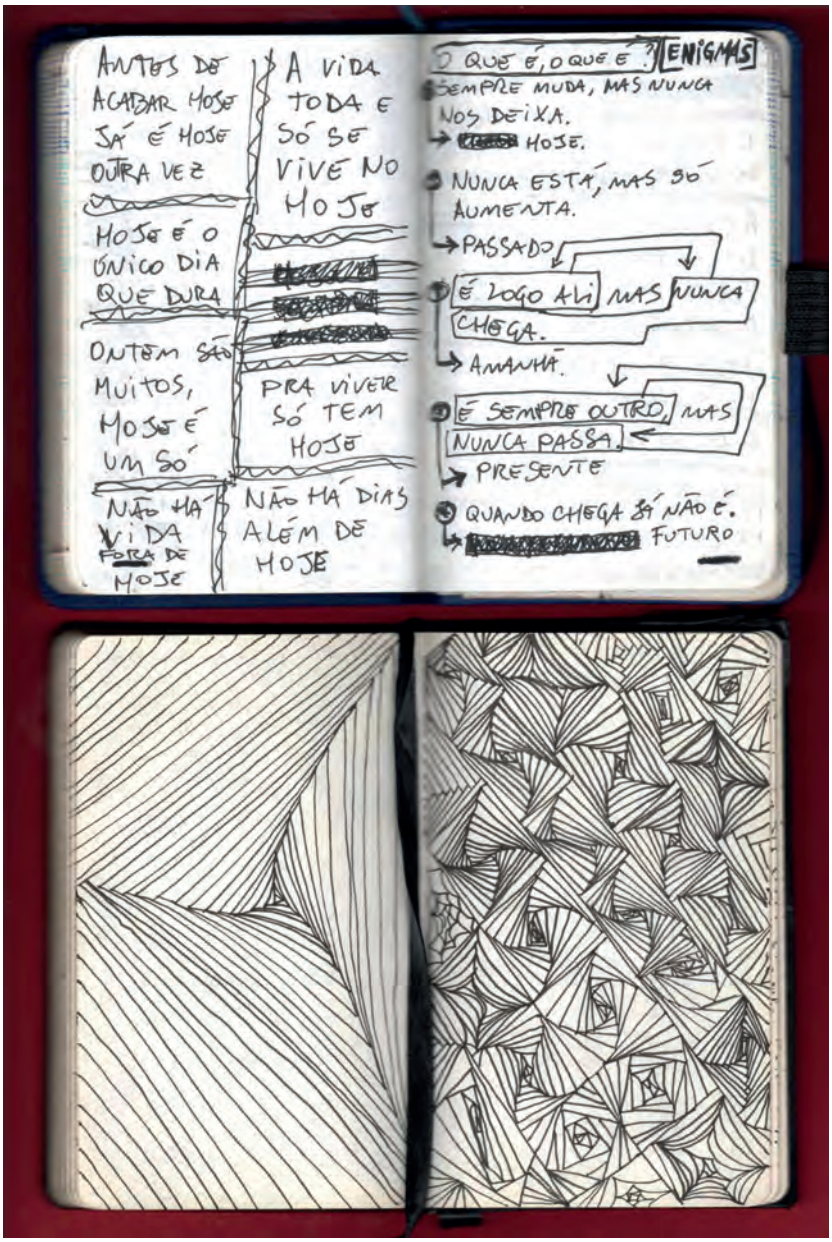
QUEM PRETENDE
AMOR DE GATO
NÃO ESCAPA
DAS
UNHADAS
ABRE CAMINHO
HYPOMNÊMATA
CAUÊ MAIA
8/2/2018
NÃO SE SABE
O MEIO ANTES
QUE ACABE
NÃO CREIA
EM TUDO
QUE LÊ
DITADO
BOM
JÁ NASCE
VELHO
TUDO PASSA
MENOS HOJE
ABRE CAMINHO
CAUÊ
MAIA
16/12
2017
HYPOMNÊMATA
O DIA VIRA
E SEGUE HOJE
NÃO CREIA
EM TUDO
QUE LÊ

a) O CADERNO OPERA COMO FILTRO E MOLDE. POR MEIO DELE CONDENSO, TESTO, EXAMINO E ESCOLHO O QUE VAI PRA RUA.
b) A INTERVENÇÃO TRANSFORMADA EM LIVRO OFERECE UM NOVO TRAJETO. O LIVRO EM FOTOS, UMA NARRATIVA A PARTIR DA SEQUÊNCIA E NOVAS RELAÇÕES A PARTIR DA ORGANIZAÇÃO.
c) AS INTERVENÇÕES PENSADAS ESPECIFICAMENTE PARA O LIVRO. AS FOTOS TIRADAS DEPOIS DO LIVRO PRONTO SE MODIFICAM TENDO EM CONTA O QUE DEU MAIS CERTO. CRESCE O CUIDADO E PREOCUPAÇÃO COM REGISTRO. (FOTOGRÁFICO E MATERIAIS DE ENCONTROS)
d) OS DIÁLOGOS, EVENTOS, AVALIAÇÕES, CONVERSAS OUVIDAS OU TIDAS, FRASES LIDAS, ANÚNCIOS.
e) ORGANIZAÇÃO, LISTA DE IMAGENS, TEXTOS, PENDÊNCIAS, CONCEITOS.
f) DISTRIBUIÇÃO, LISTAS DE PESSOAS, WANTS, REGISTRO DOS CAMINHOS DO LIVRO.
METODOLOGIA
HYPOMNÊMATA
CADERNO
RUA
LIVRO
MAIÊUTICA / PERIPATÉTICO
A MAL ENTENDEDOR TODA CERTEZA É POUCA
HÁ BELEZA EM SER DEGLUTIDO
A CERTEZA DO OUTRO NÃO É GARANTIA DE NADA
SENTIDO SE DÁ AQUILO QUE FALTA
SENTIDO SE DÁ AO QUE NÃO HÁ
SENTIDO SE DÁ ONDE NÃO HÁ
SENTIDO SE DÁ QUANDO NÃO HÁ
PREFIRO A QUEDA A VIVER À BORDA
MELHOR A QUEDA QUE VIVER À BORDA
PRA QUEM NADA TEM ARRISCAR CUSTA POUCO
PALHAÇO MANCADA
PRA QUEM NADA TEM TENTAR CUSTA POUCO
ANTES DO FIM NÃO SE SABE ONDE O MEIO ERA
INSTINTO DO LEÃO x INSTINTO DO GOLFINHO
AMOR MONOCULTURA x AMOR AGROFLORESTA
NEM MESMO O RELATIVO PODE SER ABSOLUTO
EM QUE PONTO SE TORNOU IRREVERSÍVEL O IMPULSO?
SE TUDO ESTÁ PERFEITO ALGO NÃO ESTÁ CERTO
O QUE COMEÇA NA QUARTA DE CINZAS ACABA COMO?
NÃO JULGUEI RELEVANTE
MAIS DO QUE EU IMAGINAVA MENOS DO QUE EU GOSTARIA
A BOM ENTENDEDOR MEIO SORRISO
SE POESIA FOSSE ÚTIL JÁ TERIAM PROIBIDO
TROCO SEU AMOR POR TRÊS DIAS DE FOLIA

QUALIFICAÇÃO – 30/3 → 10H
SALA 116(?)
CIDADE
HYPOMNÉMATA
CADERNO
30 MINUTOS
1. OPERAÇÕES POÉTICAS
- HUMOR / IRONIA
- APROPRIAÇÃO
- COMENTÁRIO
- SUBVERSÃO
- TROCADILHO
- PARÓDIA
- CETICISMO
DITOS (IS) POPULARES, HAIKAI, POESIA CONCRETA, GRÁFICA RUSSA, COMUNICAÇÃO DE COMÉRCIO (CARTAZ DE PADARIA)
2. TÉCNICAS / MEIOS
- STENCIL
- LAMBE
- PROJEÇÃO
- PIXO
EFEITOS SOBRE A PALAVRA DE ACORDO COM MATERIAIS / ESPAÇOS / USOS / DURABILIDADE REPRODUTIBILIDADE RECEPÇÃO
3. TÁTICAS / ESTRATÉGIA
- ERRÂNCIA / DERIVA
- INTERVENÇÃO
- VIVÊNCIA
- IMPROVISO
- PESQUISA DE REFERÊNCIAS
PROPOSTA DE DIÁLOGO, INTERAÇÃO, INTERFACES DA ARTE URBANA, MEMÓRIA SOCIAL
PARTE 2
EDIÇÃO
COMPILAÇÃO, ORGANIZAÇÃO, SELEÇÃO
MATERIAIS
TEXTURAS
SENSORIAIS
AFETIVOS
MAPA / CARTOGRAFIA
EFEITOS / MEMÓRIA
O TEMPO AQUI NÃO FAZ SENTIDO
DIFERENTES DIAS NÃO POSSUEM O MESMO TANTO DE HORAS
A SAUDADE É GRANDE MAIOR É O MAR
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVXYZW
abcdefghijklmnopqrstuvxyz


CHAQUE CHEMIN C'EST UN RISQUE
UN CHAT A CHAQUE CHEMIN
CORPO É PORTO É BARCO E PONTE
SÍSTOLE DIÁSTOLE
QUEM NÃO DEIXA O QUE NÃO BASTA NÃO ENCONTRA O QUE LHE FALTA
MEU GOSTO É MELHOR NA TUA BOCA
A MELHOR TRADUÇÃO ENTRE DUAS LÍNGUAS É UM BEIJO
FIGURAS DE PENSAMENTO
LITOTES - ABRANDA UMA AFIRMAÇÃO NEGANDO SEU OPOSTO
- NÃO ÉS FEIA. (MANEIRA ATENUADA)
NÃO SOU ALCOBAÇA
PRETERIÇÃO - QUANDO O AUTOR FINGE QUE NÃO VAI FALAR SOBRE UM ASSUNTO E FAZ O CONTRÁRIO. PODE SER CHAMADA DE PARALIPSE OU HIPOSIOPESE. "NÃO VOU AQUI FALAR DAS MISÉRIAS DESSE POVO ESQUECIDO SEM SAÚDE, SEM ESCOLA..."
PROSOPOPÉIA (OU PERSONIFICAÇÃO)
EMPRESTAR VIDA A SERES INANIMADOS. "CHORA O RELÓGIO A TUA DEMORA".
FIGURAS DE PENSAMENTO
EPANORTOSE - REALÇA A CORREÇÃO DE UMA IDÉIA POR MEIO DA SUSPENSÃO OU HESITAÇÃO: — OU MELHOR — QUERO DIZER -
EPIFONEMA - DECLARAÇÃO SENTENCIOSA QUE ENCERRA UM DISCURSO OU FRASE. - COMENTÁRIO BREVE.
GRADAÇÃO - ACÚMULO PROGRESSIVO
IRONIA
ANTÍFRASE - EXPRIMO DEITAS FUNESTAS POR PALAVRAS DE SENTIDO CONTRÁRIO - BONITO TRABALHO
PARÊMIA - REPETIR JOCOSAMENTE UMA EXPRESSÃO SURRADA, ESTERIOTIPADA.
SARCASMO OU MIOTERISMO - IRONIA PESADA
EUFEMISMO


TODO CADERNO É PROCESSO. TO DO PROCESSO É OBRA
TUDO MUDA, SÓ O PRESENTE CONTINUA
A CIDADE É O CADERNO. O CADERNO É O PROCESSO. O PROCESSO É A OBRA.
SER É TEMPORÁRIO
SER É PROVISÓRIO
SER É UMA FASE
O VAZIO ENTRE SABER E TER CERTEZA
GENTE PASSA TEMPO SEGUE
UM LUGAR ONDE SER POETA NÃO SEJA CRIME
O INDIVÍDUO É SÓ UMA FASE DO SER
O PASSADO AINDA SERÁ DIFERENTE
O INDIVÍDUO É UMA FASE DO SER
O PASSADO PODE SER OUTRO
O PASSADO, UM DIA, SERÁ DISTINTO
O PASSADO NUNCA É O MESMO
O PASSADO SEMPRE MUDA
O PRESENTE SEMPRE MUDA. O PASSADO, SEMENTE
UM LUGAR ONDE SER POETA NÃO PEGUE MAL
GENTE DE FORA NÃO HÁ ONDE NÃO TENHA
FACHADAS FECHADAS DE LISBOA
FACHADAS FECHADAS
PROJEÇÃO
CONTENÇÃO DE FACHADA
ARQUITETURA DE FACHADA (STICKER)
PRESERVAÇÃO DE FACHADA
CONSERVAÇÃO DE FACHADA
POLICIAMENTO DE FACHADA
GENTRIFICAÇÃO DE FACHADA
ESPECULAÇÃO DE FACHADA
URBANISMO DE FACHADA
CONTENÇÃO DE FACHADA
LAMBE
FACHADA FECHADA PARA FINS DE ESPECULAÇÃO
A SERVIÇO DA ESPECULAÇÃO
QUAL O PAPEL DESSA FACHADA
AQUI PODERIA VIVER UM POSTA
AQUI VIVEU GENTE
EM LISBOA TODO MUNDO NASCEU EM ALGUM SÍTIO
SAUDADE | MELANCOLIA
PROMESSAS | SONHOS
NOSSO ATRASO VEM DE LONGE
NOSSO ATRASO NÃO É DE HOJE
NOSSO ATRASO NÃO É DE ONTEM
NOSSO ATRASO É PROJETO ANTIGO
NOSSO ATRASO É CASO VELHO
NOSSO ATRASO NÃO É ACASO
NOSSO ATRASO É CASO ANTIGO
NOSSO ATRASO NÃO É DE AGORA
QUAL É O PAPEL DESSA PAREDE?
QUAL É O PAPEL DO SEU MURO?
QUAL É O PAPEL DA SUA CENA?
QUAL É O PAPEL DA SUA FACHADA?
PALÍNDROMOS
ADIA A IDA
A IDA ADIA
A VI VIVA
O CATADOR RODA TACO
CONSCIÊNCIA FABRICO PRÓPRIO
ISSO É PRA QUÊ?
O DONO É QUEM MAIS ORDENHA


ANTES DE ACABAR HOJE JÁ É HOJE OUTRA VEZ
A VIDA TODA E SÓ SE VIVE NO HOJE
HOJE É O ÚNICO DIA QUE DURA
ONTEM SÃO MUITOS, HOJE É UM SÓ
PRA VIVER SÓ TEM HOJE
NÃO HÁ VIDA FORA DE HOJE
NÃO HÁ DIAS ALÉM DE HOJE
O QUE É, O QUE É? ENIGMAS
SEMPRE MUDA, MAS NUNCA NOS DEIXA.
HOJE.
NUNCA ESTÁ, MAS SÓ AUMENTA.
PASSADO
É LOGO ALI MAS NUNCA CHEGA.
AMANHÃ.
É SEMPRE OUTRO, MAS NUNCA PASSA.
PRESENTE
QUANDO CHEGA JÁ NÃO É.
FUTURO

SAUDADE DO QUE NÃO FOI.
A SAUDADE É SEMPRE DAQUILO QUE PODERIA TER SIDO, DO QUE CRÊ-SE TER-SE PERDIDO
VIVÊNCIA LISBOETA
DESAPEGO. EXPOR-SE AO RISCO
ABRIR MÃO DO CERTO.
QUEM NÃO DEIXA O QUE NÃO BASTA NÃO ENCONTRA O QUE LHE FALTA
QUE O MEDO DE PARTIR NÃO ME IMPEÇA DE MUDAR
MUITO SE DEIXA DE GANHAR PELO MEDO DE PERDER O QUE JAMAIS SE POSSUIU
O NORTE DO MAR É A LUA
O NORTE DO RIO É O MAR
CORPO É PORTO É BARCO E PONTE
PORTO CERTO É SEMPRE O OUTRO
CADA RIO É UM MONTE
CADA EU QUE DIGO É OUTRO
CADA UM É UM BANDO
CADA CAMINHO É UM RISCO
NÃO SE FAZEM SAUDOSISMO COMO ANTIGAMENTE
MÁSCARA STENCIL
STENCIL APLICADO
FOTO INTERVENÇÃO NA RUA
CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA POÉTICA, UM POEMA CONTÍNUO, A PARTIR DA COMPOSIÇÃO DOS POEMAS DISPERSOS NA CIDADE (FOTOS, STENCIL, LAMBES, TRANSPARÊNCIAS

ORIGINAL É A CÓPIA DO ERRO
ORIGINAL É A CÓPIA MAL FEITA
O NOVO É A FALHA DA CÓPIA
EVOLUÇÃO É ERRO
O ERRO DA CÓPIA É O NOVO
O ERRO PRESUME UM CERTO
O CERTO REPETE O ERRO RENOVA
ORIGINAL É O ERRO DA CÓPIA
O NOVO NA CÓPIA É O ERRO
SEM ERRO NADA MUDA
EVOLUÇÃO É UM MAL ENTENDIDO GENÉTICO
A TEORIA DA EVOLUÇÃO ESTUDA A SEQUÊNCIA DE CÓPIAS MAL FEITAS
O ERRO RENOVA O CERTO REPETE
O ACERTO NÃO MUDA
O ERRO É UM MÉTODO PARA O NOVO
O ACERTO REPETE O ERRO RENOVA
A VIDA É UM MAL ENTENDIDO DA PEDRA

## Cidade Caderno (2015)

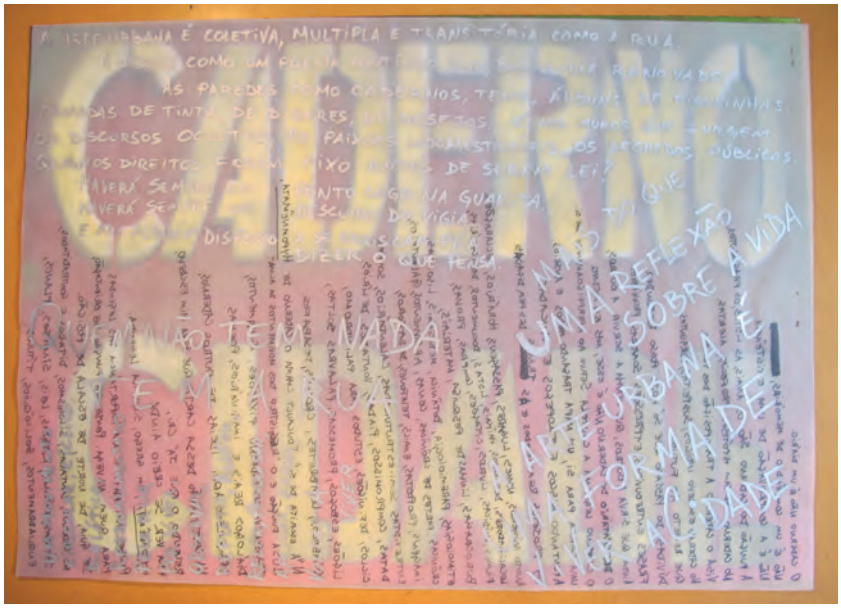
Livro de artista apresentado como trabalho final da disciplina "Oficina de desenho, gravura e imagem repetida" da ECA/USP.

Folhas A3. Exemplar único. Stencil, caligrafia, carimbo e utras técnicas sobre papel triplex 300g, papel vegetal 90g e sulfite 75g. Folhas descosturadas, presas com pregador.

CIDADE
CADERNO

CADERNO
Pense nos porquês.
CIDADE

CIDADE


A ARTE URBANA É COLETIVA, MULTIPLA E TRANSITÓRIA COMO A RUA.
UMA REFLEXÃO SOBRE A VIDA URBANA

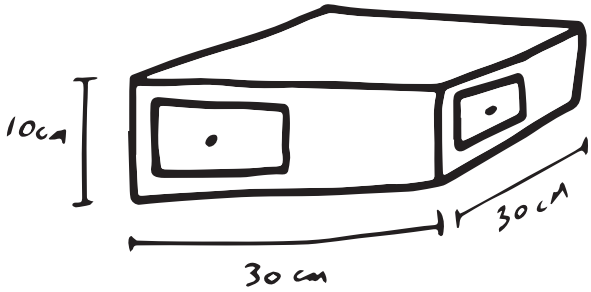
## Every library is a maze (2015)

Livro-obra realizado em parceria com Ângela S. de Andrade e Renan Souzat, sob orientação de Prof. Márcio Tadeu, Profa. Verônica Fabrini e Profa. Heloisa Cardoso, da Unicamp. Obra exposta na Mostra dos Estudantes Brasileiros da 13ª edição da "Quadrienal de Praga: Espaço e Design da Performance", na Kafka's House, na República Tcheca.

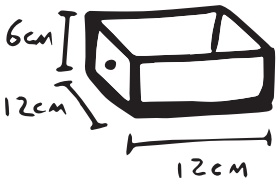
10x30x30cm. Peça única. Colagem, latex, spray e stencil sobre MDF. Desenhos, impressos, datiloscritos e fotografias avulsos dentro das quatro gavetas.

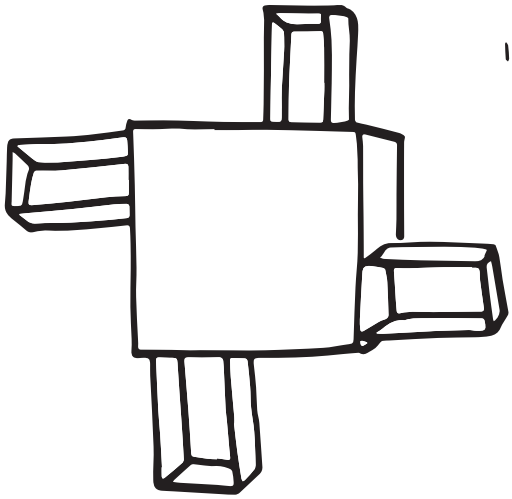
EVERY
LIBRARY
IS A
MAZE
UNICAMP
BIBLIOTECA
LIBRARY
KNIHOVNA

## CADERNO-BIBLIOTECA

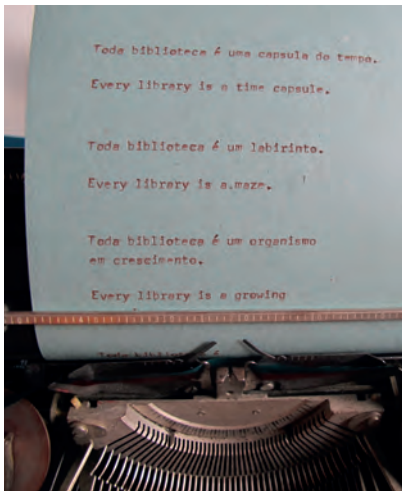


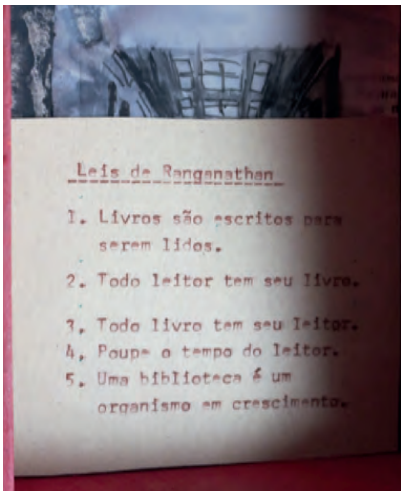

## GAVETAS



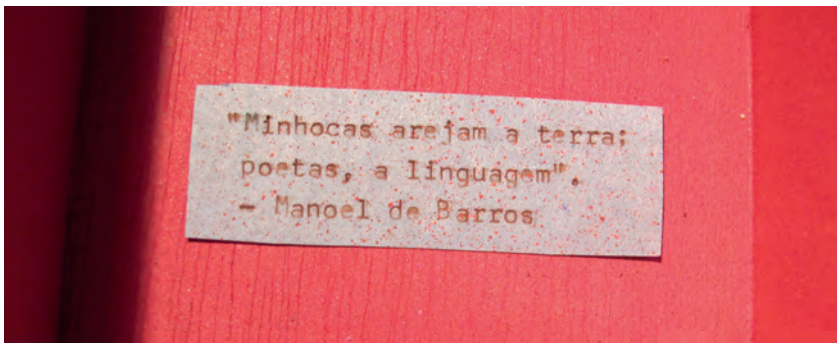



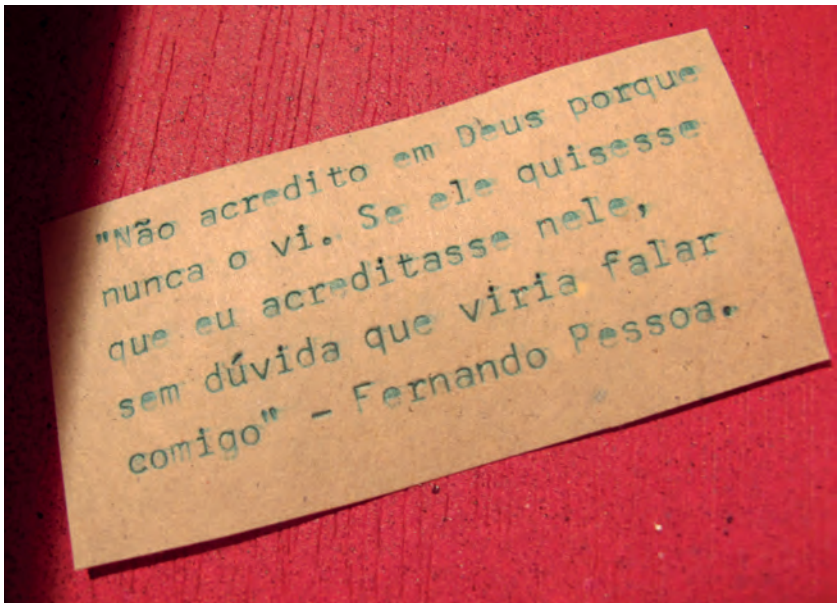
Leis de Ranganathan
1. Livros são escritos para serem lidos.
2. Todo leitor tem seu livro.
3. Todo livro tem seu leitor.
4. Poupe o tempo do leitor.
5. Uma biblioteca é um organismo em crescimento.
suspeite do que parece óbvia


Toda biblioteca é uma capsula do tempo.
Every library is a time capsule.
Toda biblioteca é um labirinto.
Every library is a maze.
Toda biblioteca é um organismo
em crescimento.
Every library is a growing


Leis de Ranganathan
1. Livros são escritos para
serem lidos.
2. Todo leitor tem seu livro.
3. Todo livro tem seu leitor.
4. Poupe o tempo do leitor.
5. Uma biblioteca é um
organismo em crescimento.

EVERY


"Minhocas arejam a terra;
poetas, a linguagem".
– Manoel de Barros


"Não acredito em Deus porque
nunca o vi. Se ele quisesse
que eu acreditasse nele,
sem dúvida que viria falar
comigo" - Fernando Pessoa.

## Livro-lambes (2016)

Livro de artista apresentado junto ao relatório de qualificação. Poemas meus na estética Coletivo Transverso. Diagramado por Bianca Oliveira.

A5 fechado, A4 aberto, 64 páginas. Tiragem de 10 cópias. Impressão a laser em papel *couché* 120g, costurado à mão.

ATENÇÃO
ISTO PODE
SER UM
POEMA

ME LIGA
EM CASA
QUE EU TÔ
NA RUA

# O POEMA MUDA O SENTIDO DO CAMINHO

PASSARIA UMA VIDA
AO SEU LADO,
MAS NÃO ESTA

PUNK
NASCE TORTO
NUNCA
SE ENDIREITA

EM TERRA
DE CEGO
MELHOR
SE FAZER
DE MUDO

NÃO EXISTE
CAMINHO
ANTES DO
CAMINHAR

SENTIDO
DA VIDA
MÃO ÚNICA
SEM SAÍDA

SEGURO
MORREU
DE TÉDIO

SE NÃO
VINGA
VIRA
ADUBO

COMEMORA
SEM ALARDE
QUE A ZICA
DORME LEVE

## Zines de emergência (2016-2018)

Zines distribuídos em manifestações e eventos da casadalapa. Produzidos a partir de fotos de intervenções urbana, textos autorais e citações. Entre as intervenções há parcerias com o coletivo Paulestinos, casadalapa, Microrroteiros da Cidade, Lambe Buceta e Naíma Almeida.

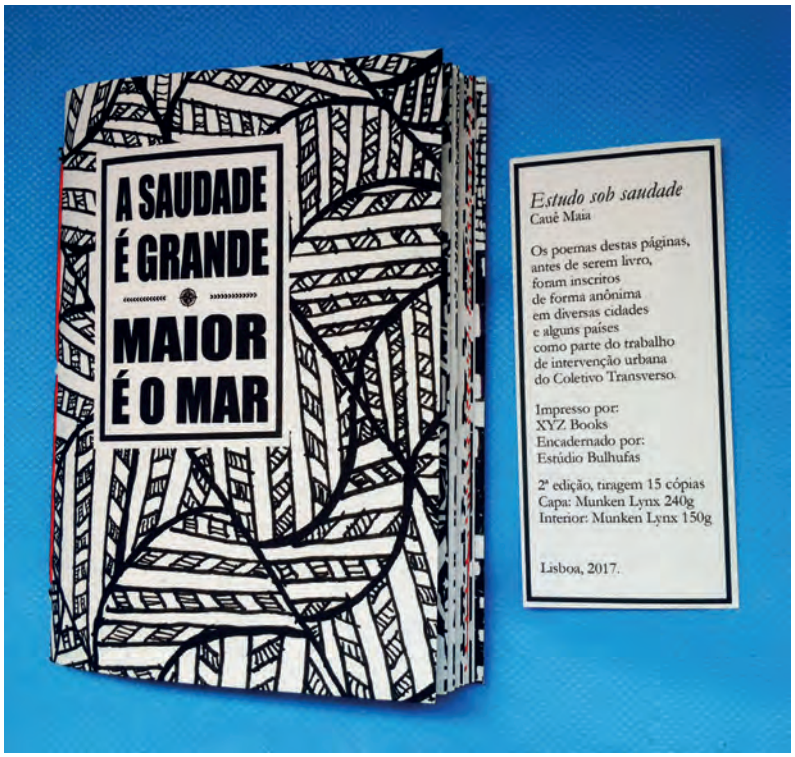
Impressos em xerox e a laser em tamanhos A4 e A3, em papel sulfite 75g, papel reciclado 75g e papel jornal 65g. Tiragens irregulares.

ZINE
de
EMERGÊNCIA
guia
prático
-capa-
ARTE
DESINTERESSADA
PARA
GENTE
DESINTERESSANTE
ARTE
DESINTERESSADA
PARA
GENTE
DESINTERESSANTE
EXISTEM COISAS
MAIS IMPORTANTES
QUE O CINZA
DOS MUROS
OUTROS
JAMAIS
TEMER

## Estudo sob saudade (2017)

Livro de artista editado a partir de fac-símiles de hypomnêmatas durante o estágio de doutorado sanduíche na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, apoiado pela bolsa Capes PDSE.

15x11cm fechado. 64 páginas, Impressão digital. Capa em papel Munken Lynx 240g. Miolo em papel Munken Lynx, 150g. Impresso pela XYZ Books e encadernado à mão pelo Estúdio Bulhufas. Duas edições de 15 cópias cada.

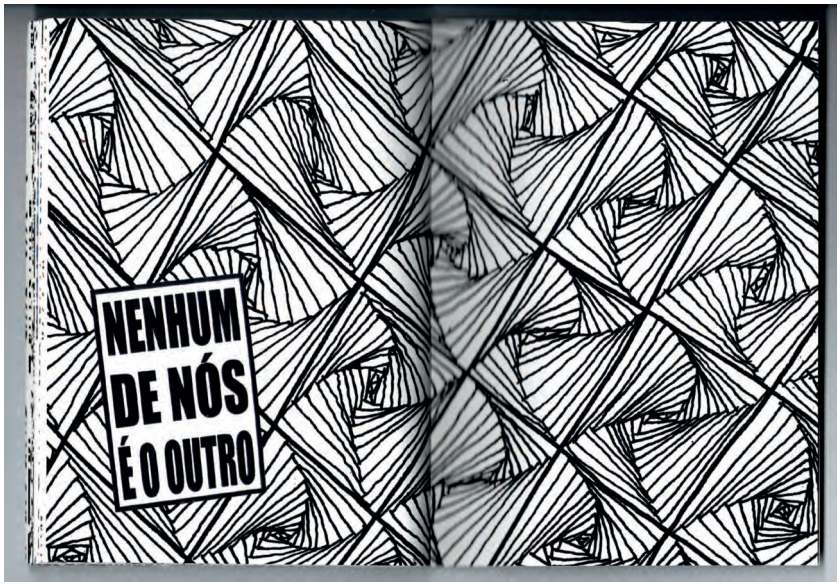

A SAUDADE
É GRANDE
MAIOR
É O MAR
Estudo sob saudade
Cauê Maia
Os poemas destas páginas,
antes de serem livro,
foram inscritos
de forma anônima
em diversas cidades
e alguns países
como parte do trabalho
de intervenção urbana
do Coletivo Transverso.
Impresso por:
XYZ Books
Encadernado por:
Estúdio Bulhufas
2ª edição, tiragem 15 cópias
Capa: Munken Lynx 240g
Interior: Munken Lynx 150g
Lisboa, 2017.

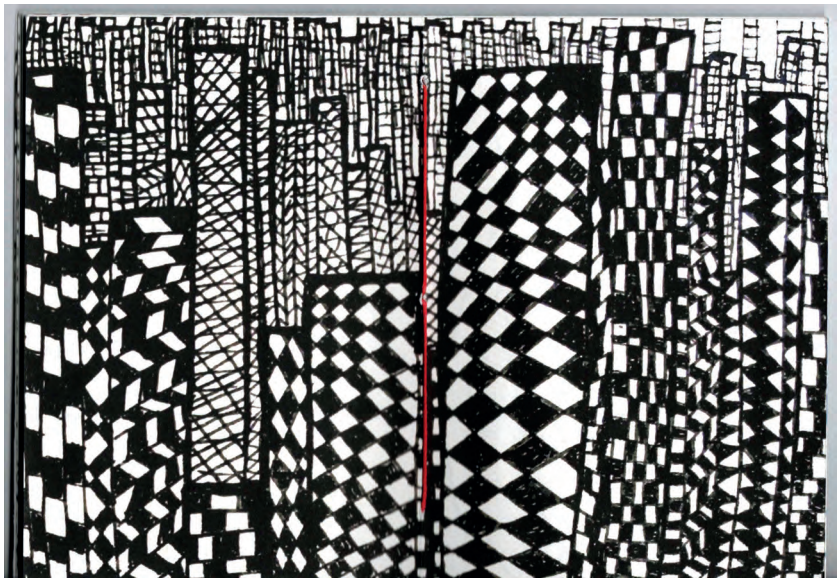
NÃO CREIA
EM TUDO
QUE LÊ
ESTUDO
SOB
SAUDADE
CAUÊ
MAIA

EM TERRA
OUTRA
PISA LEVE
QUE NÃO
SABES
OS MORTOS
ONDE ESTÃO
CADA
CAMINHO
É UM RISCO

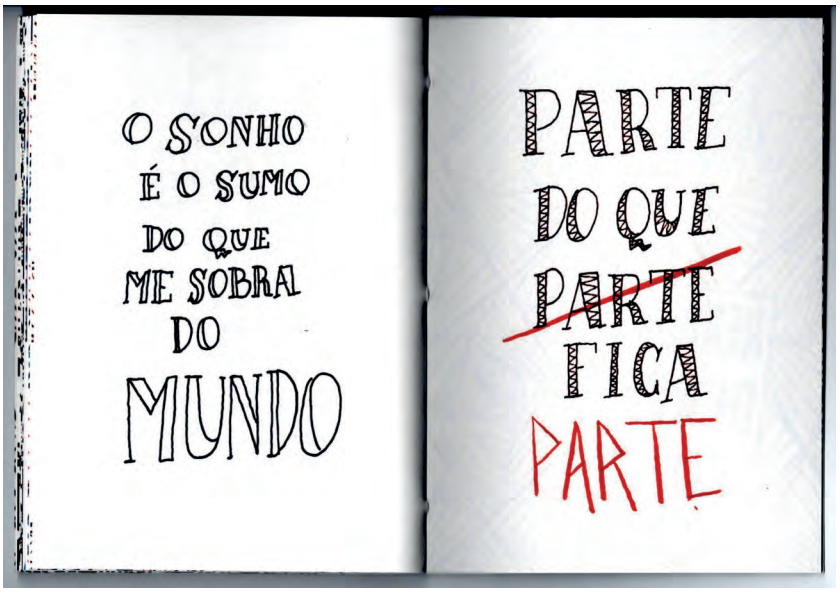
MEU
GOSTO
É MELHOR
NA TUA
BOCA

A CERTEZA
DO OUTRO
NÃO É
GARANTIA
DE NADA


NENHUM
DE NÓS
É O OUTRO



CADA EU
QUE DIGO
É OUTRO
SERIA
CÔMICO
SE NÃO
FOSSE
COMIGO


O SONHO
É O SUMO
DO QUE
ME SOBRA
DO
MUNDO
PARTE
DO QUE
PARTE
FICA
PARTE

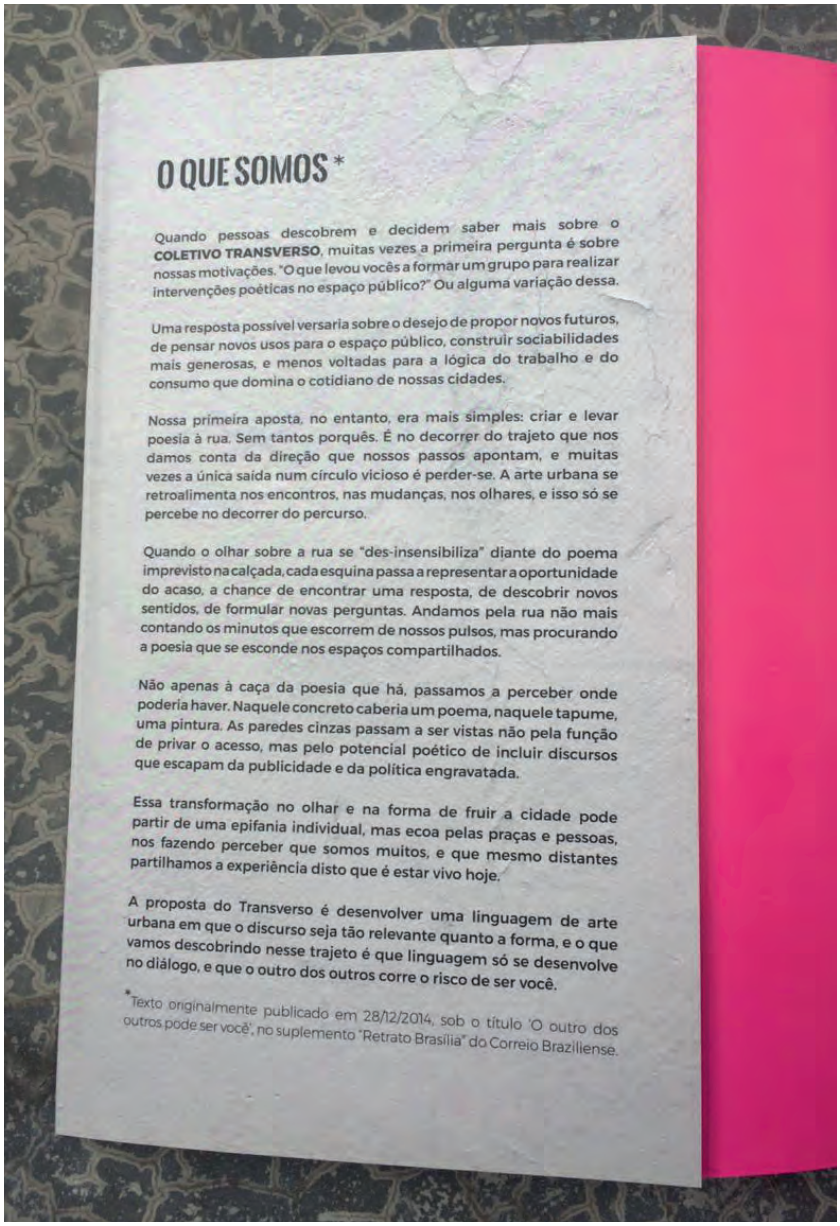
FOICE
O
TEMPO
NÃO CREIO,
MAS NÃO
DUVIDO

## Atenção: isto pode ser um poema (2018)

O livro é uma seleção de registros fotográficos das intervenções poéticas realizadas pelo Coletivo Transverso desde 2011. Organizado por mim, Patrícia Del Rey, Patrícia Bagniewski e Rebeca Damian. Contém textos críticos de Baixo Ribeiro, Fernando Franciosi, Karina Dias, Larissa Alberti, Renata Azambuja. Apresenta índice remissivo de imagens.

21x26cm fechado. 912g. 204 páginas. Publicado pela editora Coletivo Transverso. Diagramado por Maíra Zannon. Impresso na Gráfica Santa Marta. Tiragem de 2000 cópias na primeira edição. ISBN: 978-85-54207-00-7. Disponível também em formato e-book para download gratuíto no site do Transverso.

ATENÇÃO
ISTO PODE
SER UM
POEMA
ATENÇÃO ISTO PODE SER UM POEMA | COLETIVO TRANSVERSO



# O QUE SOMOS *

Quando pessoas descobrem e decidem saber mais sobre o **COLETIVO TRANSVERSO**, muitas vezes a primeira pergunta é sobre nossas motivações. "O que levou vocês a formar um grupo para realizar intervenções poéticas no espaço público?" Ou alguma variação dessa.

Uma resposta possível versaria sobre o desejo de propor novos futuros, de pensar novos usos para o espaço público, construir sociabilidades mais generosas, e menos voltadas para a lógica do trabalho e do consumo que domina o cotidiano de nossas cidades.

Nossa primeira aposta, no entanto, era mais simples: criar e levar poesia à rua. Sem tantos porquês. É no decorrer do trajeto que nos damos conta da direção que nossos passos apontam, e muitas vezes a única saída num círculo vicioso é perder-se. A arte urbana se retroalimenta nos encontros, nas mudanças, nos olhares, e isso só se percebe no decorrer do percurso.

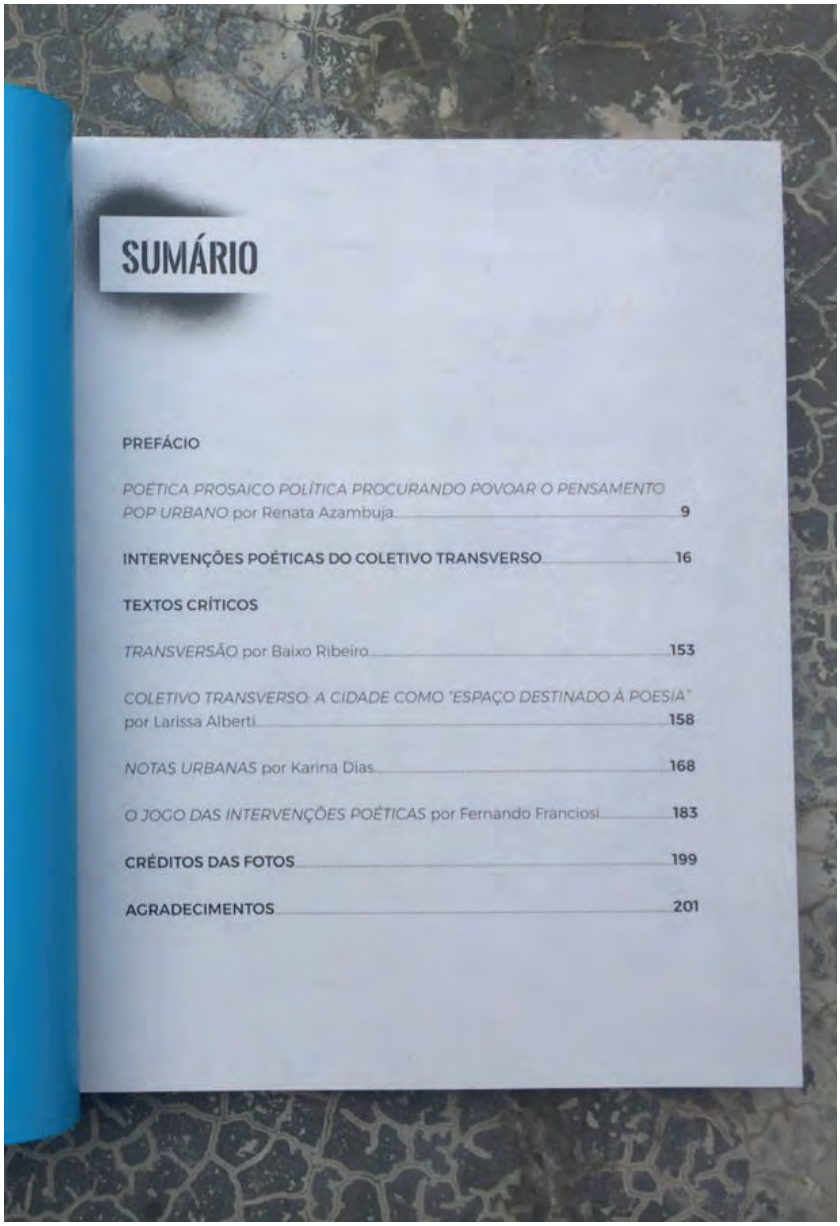
Quando o olhar sobre a rua se "des-insensibiliza" diante do poema imprevisto na calçada, cada esquina passa a representar a oportunidade do acaso, a chance de encontrar uma resposta, de descobrir novos sentidos, de formular novas perguntas. Andamos pela rua não mais contando os minutos que escorrem de nossos pulsos, mas procurando a poesia que se esconde nos espaços compartilhados.

Não apenas à caça da poesia que há, passamos a perceber onde poderia haver. Naquele concreto caberia um poema, naquele tapume, uma pintura. As paredes cinzas passam a ser vistas não pela função de privar o acesso, mas pelo potencial poético de incluir discursos que escapam da publicidade e da política engravatada.

Essa transformação no olhar e na forma de fruir a cidade pode partir de uma epifania individual, mas ecoa pelas praças e pessoas, nos fazendo perceber que somos muitos, e que mesmo distantes partilhamos a experiência disto que é estar vivo hoje.

A proposta do Transverso é desenvolver uma linguagem de arte urbana em que o discurso seja tão relevante quanto a forma, e o que vamos descobrindo nesse trajeto é que linguagem só se desenvolve no diálogo, e que o outro dos outros corre o risco de ser você.

*Texto originalmente publicado em 28/12/2014, sob o título 'O outro dos outros pode ser você', no suplemento "Retrato Brasília" do Correio Braziliense.



# SUMÁRIO


PREFÁCIO

*POÉTICA PROSAICO POLÍTICA PROCURANDO POVOAR O PENSAMENTO POP URBANO* por Renata Azambuja ..... 9

INTERVENÇÕES POÉTICAS DO COLETIVO TRANSVERSO ..... 16

TEXTOS CRÍTICOS

*TRANSVERSÃO* por Baixo Ribeiro ..... 153

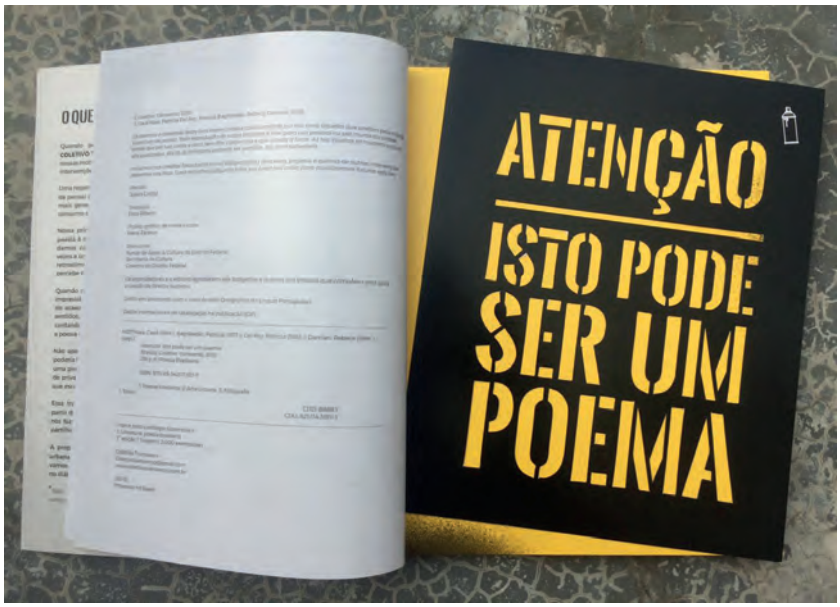
*COLETIVO TRANSVERSO: A CIDADE COMO "ESPAÇO DESTINADO À POESIA"* por Larissa Alberti ..... 158

*NOTAS URBANAS* por Karina Dias ..... 168

*O JOGO DAS INTERVENÇÕES POÉTICAS* por Fernando Franciosi ..... 183

CRÉDITOS DAS FOTOS ..... 199

AGRADECIMENTOS ..... 201


ATENÇÃO
ISTO PODE
SER UM
POEMA

MEU
GOSTO
É MELHOR
NA TUA
BOCA
TUA PELE
MELHORA
MEU CHEIRO

A SAUDADE
É GRANDE
MAIOR
É O MAR
ESPAÇO
DESTINADO
À POESIA
mudo, surdo e cego
o povo ou o poema?
Tenho vivido um dilema.

OFERTA!
OFERTA
ARTE
DESINTERESSADA
PARA
GENTE
DESINTERESSANTE
PROIBIDO JOGAR
LIXO/ENTULHO
SUJEITO A MULTA
LEI 1946/97
CADA UM
É UM
BANDO
NÃO CREIA
EM TUDO
QUE LÊ
NÃO CREIO,
MAS NÃO
DUVIDO
O POEMA
MUDA O
SENTIDO
DO CAMINHO

CADA
CAMINHO
É UM RISCO

CADA
CAMINHO
É UM RISCO

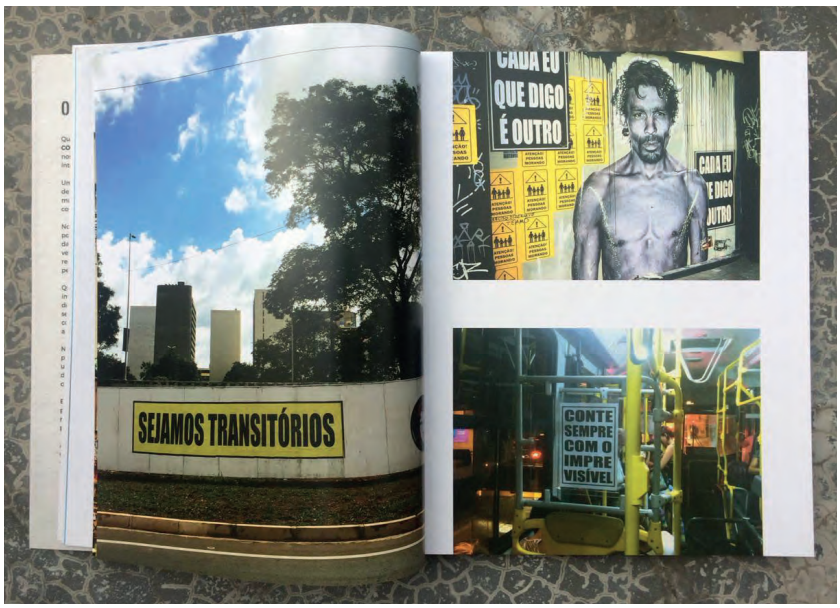
VIDA VA
DIA DIA
A DIA
A DIA
O POEMA
MUDA O
SENTIDO DO
CAMINHO

PESSOAS
SOLTAS
PESSOAS
SOLTAS
PESSOAS
SOLTAS
RUA: AUGUSTA, 852
PASSARIA UMA VIDA
AO SEU LADO,
MAS NÃO ESTA.

TEM COISA QUE
SÓ SAI DA GENTE
POR ESCRITO
PERIGO DE MORTE
ALTA TENSÃO
COMEMORA
SEM ALARDE
QUE A ZICA
DORME LEVE

SUA ESTUPIDEZ
NÃO TE DEIXA VER
QUE A VIOLÊNCIA VEM
DO COMBATE ARMADO
NÃO DO MATO FUMADO

AME
QUEM
QUEIRA


SEJAMOS TRANSITÓRIOS
CADA EU
QUE DIGO
É OUTRO
CONTE
SEMPRE
COM O
IMPRE
VISÍVEL

A ESCOLA
DE QUEM
NÃO TEM
É A RUA
JAMAIS
TEMER
SEU
HISTORIA
Polícia

EM TERRA DE
CEGO MELHOR
SE FAZER
DE MUDO

## A porta da rua (2018)

Livro de artista produzido em parceria com Julio Dojcsar a partir da colagem de zines de emergência e lambes e da afixação de placas, slides e objetos encontrados na rua de diferentes cidades. Participou em 2018 da exposição de tema Censura, no Mixto-quente da casadalapa.

109x61cm fechado e 109x115cm aberto. 12kg. 3 páginas. Exemplar único. Técnica mista sobre madeira. Encadernação com dobradiças.

(DES) VENDE-SE
AFIXAÇÃO
PROIBIDA
POR FAVOR
NAO FAÇA
DESENHOS
OU LETRAS
OBRIGADO
SRS. GRAFITEIROS
E PICHADORES
CONTRIBUIMOS MENSALMENTE
PARA ENTIDADE BENEFICENTE A
MENORES CARENTES COLABORE
PARA NÃO INTERROMPER OS DONATIVOS
OS COMPROVANTES ESTÃO À DISPOSIÇÃO
CIDADE
AINDA
SP
CIDADE
FINDA
SR. PICHADOR
COLABORE COM ESTA
CASA QUE ATENDE
A PESSOAS CARENTES
AGRADECIDO
CIDADE
DECIDA

O GRANDE ACORDO NACIONAL
QUEM VAI PAGAR O PACTO?
FOICE O TEMPO
PARTE DO QUE FICA PARTE
PENSE NOS PORQUÊS
PARTE DO QUE PARTE FICA
JAMAIS TEMER
ISSO É LIXO OU DÁ PRÁ EXPOR NO MUSEU?
EXISTEM COISAS MAIS IMPORTANTES QUE O CINZA DOS MUROS
77% DOS JOVENS ASSASSINADOS SÃO NEGROS
GENOCÍDIO
GENOCÍDIO
A IMPUNIDADE VESTE FARDA
POLÍCIA MATA 6 PESSOAS POR DIA
A CADA 90 MINUTOS UMA MULHER É ASSASSINADA NO BRASIL
JAMAIS TEMER

SENTIDO DA VIDA
MÃO ÚNICA
SEM SAÍDA
JAMAIS
"[DO LATIM TIMERE] VERBO TRANSITIVO DIRETO
TER MEDO, TEMOR OU RECEIO DE; RECEAR:
NÃO TEMA AS FERAS: ESTAMOS BEM ARMADOS"
Novo Dicionário da Língua portuguesa - HOLANDA, Aurélio Buarque - Editora Nova Fronteira, 1975

ATENÇÃO
O GRANDE ACORDO NACIONAL
"com supremo, com tudo"
QUEM VAI PAGAR O PACTO?
FOICE O T
O INCRÍVEL CASO DO HELICÓPTERO QUE VIROU PÓ
PARTE DO QUE FICA PARTE
PENSE NOS PORQUÊS
O MUNDO NÃO SOME QUANDO VOCÊ FECHA OS OLHOS
PARTE DO QUE PARTE FICA
NOSSO ATRASO NÃO É DE AGORA
JAMAIS TEMER
ANTES DO GOLPE VEIO O VENAO
JAMAIS TEMER
ISSO É LIXO OU DÁ PRA EXPOR NO MUSEU?
EXISTEM COISAS MAIS IMPORTANTES QUE O CINZA DOS MUROS
CORPO É PORTO É BARCO E PONTE
É UM BANDO

(DES)VENDE-SE
AFIXAÇÃO
PROIBIDA
POR FAVOR
NAO FAÇA
DESENHOS
OU LETRAS
OBRIGADO
SRS. GRAFITEIROS
E PICHADORES
CONTRIBUIMOS MENSALMENTE
PARA ENTIDADE BENEFICENTE A
MENORES CARENTES "COLABORE"
PARA NÃO INTERROMPER OS DONATIVOS
OS COMPROVANTES ESTÃO A DISPOSIÇÃO
CIDADE
AINDA

## Livro de parede (2018)

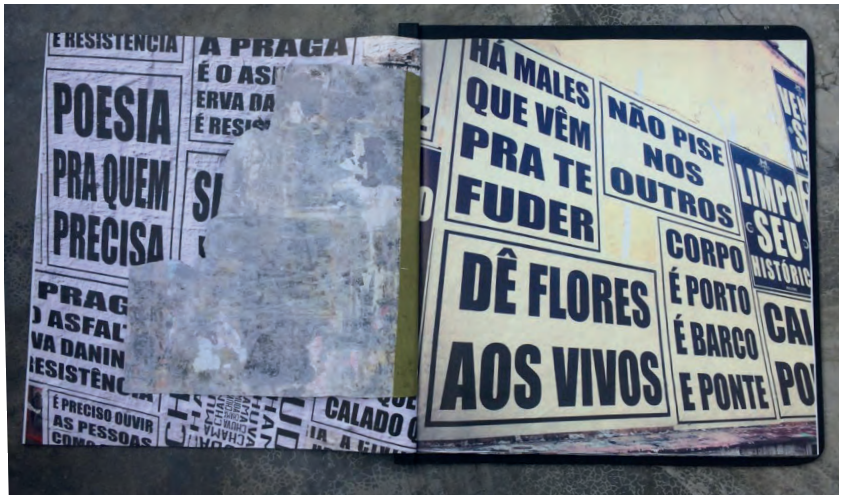
Livro de artista produzido em parceria com Julio Dojcsar a partir da retirada de camadas envelhecidas de colagens de lambes expostos nas paredes da casadalapa. É composto por páginas impressas em plotter sobre papel de banner, de fotos da parede antes, durante e depois do processo de retirada das páginas. Contém Lambes do Coletivo Transverso, Paulestinos, Microrroteiros da Cidade, casadalapa, Sato do Brasil, Cafira Zoé, Lambe Buceta, Associação dos Moradores de Santa Teresa, Zeca Caldeira, Marina Alegre, entre outros.

94x167cm aberto. 30 páginas. 6kg. Exemplar único. Técnica mista. Encadernação com parafusos sobre tábua de madeira.

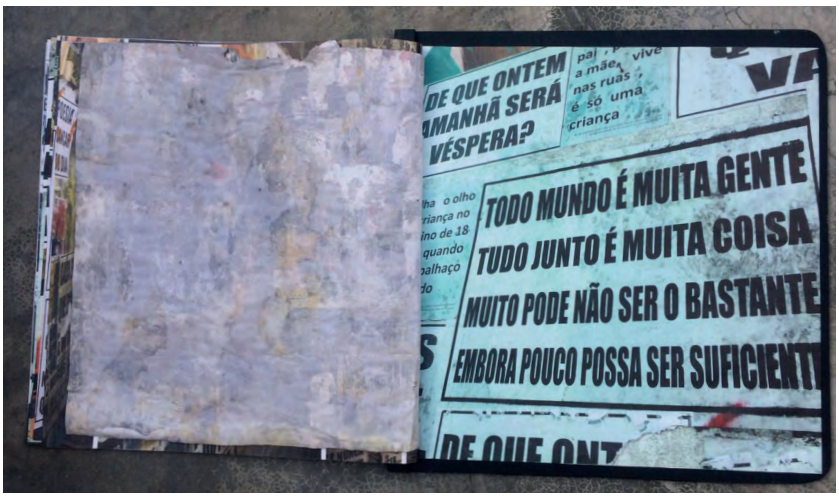
ARTE O QUE É?
O CANGAÇO
LUTA A REVOLUÇÃO
A HISTÓRIA A CIVILIZAÇÃO
A UTOPIA A HONRA
O CORDEL
A TRISTEZA
A FELICIDADE
O TEMPO O AMOR
O QUE É?
COPY
LEFT
PAU
PUNK
NASCE TORTO
NUNCA
SE ENDIREITA
DA INICIO DA

É RESISTÊNCIA
A PRAGA
É O ASFALTO
ERVA DANINHA
É RESISTÊNCIA
POESIA
PRA QUEM
PRECISA
SE NÃO VINGA
VIRA ADUBO
PRAGA
O ASFALTO
VA DANINHA
RESISTÊNCIA
É PRECISO OUVIR
AS PESSOAS
CHUVA
CHAMA
NINGUÉ
O QU
CALADO
HÁ MALES
NÃO PISE
NOS
OUTROS
CORPO
JAMAIS
TEMER
MÍDIA
OMITE
LIMPO
SEU
HISTÓRIC
CAI
PO

SE NÃO VINGA
VIRA ADUBO
NÃO PISE
NOS
OUTROS
CORPO
É PORTO
É BARCO
E PONTE


É RESISTÊNCIA
A PRAGA
POESIA
PRA QUEM
PRECISA
É PRECISO OUVIR
AS PESSOAS
CALADO
HÁ MALES
QUE VÊM
PRA TE
FUDER
NÃO PISE
NOS
OUTROS
DÊ FLORES
AOS VIVOS
CORPO
É PORTO
É BARCO
E PONTE
LIMPO
SEU
HISTÓRIC
CAI
PO

FOICE O TEMPO


DE QUE ONTEM
AMANHÃ SERÁ
VÉSPERA?
a mãe
nas ruas
é só uma
criança
TODO MUNDO É MUITA GENTE
TUDO JUNTO É MUITA COISA
MUITO PODE NÃO SER O BASTANTE
EMBORA POUCO POSSA SER SUFICIENTE

O FIM DO DIA
ENTRE
TAXAS
BEIJOS
ARTE
GENTE
PUNK

ENTRE
TAXAS
&
BEIJOS
JAMAIS
TEMER
POEMA
QUE

CADA RIO
É UM
MONTE
CORPO
É PORTO
É BARCO
E PONTE
CADA UM
É UM
BANDO
CORRER SEM RUMO
É ESPERAR
EM MOVIMENTO
QUEM NÃO
DEIXA
O QUE NÃO
BASTA
NÃO ENCONTRA
O QUE LHE
FALTA
MEU
GOSTO
É MELHOR
NA TUA
BOCA

CADA RIO
É UM
MONTE
CADA UM
É UM
BANDO
NÃO SOU EU
QUE NÃO
VALHO NADA
É PRA VOCÊ
QUE SOU
BARATINHO
TE SINTO
NO PELO
TE LEMBRO
NA LÍNGUA
SINTO
DENTRO
O ECO
DO TEU
PULSO
QUEM NÃO
DEIXA
O QUE NÃO
BASTA
NÃO ENCONTRA
O QUE LHE
FALTA
MEU
GOSTO
É MELHOR
NA TUA
BOCA

PELE
HORA
HEIRO
50:000$
MINHA VIDA
É UM LIVRO
ABERTO
NA PÁGINA
ERRADA
EU
RIO
QUANDO
CANAL
ALAGA
MORRER
É
NÃO LINGA

ALMA
MARIELLE FRANCO
ASSASSINADA
POR DENUNCIAR
OS CRIMES DA PM
POESIA,
DELEGADO
QUAN
O COM
TERM

ATENÇÃO
CENSORES DE MOVIMENTO
MÍDIA OMITE MURO BERRA
PAGA DE LOKO CHAMA DE PERFORMANCE
NÃO SE SABE O MEIO ANTES DO FIM
CRIME DE QUEM LEGISLA É LEI
JAMAIS
DITADO BOM JÁ NASCE VELHO
CONTE SEMPRE COM O IMPRE VISÍVEL

PAGA DE LOKO CHAMA DE PERFORMANCE
É LEI
AMANHÃ
QUANDO CHEGA JÁ NÃO É
TODA DESCULPA TEM UM PRAZO
DITADO BOM JÁ NASCE VELHO
CADA UM NASCE COM UM CU QUE É PRA CUIDAR DO SEU
CONTE SEMPRE COM O IMPRE VISÍVEL

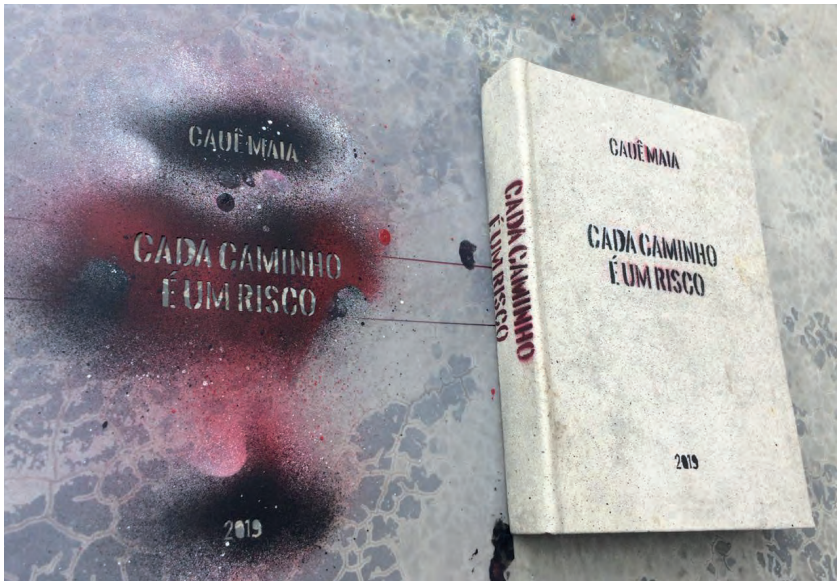
CRIME DE QUEM LEGISLA É LEI
NÃO IMPEÇO QUE DISCORDE
NÃO IMPONHA QUE ME CALE
QUANDO A LEI VIOLA DIREITOS HUMANOS, O DEVER CÍVICO É TRANSGREDIR
EXISTEM COISAS MAIS IMPORTANTES QUE O CINZA DOS MUROS
EXISTEM COISAS MAIS IMPORTANTES QUE O BRANCO DAS PAREDES
HAJA POESIA PRA ALCANÇAR O FIM DO DIA
ARTE
GENTE
MURO
BERRA
JAMAIS

CRIME DE QUEM LEGISLA É LEI
NÃO IMPEÇO QUE DISCORDE
NÃO IMPONHA QUE ME CALE
MORRER
RIO
JAMAIS
TEMER
MURO
BERRA
JAMAIS

## Tese Cada caminho é um risco (2019)

21,5x15,5x3cm. Tiragem de 11 cópias. Miolo em papel sulfite 75, papel reciclado 75g, papel jornal 65g, transparência para retroprojetor e outros.  Capa dupla em papel paraná 800g e 900g, encapados com algodão cru e papel de parede. Stencil, carimbo, colagem e outras téncinas sobre papel. Encadernação em capa dura, costura manual.

É ESPERAR
EM MOVIMENTO
TESE
HOBBY


GAUÊ MAIA
CADA CAMINHO
É UM RISCO
2019
GAUÊ MAIA
CADA CAMINHO
É UM RISCO
2019

## Bazuca Poética: manual de construção (2019)

Impresso em papel jornal 65g, A5 fechado. Apresentado integralmente a seguir como parte desta tese.

construa sua própria

# BAZUCA POÉTICA

## MANUAL DE CONSTRUÇÃO

Histórico & Sugestões de uso

A **Bazuca Poética** é um projetor de slides analógico portátil caseiro. É um dispositivo gambiarra, composto pela bricolagem de materiais corriqueiros, voltado para a realização de intervenções poéticas no espaço público a partir da projeção luminosa de textos e imagens.

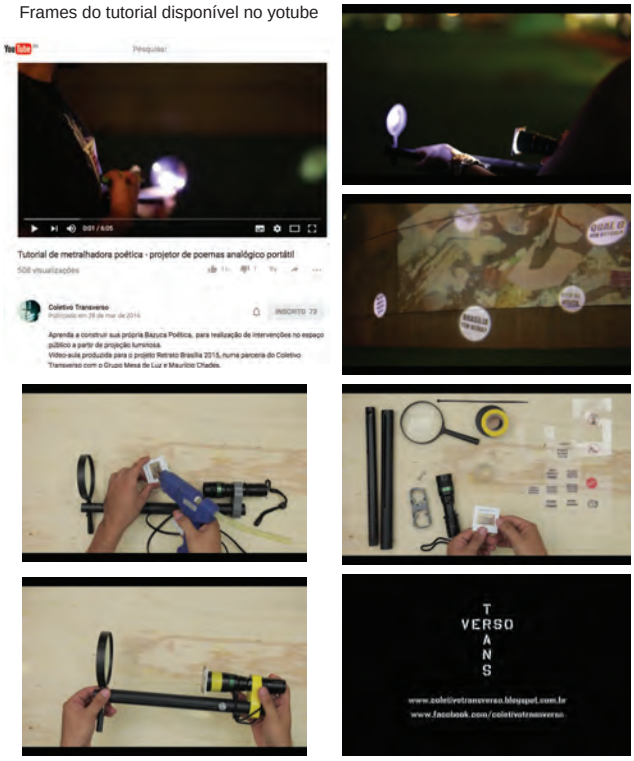
AME
QUEM
QUEIRA

PENSE
NOS
PORQUÊS

## Leia o manual antes de começar

A **Bazuca Poética** é uma invenção feita na base do improviso. Materiais e ferramentas devem ser substituídos de acordo com o intuito e a disponibilidade. Importante é compreender seu funcionamento. É uma tecnologia analógica de código aberto criada por mim e desenvolvida pelo Coletivo Transverso com a colaboração de outros grupos e indivíduos. Em caso de dúvida, veja o tutorial na internet:

Frames do tutorial disponível no yotube




Disponível em https://youtu.be/AX-neDNAnb4

A **Bazuca Poética** é composta por quatro partes: o chassi, o suporte de slides, a base da lupa e a lanterna. Para projetar serão precisos slides.

A lanterna de LED, chamada de tática ou militar, é vendida em lojas de eletrônicos, ou casas especializadas em pesca, caça e camping. Quanto mais potente for a lanterna, maior será o alcance da projeção.

Os materiais necessários são encontrados em diferentes lojas: casas de ferragens, elétricas e papelarias. Comprar materiais excedentes poupa deslocamentos. Considere defeitos de fabricação ou danos durante a construção, sobretudo na primeira tentativa. Teste os materiais antes de levar para casa.

Antes de comprar os eletrodutos de PVC, verifique se o cano de 1/2" entra dentro do cano de 3/4". O cano menor deve deslizar dentro do maior sem travar ou oferecer resistência. Há diferenças de fabricação, e esse não é o uso comum de eletrodutos: é preciso encontrar um par que sirva.

Com a autonomia e mobilidade de um dispositivo manual alimentado por baterias, a **Bazuca Poética** proporciona a mais efêmera das intervenções sem provocar danos materiais. A projeção desaparece sem deixar rastros uma vez desligada, tornando inviável a repressão sob o argumento do vandalismo.

Atuando no limiar do discurso autoritário que pretende o controle sobre o espaço público, esta tecnologia tem condições de assumir a linha de frente da guerrilha poética urbana.

A **Bazuca Poética** pode ser aprimorada e adaptada de acordo com seus propósitos, desde que sem fins comerciais e que citada a fonte, em caso de participação em exposições ou outros trabalhos assinados.

**Trabalhe com atenção, evite acidentes.**

Oficina Sesc Paraty

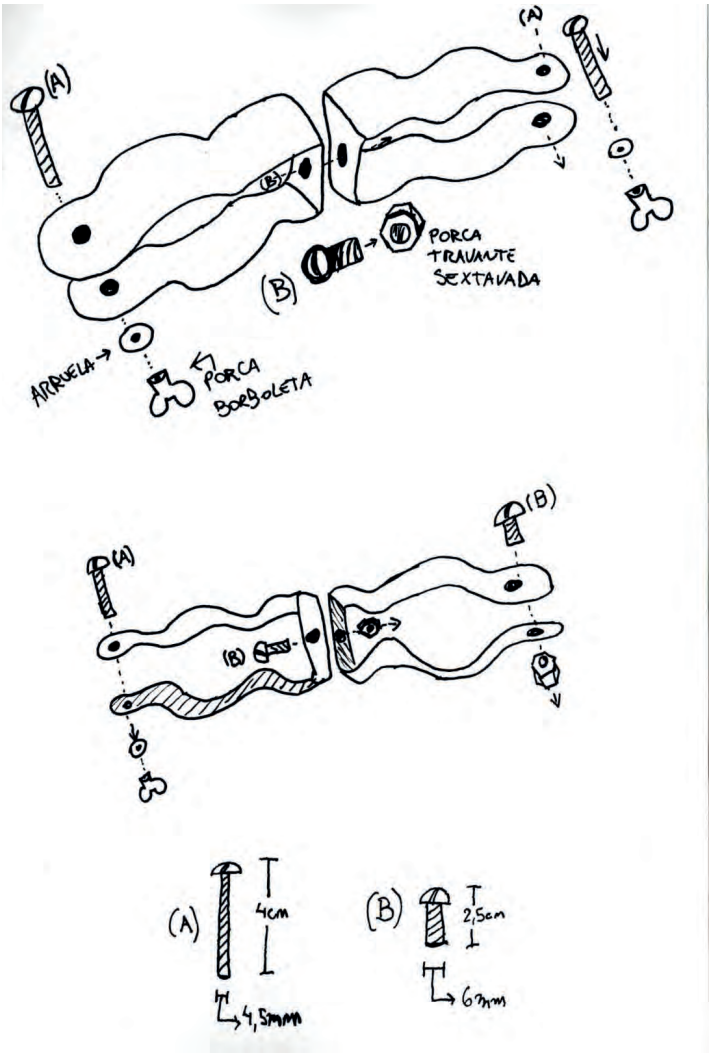
Bazucas utilizadas pelo Coletivo A Craco Resiste

## Ferramentas

Furadeira com brocas 4,5mm e 6,5
Micro-retífica com disco de corte
Chave de fenda
Chave Philips
Chave de boca sextavada
Serra de arco
Alicate
Estilete
Mesa de corte
Régua 30cm
Compasso
Caneta de retroprojetor 0.1
Computador com Illustrator e mpressora a jato de tinta

## Materiais

1 lanterna tática militar de LED com ajuste de foco
1 lupa de 10cm de diâmetro, lente de vidro e cabo plástico
1 eletroduto de PVC de 1/2" de 30cm de comprimento
1 eletroduto de PVC de 3/4" de 30cm de comprimento
2 abraçadeiras 3/4" de metal
1 abraçadeira 1/2" de metal
4 parafusos (A) de 4cm de comprimento e 4,5mm de diâmetro
4 arruelas
4 porcas-borboleta para parafusos de 4,5mm de diâmetro
2 parafusos (B) de 2,5cm e 6mm de diâmetro
2 porcas travantes sextavadas de 6mm de diâmetro
1 fita isolante
2 lacres enforca-gato
2 folhas de lixa
1 folha de transparência para retroprojetor A4
1 folha de papel A4 triplex 300g


(A)
(A)
(B)
(B)
PORCA
TRAVANTE
SEXTAVADA
ARRUELA
PORCA
BORBOLETA
(A)
(B)
(B)
(A)
4cm
4,5mm
(B)
2,5cm
6mm

## Passo a passo

1. Com os dois eletrodutos (1/2" e 3/4") com a serra de arco em 30cm de comprimento cada.

2. Use a furadeira com a broca 4,5mm para furar o cano menor (1/2") a 5cm da borda. A broca deve atravessar o diâmetro do cano e sair do outro lado.

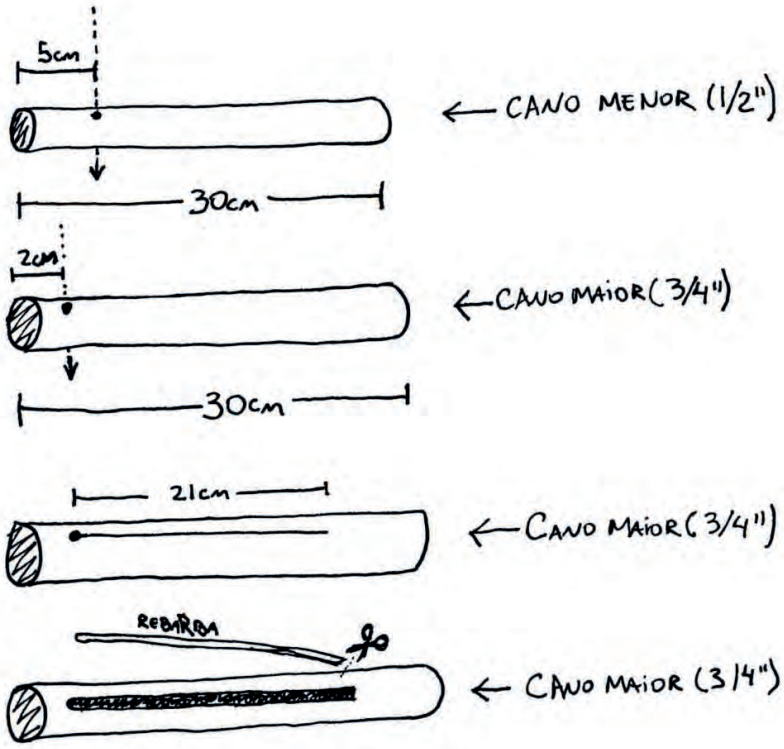
3. Use a furadeira com a broca 4,5mm para furar o cano maior (3/4") a 2cm da borda. A broca deve atravessar o diâmetro do cano e sair do outro lado.

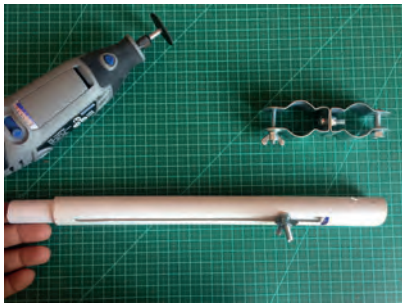
4. Use a chave de fenda para alargar apenas um dos buracos do cano menor (1/2"). Garanta que a cabeça do parafuso (A) passa pelo buraco.

5. Use a chave de fenda para alargar apenas um dos buracos do cano maior (3/4"). Garanta que a cabeça do parafuso (A) passa pelo buraco.

6. Com régua e caneta, trace uma reta de 21cm no cano maior (3/4"), paralela às laterais, saindo do furo que não foi alargado em direção à borda oposta.

7. Com atenção, faça duas incisões longitudinais paralelas com o disco de corte da micro-retífica no cano maior (3/4"), partindo do furo que não foi alargado e acompanhando a linha desenhada na etapa 6. A distância entre as linhas paralelas deve ser de aproximadamente 4,6mm, o suficiente para o parafuso (A) correr dentro da canaleta sem travar. Ao terminar as duas incisões longitudinais, a rebarba de PVC vai estar presa pela base. Corte a rebarba com o alicate ou com a micro-retífica.


5cm
CANO MENOR (1/2")
30cm
2cm
CANO MAIOR (3/4")
30cm
21cm
CANO MAIOR (3/4")
REBARBA
CANO MAIOR (3/4")



**8.** Encaixe o cano menor (1/2") dentro do cano maior (3/4"), alinhando os furos alargados nas etapas 4 e 5. A maior parte do cano menor (1/2") deve ficar para fora.

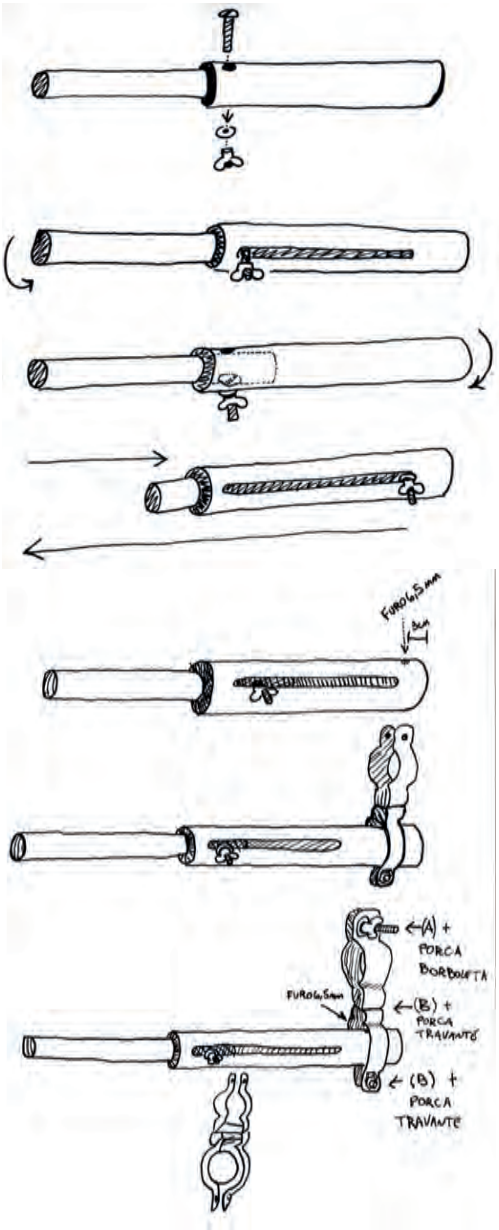
**9.** Encaixe o parafuso (A) pelo furo alargado, atravessando os dois canos e saindo pela canaleta do cano maior (3/4"). Quando a cabeça do parafuso (A) travar no interior do cano menor (1/2"), afixe a arruela e a porca-borboleta.

**10.** Deixando a porca-borboleta presa, porém frouxa, certifique que o parafuso corre sem impedimentos dentro da canaleta.

**11.** Alinhando as duas abraçadeiras 3/4", encaixe o parafuso (B) na porca travante sextavada e aperte com a chave de boca, afixando as abraçadeiras uma contra a outra pela base. Aperte bem, certificando que as abraçadeiras estão alinhadas e não giram.

**12.** Use a furadeira com a broca 6,5mm para fazer um furo no cano maior (3/4"), a 3cm da borda oposta aos dois furos feitos na etapa 3. Não atravesse o cano do outro lado. Este furo deve ser perpendicular ao parafuso (A) da canaleta.

**13.** Encaixe o conjunto de abraçadeiras formado na etapa 11 ao cano maior (3/4"), conforme a imagem ao lado. Certifique que a ponta do parafuso (B) que prende uma abraçadeira à outra entrou no furo feito na etapa 12. O chassi está pronto.


FURO 6,5 mm
FURO 6,5mm
← (A) + PORCA BORBOLETA
← (B) + PORCA TRAVANTE
← (B) + PORCA TRAVANTE

**14.** As medidas do suporte de slide dependem do modelo de lanterna. Para começar, corte duas tiras de 10x5cm do papel triplex 300g. É importante entender a função desta peça e adaptá-la de acordo com os materiais disponíveis. A tira deve encaixar ao diâmetro da frente da lanterna.

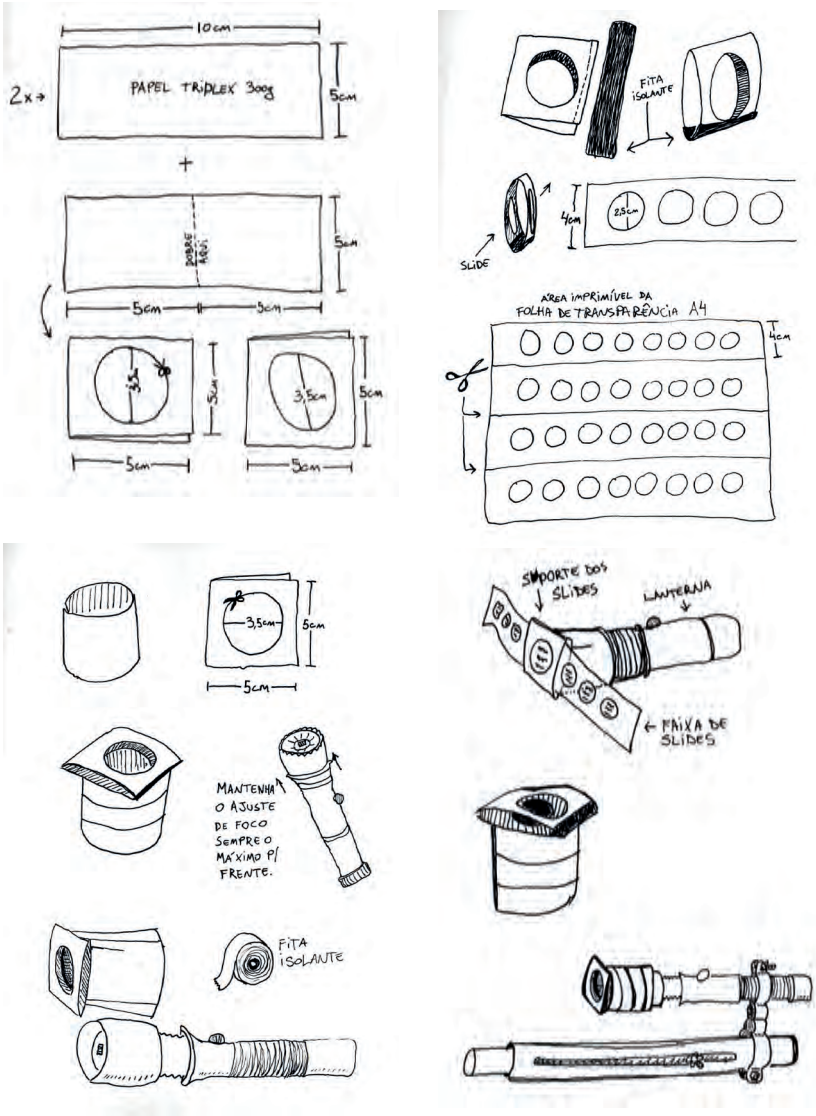
**15.** Dobre uma das tiras ao meio, na forma de um quadrado de 5x5cm. Use o compasso para desenhar um círculo de 3,5cm de diâmetro ao centro do quadrado. Com o estilete, corte o círculo na mesma posição nas duas faces do papel dobrado. Este será o suporte da tira de slides.

**16.** Prenda com fita isolante as partes soltas da tira, opostas à dobra. Passe a fita por dentro e por fora da tira com cuidado para não obstruir a abertura por onde passará a faixa de slides, nem o círculo por onde será projetada a imagem.

**17.** Com a outra tira, faça um tubo, enrolando-a sobre a frente da lanterna. Quando certificar que a medida do tubo encaixa na lanterna e não cai, prenda com fita isolante. Esta será a base que fixa o suporte de slides à lanterna. Reforce toda estrutura do tubo com fita isolante.

**18.** Encaixe o suporte de slides na base feita na etapa 17, depois prenda com fita isolante. Reforce toda a estrutura com fita, sem obstruir a passagem da faixa de slides, nem a abertura circular do suporte. Não deixe rebarbas, que podem dificultar o deslizar dos slides.

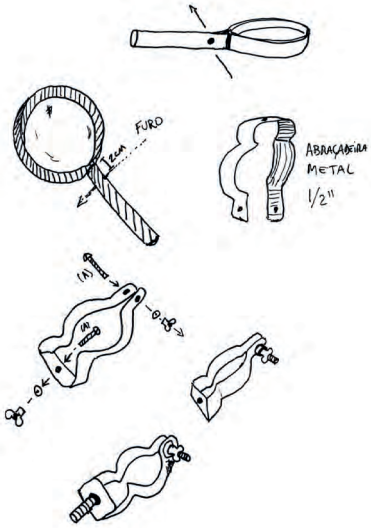
**19.** Encaixe a base do suporte de slides na frente da lanterna e a lanterna na abraçadeira do chassi. Deixe sempre o foco da lanterna sempre puxado o máximo possível para a frente.

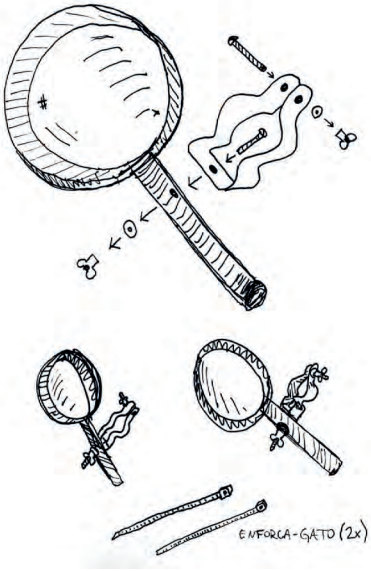

10cm
2x
PAPEL TRIPLEX 300g
5cm
+
DOBRE AQUI
5cm
5cm
5cm
3,5cm
5cm
3,5cm
5cm
5cm
5cm
FITA ISOLANTE
4cm
2,5cm
SLIDE
ÁREA IMPRIMÍVEL DA FOLHA DE TRANSPARÊNCIA A4
4cm
3,5cm
5cm
5cm
SUPORTE DOS SLIDES
LANTERNA
FAIXA DE SLIDES
MANTENHA O AJUSTE DE FOCO SEMPRE O MÁXIMO P/ FRENTE.
FITA ISOLANTE

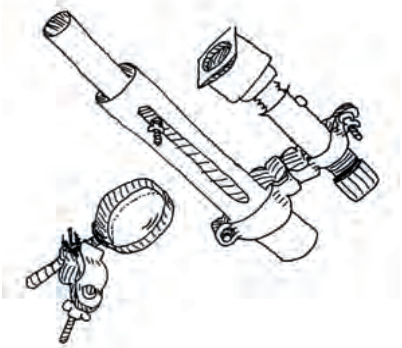
**20.** Agora, a base da lupa. Com a furadeira e a broca 4,5mm, fure o cabo da lupa dois centímetros abaixo da junção com a lente. O furo deve atravessar o cabo numa linha paralela à lente. A peça é delicada. Fure com cuidado.

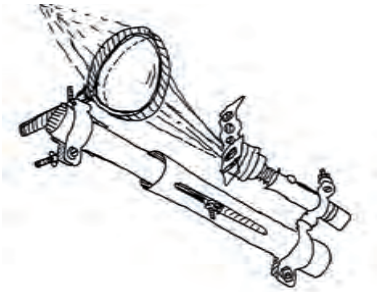
**21.** Passe o parafuso (A) pelo furo da base da abraçadeira 1/2" e depois pelo furo do cabo da lupa. Deixe a abertura da abraçadeira perpendicular ao cabo da lupa, como na imagem ao lado. Afixe a arruela e a porca-borboleta ao parafuso, prendendo a lupa pelo lado de fora da base da abraçadeira. Passe os lacres enforca-gato por dentro da abraçadeira 1/2" e por fora da lupa. Corte as sobras do lacre.

**22.** Encaixe a base da lupa na ponta do cano menor (1/2"), com o centro da lente alinhado à lanterna. Aperte a porca-borboleta.


FURO
1cm
ABRAÇADEIRA
METAL
1/2"
(A)
(B)

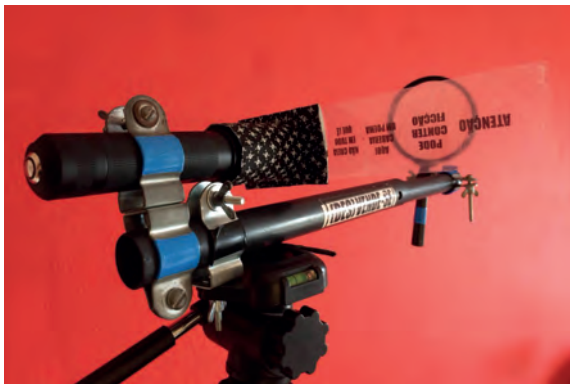

ENFORCA-GATO (2x)





23. A **Bazuca Poética** projeta textos e imagens em preto ou em cores. Quanto maior for o contraste, maior a nitidez e o alcance da projeção, uma vez que as cores absorvem parte da luminosidade. Você pode usar slides antigos, ou imprimir novos em transparências de retroprojetor. Para diagramar as faixas de slide, use o Illustrator ou similar. Também é possível escrever com marcador permanente de ponta fina sobre acetato e outros materiais transparentes. Os slides em faixas otimizam a transição entre frases. Numa transparência de retroprojetor A4 formato paisagem, como a da página ao lado, cabem 4 faixas de 4cm de altura cada. Em cada faixa cabem de 8 a 9 slides lado a lado. Alinhe o centro dos slides com o centro da faixa conforme exemplo. Cada slide tem uma área de projeção de 2,5cm de diâmetro. Depois de imprimir, corte as faixas horizontais. Certifique que as faixas entram e correm dentro do suporte de slides das etapas 14 a 18. Caso queira fazer à mão depois, sabendo os limites da área projetada, é possível imprimir a partitura em branco, apenas com os círculos alinhados.

**Sua Bazuca Poética está pronta! Use com sabedoria.**




Bazuca no tripé

## Precauções

1. Não olhe diretamente para saída de luz da lanterna, nem aponte para os olhos de outras pessoas. A luz é forte, pode ferir a retina.

2. Se possível, leve baterias sobressalentes. A lanterna de LED pode ficar ligada bastante tempo, mas a potência máxima da projeção não dura muito.

3. Quando não for usar, retire a base da lupa e guarde separadamente, para evitar danos à lente e ao cabo. É bom ter uma bolsa para guardar a **Bazuca**, a lupa e um envelope para guardar as faixas de slide.

4. Em viagens de avião, se possível, despache sua **Bazuca** na bagagem. Eu já passei com a minha na bagagem de mão em viagens nacionais e internacionais, mas já tive que me explicar a seguranças. Entrando na França, quando questionado na alfândega, por sorte me veio o bom instinto de não dizer que era uma bazuca. Na hora eu disse que era um "C'est un projecteur" e deu certo.

5. A **Bazuca Poética** não causa danos materiais nem deixa vestígios, mas sua empunhadura é semelhante à de uma arma. Cuidado para não ser confundido, principalmente se for negro ou morar na favela, onde até guarda-chuva e furadeira justificam ser assassinado pela PM: "PM confunde guarda-chuva com fuzil e mata garçom no Rio"(El país Brasil online, 19/9/2018).

Oficina do Coletivo Transverso no Sesc Osasco

Projeção em São Paulo

## Sugestões de uso

A **Bazuca Poética** produz a mais efêmera das intervenções: a projeção luminosa. Uma vez desligado o dispositivo, o poema desaparece sem deixar traços materiais de sua existência. Muitos usos já foram testados e muitos ainda estão em potencialidade. Sua finalidade principal hoje é a realização de projeções poéticas no espaço público.

O alcance da projeção depende dos fatores: (1) luminosidade do ambiente; (2) potência da lanterna; (3) qualidade da lente; (4) material da superfície projetada; (5) qualidade do slide.

Na cidade, em condições de luminosidade mediana, a **Bazuca Poética** projeta frases e desenhos a distâncias de até 100 metros, com área projetada de até de 10 metros de diâmetro. Quanto mais escuro for o ambiente, maior será o alcance da projeção. Numa noite sem lua numa praia deserta, o alcance é muitas vezes maior que na cidade.

Quanto mais distante da superfície projetada, maior a imagem e menor sua nitidez e luminosidade. Quanto mais próxima a projeção, menor a imagem e maior a nitidez e luminosidade. Assim, uma lanterna potente proporcionará projeções mais distantes, maiores e mais nítidas.

A lente proposta neste manual é uma lupa escolar simples, de vidro biconvexo de 10cm de diâmetro e armação de plástico. Outras lentes já foram testadas na **Bazuca**, com resultados interessantes. É o caso das lentes 35mm e teleobjetivas de uma velha Pentax analógica, de caleidoscópios e de filtros coloridos.

Superfícies brancas e lisas proporcionam maior nitidez e legibilidade. Materiais como vidro e metal refletem a luz. Superfícies texturizadas, irregulares e escuras realçam a tridimensionalidade da projeção. Tecidos translúcidos como o voal e o tule permitem a projeção em camadas. Árvores, areia, veículos em movimento, corpos humanos, vale testar.

Slides com imagens em alto contraste alcançam maiores distâncias. Os contornos bem definidos e a impressão em preto sobre transparência aumentam a legibilidade. No caso da projeção de textos, a escolha de uma fonte robusta, como a Impact, facilita a leitura.

Projeção em Paraty

Os slides devem ser colocados de ponta-cabeça, da direita para a esquerda. Isso porque os raios de luz se cruzam uma vez que atravessam a lente convergente, projetando a imagem invertida. Esses aprendizados ocorrem de forma intuitiva, por tentativa e erro. Mesmo pessoas que não estudaram óptica entendem rapidamente o manuseio depois de alguns testes.

A efemeridade desta técnica produz um duplo efeito. Por um lado, ela não pode ser reprimida sob o argumento do vandalismo. Isso permite que a **Bazuca** seja utilizada em patrimônios históricos, ou veículos da polícia, onde não seria interessante, apropriado ou possível a realização de uma intervenção em técnicas como o grafite ou a pixação.

Projeção no caveirão em frente à Fiesp

Por outro lado, sem registro ou testemunhas, a projeção não alcança ninguém. A sua fugacidade ressalta a importância do timming nas intervenções com **Bazucas**. Um exemplo de ação em lugar tombado, vigiado e proibido a outras técnicas foi a projeção no palácio que realizamos em 2016:

Se o objetivo for alcançar um grande número de pessoas de forma simultânea, será preciso realizar a ação em meio a uma aglomeração: um show, uma manifestação, o carnaval, uma data comemorativa ou outro evento de grandes proporções.

Quando não há tempo ou possibilidade de impimir, é possível escrever e desenhar com caneta de retroprojetor de ponta fina sobre algum plástico transparente. A possibilidade do improviso produz uma interface entre a **Bazuca** e o pixo. A **Bazuca** pode responde à urgência de uma forma que o stencil é incapaz, por necessitar de produção prévia.

O audiovisual se mostra uma interface interessante da **Bazuca**. Ter consigo uma equipe de fotografia ou de vídeo e um plano previamente estabelecido é a maneira mais eficiente de garantir um registro de qualidade.

QUARTA-FEIRA, 10 DE AGOSTO DE 2016 09:19 flip

# Última mesa da Flip termina com ato contra Temer

Keiny Andrade/Folhapress

Coletivo projeta mensagens contra o presidente interino Michel Temer na última mesa da Flip

**LUIZA FRANCO**
ENVIADA ESPECIAL A PARATY (RJ)

*03/07/2016 16h43 - Atualizado às 21h08*

Compartilhar 1,4 mil Mais opções

A última mesa da Flip (Festa Literária Internacional de Paraty), onde os autores convidados leem trechos de seus livros favoritos, acabou com uma intervenção contra o presidente interino, Michel Temer.

Ao final, enquanto os autores desciam do palco e após os agradecimentos do curador, Paulo Werneck, foram projetadas no telão da tenda as frases "Temer jamais" e "Não pise na democracia". A manifestação foi feita pelo coletivo de intervenções urbanas Transverso.

Durou poucos segundos. Não houve reação por parte de Werneck nem dos autores, que pareciam não tê-la notado.

Caso essa equipe não esteja disponível, será preciso demorar mais tempo na projeção, para que outras pessoas tenham tempo de registrar espontaneamente em seus celulares. A adrenalina do momento, somada ao conhecimento prévio do conteúdo que vai ser projetado pode fazer o operador da **Bazuca Poética** subestimar o tempo de leitura de quem não esperava a intervenção.

A projeção luminosa inesperada demanda um tempo de processamento. A pessoa vê a luz, olha ao redor, procurando a fonte. Quando lê a mensagem, às vezes saca o celular ou a câmera fotográfica para registrar a intervenção.

Projetar num evento com transmissão ao vivo suplanta a necessidade da equipe de audiovisual. Nesse caso é importante identificar o enquadramento das câmeras e saber a hora certa de projetar, sobretudo se o conteúdo da projeção for polêmico..

Em 2016, realizei com o Coletivo Transverso uma projeção com duas **Bazucas** na mesa de encerramento da Festa Literária Internacional de Paraty (Flip). A Folha de S.Paulo publicou uma foto da ação, demonstrando o potencial o potencial de influir na agenda política de veículos de comunicação.

Ações como esta evidenciam o caráter intermidiático da **Bazuca**. O poema luminoso atua como legenda da foto e oferece uma contra-narrativa aos discursos dominantes na mídia.

Com a experiência de projeções na rua, o olhar se acostuma a identificar superfícies com melhor potencial, locais de destaque e de maior visibilidade e o melhor momento.

A seqüência das frases proporciona uma narrativa, e a relação entre mais de uma projeção estabelece um diálogo. O potencial das **Bazucas** para a realização de flashmobs ainda é uma fronteira a ser explorada.

A combinação de duas ou mais projeções funciona como estrofes de um poema ou como vozes em diálogo: um jogo de pergunta e resposta ou uma continuidade. A relação entre as projeções depende de forma, conteúdo, e composição.

Se depender do registro de desconhecidos, considere demorar pelo menos três vezes mais em cada lugar, para dar o tempo de leitura aos demais. Outra tática é aguardar o momento em que todos estejam com seus celulares já a postos para iniciar a projeção.

A entrada da artista no palco, o momento em que ela se despede do público, o clímax de um pronunciamento, a música mais esperada. Para isso é importante conhecer o cerimonial do evento. O **spoiler** da projeção antes da hora diminui o impacto da intervenção.

Se a emissora responsável pela transmissão tiver um posicionamento político adverso, pode ser que exista apenas uma janela de oportunidade para realizar a intervenção.É importante conter o impulso e aguardar o momento certo. Garantir que a transmissão está ao vivo e que a projeção está dentro do enquadramento da câmera.

As **Bazucas Poéticas** já foram utilizadas como elemento cênico e narrativo na peça {ENTRE} do Coletivo Negro, estreada em 2014. Os atores projetavam frases criadas por eles. A empunhadura semelhante à de um rifle se relacionava à temática da peça.

Já usei a **Bazuca** no acompanhamento de fanfarras em São Paulo e em Paraty. A relação com a músicas reforça a questão do timming. A projeção é uma arte do tempo. As frases oferecem contrapontos de ênfase ou ironia às letras cantadas..

Afixada em um tripé, a **Bazuca** funciona como um projetor de slides ou retroprojetor tradicional. Dessa forma ela auxilia na transposição de imagens impressas em transparência para superfícies como paredes ou máscaras de stencil..

A independência de fonte de energia possibilita que a **Bazuca** seja utilizada como um powerpoint analógico, em apresentações de material didático onde não haja energia elétrica, desde que as baterias estejam carregadas previamente.

## Histórico

Criei o primeiro protótipo de **Bazuca Poética** em 2013, depois de assistir a alguns tutoriais de construção de projetores de slide caseiros. A primeira versão não era portátil, mas conectada à energia. O modelo consistia em uma lâmpada dicróica e três lupas fixadas com fita isolante e adesiva numa gaveta desmontada, mostrados na imagem abaixo.

Seu propósito inicial era facilitar a produção de máscaras de stencil. Antes do projetor caseiro, eu diagramava o poema no Illustrator, separado em 16 folhas A4. Depois eu imprimia em papel sulfite e montava sobre o papel triplex 300g tamanho A1. O último passo era cortar os contornos impressos, e a máscara estava pronta para uso. O problema desse processo era o desperdício de material e o tempo gasto.

Bazuca Poética modelo 1.0

Com esse projetor, tornei mais rápida e mais barata a produção de stencil. Eu imprimia o slide a jato de tinta em uma transparência de 8cm², depois prendia o papel triplex A1 na parede com fita crepe, desenhava os contornos da projeção e cortava. Assim, reduzi o gasto, o tempo de produção e eliminei o desperdício de papel sulfite.

A **Bazuca Poética** construída a partir deste manual também serve a esse fim. Será preciso prendê-la a um tripé ou apoiá-la em local estável para projetar a imagem do stencil sobre o material em que será feita a máscara. Depois, é desenhar os contornos projetados e cortar com estilete.

A idéia de levar a **Bazuca** para a rua derivou de experimentações caseiras de projeção com o modelo 1.0. Numa noite eu fazia vídeos curtos de poemas projetados, quando vi que a projeção alcançava o muro do vizinho. Percebi que aquele poderia ser um fim em si.

Comecei então a pesquisar materiais que dessem autonomia e não dependessem de tomada. As primeiras conversas em lojas de eletrônicos e materiais de construção no Rio de Janeiro foram bastante curiosas. Eu tentava descrever a idéia do que pretendia construir, mas me faltava repertório. Eu não sabia ainda o que era. Alguns comerciantes não entendiam o que eu planejava, outros ficavam intrigados e me ajudaram bastante.

A primeira vez que fui para a rua para testes, levava uma lanterna de LED meio mequetrefe em uma mão e tentava equilibrar a lupa e o slide na outra. Em viagem a Brasília, compartilhei com o restante do Coletivo Transverso a idéia, e fomos para a rua, com mais mãos, realizar novas experiências.

A base da lupa deste manual foi a primeira peça construída. O primeiro suporte da **Bazuca** era um pedaço de cabo de vassoura. A lanterna ficava fixa numa ponta, enquanto a lupa corria solta ao longo do cabo para achar o foco. A abraçadeira era presa ao cabo apenas como guia, sem apertar o parafuso.

10ª Abre Alas, Rio de Janeiro

Ao mesmo tempo que eu procurava lanternas mais potentes e com maior duração de bateria, tentava solucionar a questão do foco. Precisava encontrar um mecanismo telescópico. Testei diferentes produtos com outras finalidades: pau-de-selfie, rodo de limpar janela e outros, antes do chassi como é hoje.

A maior motivação para o aprimorar esta tecnologia tem sido o interesse alheio. Desde o modelo com o cabo de vassoura, eu conseguia projetar. Quando eu entregava a **Bazuca** a outras pessoas, entretanto, havia grande dificuldade.

Todo o desenvolvimento da **Bazuca Poética**, desde, então, tem sido no sentido de torná-la mais didática e intuitiva. O objetivo é que ela possa ser utilizada imediatamente por quem a pega pela primeira vez, mesmo que não conheça sua trajetória ou entenda de óptica.

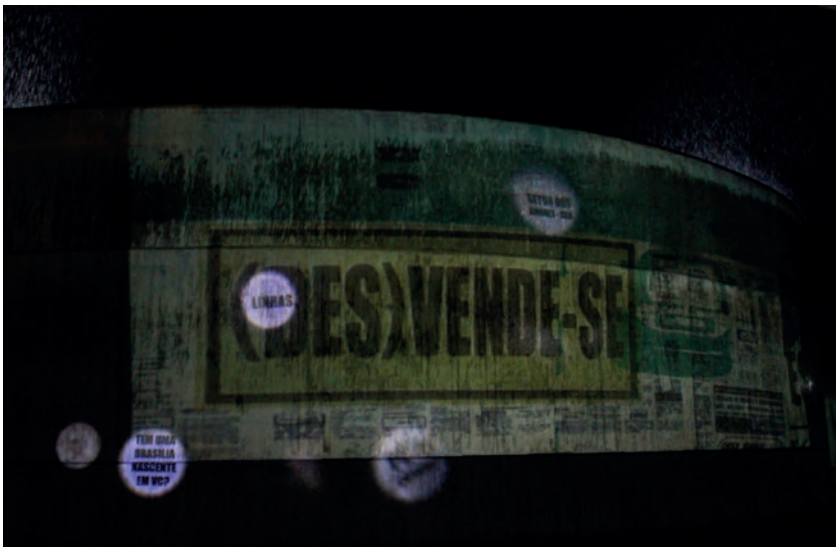
A **Bazuca** vem sendo aprimorada e difundida em exposições (10ª Abre Alas da Aldeia Gentil Carioca, 2014, Rio de Janeiro/RJ e Pivô é a rua, galeria Pivô, 2014, São Paulo/SP) e de oficinas: SESC Paraty, 2016; CCBB Brasília, 2015; Atelier Paulista, 2016; casadalapa-SP, 2017; Sesc Osasco, 2018; Sesc Pinheiros, 2018, Sesc Pompéia 2019.

10ª Abre Alas

Durante o Retrato Brasília, em 2015, a troca com o Grupo Mesa de Luz, formado por Marta Mencarini e Hieronimus do Vale, trouxe uma melhoria significativa para a **Bazuca**. Hieronimus trouxe a idéia de substituir os slides individuais pela faixa que entra por um lado do suporte e saindo pelo outro. Isso aproximou a **Bazuca** do cinema, faltando apenas um mecanismo de rotação regular e um rolo de filme.

Pessoas comumente perguntam se a Bazuca está patenteada, como se temessem que alguém se aproprie dela. Mas sua vocação tem se mostrado a de anti-patente. Seu funcionamento óptico exposto serve ao ensino de física e do funcionamento de lentes. O didatismo do instrumento incita a sua reprodução.

No final de um evento em que eu estava projetando, uma amiga veio me contar um diálogo que ouvira enquanto eu estava longe. Uma criança, apontando a **Bazuca**, disse: "Pai, compra um brinquedo desse pra mim?", ao que o pai respondeu "Esse não é o tipo de brinquedo que a gente compra, é o tipo de brinquedo que a gente faz".




Retrato Brasília, com Mesa de Luz e Maurício Chades

# III.
# Vetores da tradução

## O caminho muda o sentido do poema

A proposta inicial desta pesquisa era a produção de apenas um livro de artista que fosse mapa, memória e processo da intervenção urbana. A primeira experiência poético-editorial suscitou novas idéias, e assim sucessivamente, de forma que o que seria um único livro se tornou uma série. O objetivo final se tornou um meio para novas descobertas num processo dialético.

Cada novo livro de artista se mostrou um método de reflexão e análise da relação entre linguagens distintas, evidenciando características despercebidas anteriormente. As escolhas adotadas na tradução demandou o olhar crítico sobre uma produção que anteriormente era realizada de forma intuitiva.

O *Cidade caderno* (2015) tratou de características do poema urbano como a intermidialidade e a composição em camadas, que continuei a trabalhar posteriormente no *Livro de parede* (2018) e em *A porta da rua* (2018).

A percepção do papel estrutural do caderno nesta produção poética foi posterior. O caderno compila os rascunhos, os projetos e o caminho percorrido até a forma final do poema. Ao reunir aquilo que merece ser lembrado, o caderno opera uma seleção do que será inscrito na rua ou traduzido em livro.

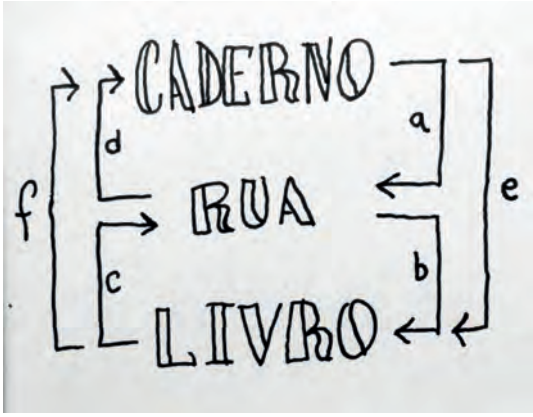
O caderno produz uma dupla interface entre a intervenção e o livro, uma vez que "A interface atua como uma espécie de tradutor, mediando entre as duas partes, tornando uma sensível a outra" (Johnson, 2001, p.17).

A escala reduzida do *Estudo sob saudade* (2017) remete à escrita íntima do caderno, anterior à escrita pública e coletiva da rua. O livro é composto por diferentes caligrafias, aludindo às variações de estado de espírito que da escrita privada.

À diferença do poema urbano, conectado ao seu espaço, as publicações artísticas produzidas são obras autônomas. Nem por isso, deixam de estar relacionadas àquilo que procuram

traduzir numa via de mão dupla. “A tradução, ao recortar o passado para extrair dele um original, é influenciada por esse passado ao mesmo tempo em que ela também como presente influencia esse passado” (Plaza, 1987, p. 6).

Ao refletir sobre as relações entre os suportes, produzi o diagrama de vetores abaixo. O esquema visa simplificar operações que muitas vezes ocorrem de forma simultânea.




O sentido das setas indica o caminho das traduções. Cada letra indica um processo de tradução. O objeto inicial desta pesquisa era apenas o percurso b) da rua ao livro. O estudo dos demais vetores ora foi um resultado inesperado do processo, ora se apresentou como necessidade para o avanço.

## a) Do caderno à rua

O caderno comporta idéias em seus estágios iniciais. Ele responde à urgência do impulso, dos pensamentos a serem desenvolvidos, editados, selecionados ou descartados. Comporta rasuras e variações, numa análise combinatória de termos antes de chegar ao poema inscrito na rua.

Este jogo de combinações com freqüência resulta em mais de uma formulação interessante a partir dos mesmos termos, formando pares de poemas de uma raíz comum. É o caso do "Parte do que parte fica" e do "Parte do que fica parte". Colei as duas de forma independente na rua, mas também lado a lado, enfatizando a relação entre elas.

A tradução do caderno para a rua é uma condensação da experiência individual rumo à memória coletiva. Idéias complexas ou extensas precisam sintetizadas. O que no caderno está em potência, materializa-se ao se inserir no cotidiano da cidade.

O provérbio, o dito popular e o slogan vão bem na rua por sua leitura rápida. O haikai e o poema concreto também conjugam grande quantidade de sentidos em poucas palavras. A expressividade do desenho da letra torna indissociáveis a forma e o conteúdo do poema.

O caderno não é contínuo. É o primeiro processo de tradução do pensamento em palavras ou desenhos. Uma vez fixadas no papel, as palavras se tornam alvo de análise e embate. Verifico alternativas, e destaco as formulações que considero mais interessantes.

A produção de croquis é importante para intervenções *site specific*, servindo de guia no momento da ação. Constantemente são necessárias anotações das técnicas, materiais, dimensões, custos, horários, locais e parcerias envolvidas na intervenção. O caderno serve inicialmente como rascunho, e depois como registro do processo e memória das ações.

## b) Da rua ao livro

A multiplicidade tipográfica é própria dos territórios compartilhados. Evidencia a diversidade das vozes ausentes dos meios de comunicação em massa. As cores, texturas, materiais e propósitos dos textos presentes nos livros de artista são uma amostra da variedade de usos da palavra pública.

Ao proporcionar um recorte, o livro opera como metonímia da diversidade urbana. O livro reúne e organiza o que no mundo está disperso. Para tanto, realiza uma seleção, privilegia determinados aspectos em detrimento de outros.

Toda tradução resulta em descartes e escolhas. A necessidade que senti de continuar produzindo livros de artista derivou da identificação de características não trabalhadas anteriormente, ou de novas intuições para recursos ainda não utilizados.

O livro de artista "está situado, freqüentemente, na interseção entre diferentes mídias. Impressão, escrita, fotografia, design gráfico, entre outras coisas, convivem num espaço no qual não cabem definições fechadas" (Veneroso, 2012, p.83).

A "natureza híbrida e mutante" (idem) do livro de artista o aproxima da intervenção urbana, também intermidiática. O poema de rua se renova na absorção e contaminação entre as mais diferentes mídias: fotografia, artes visuais, editoração, televisão, cinema, publicidade, jornalismo, propaganda política, construção civil, artes cênicas.

A intermidialidade é um traço comum entre livro de artista e intervenção urbana. O termo expressa as práticas interdisciplinares e foi empregado na década de 60 por Dick Higgins, artista do Fluxus.

*A porta da rua* e o *Livro de parede* contêm fragmentos de um trabalho individual e coletivo. A encadernação manual reflete as imperfeições e improvisos do fazer artesanal da poesia de muro.

## c) Do livro à rua

As operações de tradução do poema urbano para livro de artista demandaram uma segmentação da intervenção urbana em seus elementos constituintes: polifônica, intermidiática, exposta, dialógica, construída em camadas.

Realizei as experiências editorias paralelamente a novas intervenções na rua. Os resultados obtidos nos livros de artista suscitavam a refutação ou a confirmação de suposições prévias, além de novas hipóteses, num processo dialético. A identificação das características do poema urbano acompanhou a investigação dos recursos para sua tradução para livro de artista

Inicialmente eu considerava a efemeridade uma dessas características. Essa transitoriedade era inclusive uma das justificativas do meu projeto para a produção de livros de artista (mais duráveis) que traduzissem a linguagem de rua.

A aproximação entre as duas linguagens mostrou se tratar de uma comparação inviável, por serem grandezas distintas. A intervenção urbana perdura porque se reproduz, porque faz parte de um diálogo coletivo em movimento. Ela não é capsular e autônoma como o livro.

O livro oferece um enquadramento e um ponto de vista, que na intervenção estão em aberto. A realização dos livros estimulou novas composições durante colagens na rua. Moldou também o cuidado no registro fotográfico, no armazenamento e organização dos materiais audiovisuais, que inicialmente não eram o foco da ação.

O livro reforça a relação entre os poemas próximos numa mesma fotografia. A composição da colagem de diferentes poemas lado a lado na rua produz um novo texto. Os poemas interferem um sobre os sentidos dos outros, atuando como estrofes de um novo poema concreto.

## d) Da rua ao caderno

Os cadernos de campo (hypomnêmatas) estão comigo durante as intervenções, possibilitando notas rápidas de frases lidas e ouvidas, diálogos, ou idéias surgidas na ação.

As conversas entre parceiros ou desconhecidos se tornam parte do processo de criação de novos poemas. A anotação dessas idéias embrionárias é uma etapa importante no desenvolvimento de futuras ações no espaço público.A escrita no caderno ajuda a processar a vivência. Como escreve Foucault (1992, p.127):

> *dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o facto de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a vergonha; podemos pois propor uma primeira analogia: aquilo que os outros são para o asceta numa comunidade, sê-lo-á o caderno de notas para o solitário.*

O caderno proporciona diferentes exercícios literários e está profundamente relacionado com a memória. Um dos seus usos é o exercício que Lins (1974, p.173) defende como necessário ao ofício literário: a anotação de expressões, ditados e outras formulações da tradição oral:

> *O preparo do verdadeiro escritor abrangia o estudo da linguagem falada, de seus recursos e deficiências. Não se podia, aliás, realizar obra literária válida sem o discernimento para farejar na sintaxe e no léxico o que está morto ou pode ser revivido: assim como para escolher, no que ouve nas ruas, termos, ritmos e fórmulas enriquecedoras, repelindo os facilmente perecíveis ou os que degradam a língua.*

## e) Do caderno ao livro

O caderno funciona como rascunho para o livro. Desde o conceito, até a proposta editorial, as técnicas utilizadas, os materiais, os parceiros, a estrutura.

As anotações de revisão, a ordem dos capítulos, o crédito das imagens, aquilo que não pode ser deixado de fora, os procedimentos burocráticos próprios da criação de uma editora e para a retirada de ISBN. Tudo passa pelo caderno.

As idéias furtivas precisam ser anotadas antes que sumam. As questões técnicas da diagramação, da impressão, os contatos orçamentos, datas, os agradecimentos.

## f) Do livro ao caderno

Aqui o ciclo volta ao início. Após a publicação em livro vêm a anotação das críticas, das avaliações, dos aprendizados. Novas idéias surgem em função dos resultados anteriores.

A necessidade de transmissão da experiência resulta num rigor e detalhamento crescentes na escrita durante as intervenções. Com a perspectiva de realização de novos livros, a escrita nos cadernos se torna cada vez mais próxima daquela voltada para o outro, não apenas para si.

O alcance dos livros também se relaciona com o caderno. Locais de venda, meios de distribuição, lançamentos. Tudo passa pelo caderno.

## Outras interfaces da intervenção urbana

*Literatura* (poesia concreta, haikai, provérbios)
*Cultura popular* (ditados, expressões)
*Artes visuais* (performance, pintura)
*Audiovisual* (filmes, músicas, fotografias)
*Filosofia* (aforismos, silogismos, estudo peripatético)
*Publicidade* (slogans, anúncios, imperativos)
*Sinalização de trânsito* (pictogramas, ordenamento)
*Cartografia* (mapeamento afetivo)
*História* (memória social, contra-narrativas)
*Urbanismo* (usos do espaço público)
*Arquitetura* (suportes disponíveis)
*Jogo* (situacionista, renga)
*Comunicação* (definição de agenda)
*Política* (partidária, intuitiva, anarquista)
*Livro de artista* (memória e tradução)

# III.
# Memorial descritivo das publicações artísticas

## Hypomnêmatas (2015-2019)

Em 2009, comecei a usar cadernetas de bolso para anotações de campo. A primeira delas data de 17 de julho. O suporte se tornou estrutural no meu processo criativo. O formato reduzido permite tê-los sempre comigo, em cima de andaimes, escadas, na rua ou em viagens. Uma vez terminada, escrevo na lombada a data de início e de fim da caderneta. Na parte de dentro, não dato as entradas de texto.

A escrita não é regular, nem os cadernos são temáticos. As variações na caligrafia denunciam os diferentes estados de espírito: se a escrita foi feita em caminhada, com pressa, ou em segurança, sobre uma mesa, com tempo e tranqüilidade.

Eles duram três meses em média. Até o momento foram 41 caderno preenchidos. A escrita não é homogênea nem contínua: constitui-se de fragmentos assimétricos em suas formas e motivos.

Anoto poemas prontos ou idéias a serem desenvolvidas. As cadernetas servem primeiro de rascunho, depois como memória do processo. Relendo cadernos antigos, posso ver os croquis e projetos que foram materializados e aqueles que não. Foucault (1992, p.131) se refere a este tipo de caderno como *hypomnêmata*, cuja função seria "trazer à luz os movimentos do pensamento":

> *Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. Formavam também uma matéria prima para a redação de tratados mais sistemáticos, nos quais eram fornecidos argumentos e*

*meios para lutar contra este ou aquele defeito (como a cólera, a inveja, a tagarelice, a bajulação), ou para ultrapassar esta ou aquela circunstância difícil (um luto, um exílio, a ruína, a desgraça).*

O termo grego *Hypomnêmata,* em português, significa legenda. Legenda, por sua vez, é latim, e significa: "coisas que devem ser lidas; (...) texto explicativo que acompanha uma ilustração, uma gravura, numa reprodução de obra de arte, em um mapa" (Holanda, 1975, p.832).

Os múltiplos usos e sentidos da legenda dialogam com a intermidialidade da poesia urbana e seu processo criativo. No verbete "legenda" de *O livro de artista e a enciclopédia visual*, Cadôr escreve: "Uma única palavra, uma frase ou mesmo um parágrafo colocado logo abaixo da imagem, a presença do texto associado a uma imagem serve para tornar explícito o que estava implícito, para tornar objetivo o que era subjetivo" (Cadôr, 2016, p. 367).

A legenda de um mapa traduz o significado das cores, padrões e texturas da cartografia. Numa foto, a legenda direciona o olhar, comenta, explica o contexto, oferece um contraponto ou enfatiza determinado aspecto. No fotojornalismo, por exemplo, a legenda é crucial na construção da narrativa.

A escrita realizada no *hypomnêmata* é uma forma de registro, mas também de aprendizado e aprimoramento. "Como elemento do treino de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: é um operador da transformação da verdade em *ethos*" (Idem, p.130).

A escrita continuada registra as oscilações do indivíduo em seus extremos. Os escritos mostram as circunstâncias em que a pessoa se sente à vontade, e aquilo que promove sofrimento. A consulta de cadernos antigos aponta padrões de comportamento e possíveis soluções de problemas recorrentes.

## Cidade-caderno (2015)

Esta primeira experiência editorial continha diferentes materiais e técnicas de impressão. Nas páginas de papel vegetal escrevi à mão uma lista de características da intervenção urbana. A transparência do papel proporcionava uma leitura em camadas, aludindo à natureza da intervenção urbana constituída de palimpsestos.

A capa do livro é uma folha de stencil utilizado na rua. No miolo, fotos impressas a laser retratam o momento da aplicação de outro stencil na rua. O nome *Cidade-caderno* propõe a alegoria da cidade enquanto local de escrita compartilhada: esse grande caderno coletivo em constante transformação.

Uma dificuldade encontrada foi não considerar previamente a margem necessária à costura do livro. Produzi as páginas de forma independente, inclusive o stencil que apliquei na rua. O livro terminou sem costura, com suas páginas presas por um pegador de papel.

## Every library is a maze (2015)

Este livro-obra foi selecionado para a Mostra dos Estudantes Brasileiros da 13ª edição da "Quadrienal de Praga: Espaço e Design da Performance", e esteve em exposição na Kafka's House, na República Tcheca de 18 a 28 de junho de 2015. A obra foi realizada em parceria com Ângela S. de Andrade e Renan Souzat, e sob orientação de Prof. Márcio Tadeu, Profa. Verônica Fabrini e Profa. Heloisa Cardoso, da Unicamp.

Foi produzido em MDF a partir de projeto original desenhado por mim. Seu exterior apresenta uma colagem de recortes de páginas de livros antigos sobre a qual foi aplicado em spray o stencil cortado à mão em que se lia *Every library is a maze*. Dentro das gavetas, colocamos desenhos, textos, e fotografias do processo de construção da obra.

O livro-biblioteca-labirinto é uma cápsula temporal, um registro da memória, cuja proposta é a preservação da cultura humana. Foi constituído por quatro gavetas, cada uma com frases, fotos e fragmentos datilografados à máquina de escrever.

A seleção dos fragmentos partiu da seguinte proposta: "Imagine que esta é a última biblioteca do mundo, que também será destruída. Você tem 20 minutos para transcrever em seu caderno o máximo de informação relevante, que será o único registro de todo o conhecimento da humanidade".

No tempo combinado, buscamos em minha biblioteca pessoal aquilo que consideramos mais importante. Depois de lermos uns para os outros os fragmentos escolhidos, datilografamos em pequenas folhas e colocamos nas gavetas do livro-biblioteca.

Toda biblioteca é um registro físico de conhecimento acumulado, a persistência de uma memória coletiva. O acesso a este conhecimento depende, entretanto, da decodificação de seus signos, mas não apenas: são necessárias a seleção e organização do material disponível.

Enquanto o volume de conhecimento disponível não pára de crescer, os excluídos desse acesso se tornam ainda mais marginalizados. A super-abundância de informações é parte da crise de confiabilidade das fontes que a mídia vive hoje. Neste labirinto compartilhado e em expansão, o senso crítico é crucial para reconhecer fontes confiáveis e discernir entre conhecimento científico, arte e propaganda.

O conhecimento analógico é materialmente limitado, enquanto a informação digital é virtualmente infinita. Esta limitação, que poderia parecer desfavorável ao livro enquanto suporte, representa antes uma potência. Não nos é possível, humanos também limitados, apreender a totalidade do conhecimento do mundo, necessitamos de um recorte.

> *O que a internet nos fornece é na realidade uma informação bruta, sem nenhum discernimento, ou quase isso, sem controle das fontes nem hierarquização. Ora, todos nós precisamos não apenas verificar, como dar sentido, isto é, organizar, colocar seu saber num momento de seu discurso (Eco; Carrière, 2010, p.71).*

A biblioteca de Babel descrita por Borges é ininteligível por excesso: "suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos (número, ainda que vastíssimo, não infinito), ou seja, tudo o que é dado a expressar: em todos os idiomas". Ela contém todos os livros possíveis: já escritos e por escrever, em todas as línguas imagináveis.

A biblioteca, sem uma hierarquia de informações e um sistema de classificação se torna um imenso labirinto. As múltiplas interpretações da realidade que constituem a totalidade do conhecimento humano se torna insuficiente diante da falta de uma seleção. A infinidade de informações está indistinta, perdida.

## Livro-lambes (2016)

O livro de artista reúne poemas criados por mim para a realização de intervenções poéticas no espaço público como parte do trabalho do Coletivo Transverso.

Aquilo que na rua está disperso, aqui está selecionado e organizado, constituindo um registro da produção poética voltada para a rua. O livro possibilita a leitura continuada sem o deslocamento exigido pela leitura do poema urbano.

A publicação não contém introdução, assinatura, numeração ou qualquer outro elemento gráfico, além do texto e das margens pretas retangulares, preservando o conteúdo, a diagramação e a tipografia dos lambes.

Cada poema atua sobre o poema ao lado, oferecendo um contraponto ou uma ênfase servindo de estudo sobre a narrativa estabelecida pelo ordenamento dos poemas e a relação dois a dois que as páginas espelhadas proporcionam.

## Zines de emergência (2016-2019)

Em uma oficina que participei na Flip de 2016, oferecida por Lívia Aguiar, aprendi a técnica de dobradura de zines de baixo custo. Sem costura, sem grampo e sem cola, esse formato foi originalmente utilizado para difusão de panfletos anarquistas.

Os zines contêm textos curtos sobre acontecimentos recentes da política brasileira, poemas, dados da violência contra a mulher e contra a população negra, fotos de intervenções no espaço público que realizei a partir de lambe-lambe, pixação e projeção da *Bazuca Poética*. No verso de cada um há um cartaz que pode ser colado como lambe.

Um dos zines conta a experiência da censura sofrida pela casadalapa numa exposição realizada no Museu da Faculdade de Belas Artes de São Paulo. Naquela circunstância, sofremos ameaças indiretas de cancelamento da exposição, caso não retirássemos do espaço expositivo o meu lambe "Jamais temer".

Respondi que temer é verbo, que não era um posicionamento partidário. Quando a casadalapa solicitou um documento escrito da instituição justificando o motivo da retirada do lambe, eles alegaram que o departamento jurídico não teve tempo hábil para produzir o documento, e que a exposição abriria como estava.

Discutimos alternativas, caso fosse necessária a supressão do verbo temer. Criei um novo lambe como resposta, que também colei no livro de artista *A porta da rua*. O lambe preserva a diagramação e a tipografia, substituindo apenas o verbo por sua definição do *Aurélio* de 1975: "Jamais '[do latim timere] verbo transitivo direto ter medo, temor ou receio de; recear: não tema as feras: estamos bem armados'".

O *Zine de Emergência: guia prático* foi o último dos zines que produzi, em 2019, e ensina o passo a passo da dobradura e do corte necessário para a produção desse tipo de publicação.

## Estudo sob saudade (2017)

No estágio que realizei na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, estabeleci uma interlocução com a co-orientadora desta tese, Profa. Dra. Sofia Leal Rodrigues, sobre a produção de livros de artista.

A partir de conversas sobre design editorial e técnicas de *self-publishing*, entreguei à Sofia alguns dos meus cadernos, meus *hypomnêmatas*, e lhe pedi que fizesse uma seleção do que dali poderia ser transposto para um livro.

O resultado da seleção ressaltou algumas características dos cadernos sobre as quais até então eu não havia refletido. Não produzo as cadernetas para que sejam lidas por outras pessoas.

Parte do que está escrito ali se materializa na forma de intervenções urbanas ou outras produções artísticas. Parte diz respeito à pesquisa que desenvolvo, parte está relacionada a questões cotidianas, observações, comentários, fragmentos, idéias a serem desenvolvidas.

Os cadernos não são temáticos, mas relativos a um dado período. As anotações são heterogêneas, referências, interações com pessoas nas ruas, croquis, citações, expressões interessantes, bibliografia, acontecimentos históricos, entre outras.

A seleção ressaltou, sobretudo, aquilo que poderia fazer sentido a outros, em oposição àquilo que era parte do meu percurso individual. O livro *Estudo sob saudade* (BAPTISTA, 2017), que produzi em Lisboa foi um resultado dessa interlocução. A publicação reflete a escala íntima desses cadernos.

A intervenção urbana instaura uma interface entre a subjetividade individual e o domínio público. O *Estudo sob saudade* remete à operação de seleção que ocorre antes da inscrição do poema na rua, ainda no caderno.

Os poemas do *Estudo sob saudade* foram inscritos pelas ruas de Lisboa a partir de diferentes técnicas, mas seu design

editorial expressa mais o processo criativo do que o resultado da intervenção urbana.

Num reflexo da multiplicidade de estados de espírito no momento de escrita do caderno, o *Estudo sob saudade* mescla diferentes pesos de linha, traços, cores e expressividades caligráficas. As páginas são fac-símiles de mais de um caderno.

Este livro pequeno, íntimo, de bolso e de viagem, lembra também o formato do passaporte. Além das experimentações caligráficas e dos desenhos de texturas inspirados na arquitetura lisboeta, o livro contém carimbos e stickers produzidos na capital portuguesa e colados por lá.

Trata-se de uma extensão crítica do processo criativo do poema urbano. Uma nova criação em suporte editorial a partir do olhar retrospectivo sobre a relação dialética que se dá entre a vivência da rua e a escrita do caderno.

A cidade é inspiração, mas é também o destino, o suporte e a matéria de novos poemas. As palavras fluem da rua para o caderno, onde são trabalhadas, depois retornando do caderno para o espaço público.

## Atenção: isto pode ser um poema (2018)

Este é o primeiro livro do Coletivo Transverso, depois de sete anos de intervenções no espaço público. A maior parte do *livro*, da página 16 à 152, é composta pelas "Intervenções poéticas do Coletivo Transverso". São fotos dos poemas em seus contextos.

É uma obra de autoria compartilhada, organizada por nós quatro do Transverso e teve o apoio do Fundo de Apoio à Cultura do DF. São muitos fotógrafos e parceiros envolvidos. Os textos críticos, da página 153 à 198, são de autoria de convidados. O texto "O que somos", presente na orelha, foi originalmente publicado no Correio Braziliense em 28/12/2014.

A gratuidade da versão em e-book (disponível para download na página www.coletivotransverso.com.br.) dialoga com a natureza de uma produção literária que tem sua origem na proposta de alcançar o público sem a mediação de dinheiro.

Especialmente para este projeto, fundei uma editora, também chamada de Coletivo Transverso, para possibilitar a criação de um ISBN e o ingresso do livro em bibliotecas e livrarias.

A tradução material da intervenção urbana se dá pela máscara de stencil que acompanha o livro. A máscara "Atenção: isto pode ser um poema" feita com faca de corte sobre papel triplex 300g. Trata-se de um convite à participação do leitor, para apropriar-se do poema e da cidade, compartilhando da autoria do livro.

O prefácio do livro, "Poética prosaico política procurando povoar o pensamento pop urbano" (pp.9-15), é de autoria da professora Renata Azambuja. Ao fim estão os artigos "Transversão" (pp.153-157), do curador e co-fundador da Choque Cultural Baixo Ribeiro; "Coletivo Transverso: a cidade como 'espaço destinado à poesia'" (pp.158-167), da pesquisadora Larissa Alberti; "Notas urbanas" (pp.168-182), da professoras Karina Dias; e "O jogo das intervenções poéticas" (pp.183-198), do sociólogo Fernando Franciosi.

A sessão teórica reune trabalhos de pesquisadores que já haviam trabalhado conosco ou que tinham no Coletivo Transverso um objeto de estudo. Fernando é mestre em sociologia pela UnB com a dissertação "O jogo das intervenções poéticas: usos e significados em disputa nas ações do Coletivo Transverso em Brasília" (2017). Larissa é mestre em Estudos de Linguagens pelo Cefet-MG com a dissertação "A cidade reescrita: poesia e arte urbana no trabalho do Coletivo Transverso" (2015).

O livro foi lançado em julho, no Espaço Cena, em Brasília. No evento, foram projetadaos registros audiovisuais das intervenções. Houve também uma roda de conversa com as professoras Karina e Renata. Os lançamentos em São Paulo foram realizados na Choque Cultural, no Sesc Pinheiros, como encerramento da oficina de intervenção urbana e poesia e na casadalapa, durante a festa-exposição Mixto-quente.

As intervenções poéticas registradas no livro foram realizadas em diversas cidades e países, em técnicas como stencil, lambe-lambe, projeção, instalação de monumento, performance, pixo, entre outras. O índice remissivo das imagens indica a(o) fotógrafa(o), o local, as parcerias e projetos presentes da imagem. A ausência de textos explicativos entre as fotos das intervenções foi um recurso para aproximar a publicação de um livro de poemas tradicional. Além de dar fluidez à leitura, a ausência de legendas dialoga com o anonimato de nossas ações.

Escolhemos as fotos em nossos arquivos pessoais, nos HDs do Transverso, na internet e entre parceiros. A escolha priorizou a qualidade das fotos, em detrimento daquelas que eram mero registro do texto ou que necessitavam de explicações.

Nesse processo doloroso, tivemos de abrir mão de muitos poemas e intervenções que considerávamos importantes, mas para os quais não tínhamos bons registros fotográficos.

## A porta da rua (2018)

*A porta da rua* é um livro de artista produzido, A concepção da obra e a produção da estrutura foram parcerias minhas com Julio Docsar. A base é uma porta velha serrada nas extremidades superior e inferior, de forma a preservar a parte interna da fechadura centralizada. Sobre a base, aparafusamos com dobradiças a capa, feita de medeirite mais fino e leve, que era utilizado como bancada na oficina de Julio na casadalapa.

A obra foi produzida totalmente de materiais reaproveitados - uma bricolagem de objetos encontrados, reciclados, ou desviados de seu propósito original. Na capa, aparafusamos o puxador de metal de gaveta, além de placas e adesivos encontrados na rua.

As placas são uma amostra de comunicação funcional comumente encontrada em cidades grandes, que procuram ordenar os usos sociais do espaço público. O curioso dessas mensagens é que os suportes contradizem seus próprios enunciados.

Em Lisboa é costume afixarem sobre os tapumes de obras adesivos em fundo vermelho e letras brancas que dizem "Afixação proibida". O paradoxo é que o respeito ao enunciado impediria a sua própria manifestação. Afixei com grampos na parte superior da capa um desses adesivos que encontrei por lá.

Logo abaixo, prendi com lacre enforca-gato uma placa encontrada em São Paulo por Átila Fragozo, que diz "Por favor não faça desenhos ou letras". Novamente, a existência da mensagem contradiz a si mesma.

Afixei na capa de *A porta da rua* duas outras placas que encontrei em São Paulo: "Srs. grafiteiros e pichadores, contribuímos mensalmente para entidade beneficente a menores carentes 'colabore' para não interromper os donativos. Os comprovantes estão a disposição" e "Sr. Pichador, colabore com esta casa que atende pessoas carentes".

Estas não contradizem a si mesmas, mas são a amostra de

uma comunicação urbana funcional encontrada com freqüência na capital paulista. O propósito da mensagem é também um ordenamento dos usos do espaço público, mas os interlocutores estão declarados objetivamente.

Placas semelhantes são comuns em comércios ou residências da cidade. Ao passo que expressam um juízo de valor, elas reconhecem a existência da intervenção urbana e dialogam com seus agentes. Os vocativos identificam "grafiteiros" e "pichadores" como os receptores, na tentativa de dissuadi-los de intervir naquele local específico.

Ainda na capa, grampeei alguns adesivos alterados da campanha publicitária "Cidade Linda", da qual falei no fragmento "A poesia sobre a cidade cinza" desta tese. Recolhi alguns dos adesivos que infestaram as lixeiras da cidade na curta gestão de Doria e recortei suas letras para modificar o sentido inicial e criar novas construções: "Cidade ainda", "Cidade finda" "Cidade cilada", "NDA" e "Decida".

Ao abrir a porta, o interior do livro revela técnicas e materiais da intervenção urbana. No verso da capa, grampeei slides da *Bazuca Poética* que utilizei previamente em projeções no espaço público. Junto aos poemas dos slides impressos a jato de tinta sobre transparência, colei algumas páginas dos zines de emergência.

*A porta da rua* foi exposta primeiramente no Mixto Quente com a temática "Censura", em 2018 na casadalapa. A maior parte dos zines foi distribuída neste evento e em manifestações. São publicações de uma folha A3 dobrada e cortada, formando oito páginas A6 e um pôster A3 no verso, sem costura e sem grampo, na tradição do zine anarquista.

A inserção de materiais encontrados na rua, criados para a rua e utilizados na rua é um recurso para o registro material desse trabalho realizado na rua. Os textos, fotos e materiais registram também desdobramentos em exposições e a relação com o contexto sociopolítico da produção do livro-obra.

Acima do lambe do verbete do dicionário, na última página, parafusei a placa produzida com spray e stencil, onde se lê: "Sentido da vida: mão única sem saída". A placa em amarelo e preto, cores de sinalização de trânsito, participou inicialmente da exposição na "Pivô é a rua", na galeria Pivô, em 2015, no Copan.

O livro-obra é composto pela apropriação de objetos de origens distintas, remetendo à polifonia e à diversidade do espaço público. Entre as características da intervenção urbana que procurei traduzir neste livro-obra, estão a materialidade das técnicas, a multiplicidade dos discursos e a dimensão geopolítica da palavra na rua. A comunicação urbana deslocada de seu contexto constitui uma metonímia dos dizeres da cidade, além de um registro de seu desenvolvimento estético e tecnológico num dado momento.

A expressão "a porta da rua é a serventia da casa" é uma forma de um anfitrião convidar alguém a se retirar de sua casa, mas a frase contém outras possibilidades interpretativas. A casa se define por sua possibilidade de abrigar e proteger o que está dentro e simultaneamente excluir o que não se deseja. A porta opera essa seleção, diferenciando a casa do túmulo e do espaço público.

## Livro de parede (2018)

Neste livro procurei materializar o efeito das intempéries climáticas sobre a intervenção urbana. A passagem do tempo está impressa nos diferentes papeis das várias camadas de lambes arrancadas da parede depois de expostas à chuva e ao sol durante dois anos.

Os materiais e tipos de impressão envelhecem de formas distintas. As camadas desgastadas em meio a outras quase intactas mostra a continuidade das colagens. Os vários discursos e tipografias registram a atuação de agentes múltiplos.

Suas páginas pesadas dificultam o manuseio. O desconforto do manejo do livro vem da tentativa de preservar a composição do mural. O *Livro de parede* é pequeno em comparação ao muro de onde foi retirado e insignificante diante da escala da cidade. Ainda assim, é enorme em relação aos formatos de livros usuais. A escala desproporcional do livro remete à magnitude da cidade.

A casadalapa é um espaço compartilhado por diversos artistas e com grande circulação de convidados. Desde 2014, é lá a sede paulistana do Coletivo Transverso e onde produzi ou elaborei parte dos experimentos aqui descritos.

Venho utilizando as paredes da casa de forma continuada para colar lambes ou aplicar stencils a cada nova safra de poemas. Há páginas de jornal, de enciclopédias e outras publicações.

Nos espaços comuns há interferência de múltiplos agentes. Estão presentes lambes dos Paulestinos, Microrroteiros da Cidade, Lambe-Buceta, Zito, Marina Alegre, Sato do Brasil, Cafira Zoé, e grafites do Mundano, Sinhá, Julio Dojcsar, entre outros.

As paredes servem para experimentações em técnicas variadas. Com o desgaste do sol e das chuvas, parte das camadas já grossas de colagens começou a se soltar da parede. O processo natural de envelhecimento do papel me deu a idéia de retirar dali camadas inteiras e encaderná-las.

A concepção do *Livro de parede* foi uma parceria com Julio Dojcsar. As camadas de lambes envelhecidos são as páginas do livro, parafusadas sobre uma tábua de madeira cortada. É um livro de grandes proporções, composto por cartazes colados em momentos distintos, em técnicas de impressão variadas e com interferências de caligrafia, pintura e outras técnicas.

Utilizamos espátulas e água da mangueira para facilitar a retirada das camadas sem danificá-las. Nesse dia, trabalhamos Marina Alegre, Julio e eu, desgrudando e molhando a parede.

A sobreposição de cartazes facilita sua retirada. As camadas mais grossas saem com mais facilidade. Numa espécie de escavação arqueológica é possível preservar as camadas superiores descolando a parte de trás com uma espátula.

O verso das páginas arrancadas da parede permite a leitura dos cartazes mais antigos, ou a visão dos restos de parede arrancados, numa espécie de palimpsesto. Pedaços da tinta e do concreto foram incorporados ao livro juntamente com os lambes, oferecendo uma memória material das texturas ali presentes.

Depois de secar as camadas arrancadas, colei no verso diferentes tipos de entretela de costura, para dar flexibilidade no manuseio e impedir que as páginas se quebrassem. A entretela reforça a estrutura do papel sem perder a translucidez. As cores e texturas do verso seguem perceptíveis ao toque e ao olhar.

A entretela de tecido sintético foi a que aderiu melhor ao verso das camadas de lambe arrancadas, enquanto a entretela de algodão demandou mais cola. Algumas das páginas não puderam ser retiradas inteiras e foram incluídas com um pedaço de lona que as prolonga.

Refilei as páginas, selecionei as partes que seriam incluídas no livro e escolhi uma ordem para as páginas. Durante o processo de retirada das camadas, Julio tirou algumas fotos. Eu já tinha outros registros daquela parede. Decidi, então, incluir entre as páginas da parede arrancada, fotografias em grande formato do processo.

Uma vez retiradas as camadas de lambe, realizei nova colagem no local. Dessa vez colei um fundo de páginas de jornal e restos de entretela para facilitar a retirada posterior.

Entre as páginas de parede, inseri fotos da mesma parede, antes, durante e depois da retirada das camadas. Imprimi as fotos em plotter sobre papel de banner de outdoor, os mesmos utilizados na impressão lambes em grande formato.

As fotos mostram também parte do processo de retirada dos lambes da parede e os novos lambes colados depois da realização desta obra, proporcionando uma visão completa do processo.

As cores e danos dos lambes envelhecidos dialoga com a passagem do tempo diante das intempéries a que estão expostas as intervenções na rua. A presença de inúmeros dizeres também reflete a pluralidade e diversidade do espaço público, tornando esta uma obra de autoria compartilhada.

# V.
# O erro enquanto método

## O acerto repete, o erro renova

Errar é produzir o novo, inesperado. A evolução das espécies é uma sucessão de mal-entendidos. A reprodução errada do código código genético é o que permite a adaptação dos novos seres à natureza em movimento.

Enquanto o acerto reproduz um referencial, o erro gera resultados imprevisto, suscita reflexões insuspeitadas a princípio. O acerto conclui, finaliza, responde. O erro é fértil e abre caminhos ao exigir soluções inovadoras.

A reversão de uma expectativa é mais fértil que a sua confirmação. O aprendizado do erro cala mais fundo: ressalta o descompasso entre hipótese inicial e experiência empírica, demanda improviso e marca os pontos de avanço na compreensão.

Sistematizar práticas que iniciei de forma intuitiva foi um meio de investigação do poema urbano. O interesse não reside na resposta, mas na tradução da experiência e nas possibilidades abertas.

A vivência da poesia de muro se deu principalmente depois da criação do Coletivo Transverso, quando a atuação na rua abriu caminho para inúmeras trocas com pessoas e coletivos de propostas e atuações distintas.

As interlocuções estabelecidas em oficinas e parcerias ampliaram meu repertório de técnicas e de estratégias de atuação no espaço público. A reflexão organizada sobre meu trabalho individual e coletivo é um meio de tornar acessível a esses parceiros um percurso do qual eles fazem parte.

Assim como o poema de parede, mas em outra temporalidade e suporte, a escrita em forma de livro é mais uma tentativa de superar a instransponibilidade inter-subjetiva: essa distância entre o que se vive e o que se expressa; essa incapacidade de sermos o outro e simultaneamente nós e dar a ver e a sentir aquilo que significa estar vivo e aprender com isso.

## Se não tem conserto, vira conceito

As oficinas de intervenção poética e criação literária que ofereço com regularidade desde 2011 são um meio de compartilhar o processo e estabelecer novas parcerias.

Aos iniciantes, preocupados com erros no corte da máscara de stencil, sempre digo a frase que nomeia esse segmento. Cada etapa das técnicas analógicas agrega uma nova camada de imperfeições, próprias do fazer manual. As marcas de fatura do stencil vão se somando no desenho da máscara, no corte e na aplicação.

Com a experiência é possível contrar reproduzir de forma intencional efeitos da imperícia. É o caso do escorrido do spray causado por excesso de tinta. Os erros carregam a expressividade do fazer manual e tornam cada aplicação de stencil única, mesmo a partir de uma mesma matriz.

A publicidade utiliza com freqüência tipografias inspiradas em técnicas de arte urbana cuja artificialidade é facilmente detectada. Os erros da escrita de rua mostram que aquela foi uma ação não encomendada, influindo na interpretação do texto.

O leitor deixa a condição passiva de expectador para se tornar uma espécie de investigador forense, refletindo sobre as condições, motivações e recursos de quem se dirige ao espaço público.

O improviso é parte da essência do poema de rua e se relaciona com a urgência expressiva que assalta o agente. A letra feita às pressas e a aplicação incompleta de um stencil podem indicar alguém que foi surpreendido pela polícia.

Quando a intervenção poética é excessivamente realista, perfeita, transparece uma sensação de controle, como se fosse obra de uma máquina, perdendo parte da potência que acompanha o poema feito às pressas em resposta ao desejo repentino e incontrolável de se expressar.

## Algo que aprendi por não seguir um conselho

Quando pensei em fazer mestrado em Literatura e Práticas Sociais, em 2011, pessoas mais experientes aconselharam-me a continuar em Ciência Política, área da minha graduação.

Diziam que a mudança reduziria minhas chances de ser aprovado em concursos de docência ou de doutorado. Muitas instituições de ensino exigem bacharelado, mestrado e doutorado na mesma área.

Na época eu já participava do Grupo de Pesquisa "Estudos Osmanianos: arquivo, obra, campo literário". Li entrevistas, manuscritos originais ou em fac-símile, críticas e a correspondência de Osman Lins abrigados pelo Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP.

*Avalovara*, principal romance de Lins (1973), foi escrito durante os anos de maior repressão da ditadura civil-militar brasileira de 1964. O romance usa diferentes recursos para representar a opressão da ditadura e burlar a censura institucionalizada. Para Lins (1979, p.162), a literatura não pode se furtar às questões relevantes de seu tempo:

> *O escritor, no dizer de Sartre, é aquele que se opõe. A literatura será, sempre, uma negatividade. Concordo plenamente. A função do escritor, nestas alturas, ou sempre foi essa a sua função, é resistir às pressões, às forças destrutivas que ameaçam pulverizar o homem.*

Lins é exemplo de coragem num contexto em que a crítica ao regime político significou censura, exílio, tortura e morte. Seu posicionamento é inequívoco: "A censura é uma apropriação indébita. E depredadora, porque não utiliza aquilo de que se aproveitou nem permite que outros tomem conhecimento" (Lins, 1979, p.209).

No mestrado pela UnB, pesquisei a representação da ditadura de 1964 em *Avalovara*, com a orientação da Profa. Dra. Elizabeth Hazin. A imersão na experiência literária de Lins ressaltou sua relação com questões prementes da época, tão próximas às que vivemos hoje.

Em entrevista de 1973, depois reunida no *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros* (1979, p.165), Lins afirma situar-se "voluntariamente e por uma tendência cada vez mais forte, na linha do imaginário e do ornamental".

O ornamento, entretanto, não é uma fuga, mas uma intensificação da realidade. A sociedade brasileira é representada num sistema de alegorias. A obra de Lins é referência de rigor e compromisso:

> *É possível que esteja certa a concepção de que um escritor não escreve para os seus contemporâneos, mas eu não conheço pessoalmente a posteridade. O homem que eu conheço e sobre o qual posso escrever é o que vive a mesma aventura que eu (Lins, 1979, p.169).*

Quando optei pelo doutorado em Poéticas Visuais, alertaram-me novamente para o fantasma do desemprego que ronda uma formação transdisciplinar. Decidi mais uma vez priorizar a diversidade em desacordo com os conselhos que recebi.

## A materialização da memória

A tradução parte de um referencial anterior e externo para criar uma nova obra. A obra criada, por sua vez, estabelece uma interface entre os dois sistemas de signos em questão.

O caráter crítico da tradução se manifesta nas escolhas realizadas por quem traduz; escolhas que reproduzem uma determinada hierarquia de valores. Nos termos de Suzana Kampff Lages, a tradução é um "gesto interpretativo que necessariamente privilegia um aspecto em detrimento de muitos outros possíveis" (citada em Cadôr, 2016, p. 402).

As traduções aqui apresentadas não propõem o esgotamento das possibilidades de interface entre as linguagens. Pelo contrário, o que pretendo é ampliar essa área comum, abrindo caminho para novas investigações neste sentido.

A diferença entre duas linguagens é o que possibilita a tradução: o fato de não serem idênticas, intercambiáveis ou imediatamente compreensíveis uma para a outra.

Em 2015, quando iniciei a pesquisa sobre as interfaces entre livro de artista e poesia urbana, trabalhava há cinco anos com intervenções no espaço público. Partindo da identificação de algumas características desta linguagem, passei à realização de experiências editorias que pudessem traduzi-las, para depois analisar os resultados.

Os livros de artista que produzi são uma memória material da escrita urbana. As obras são compostas de objetos encontrados na rua e produzidas com técnicas da intervenção urbana, como o stencil e o lambe-lambe. Mais à frente falarei detalhadamente dessas experiências, das características que buscavam traduzir e dos resultados obtidos.

## A persistência da efemeridade

Enquanto a intervenção urbana é considerada efêmera, o livro aspira à perenidade. Ele atua como seleção e registro daquilo que no mundo está desorganizado. É um documento histórico encapsulado, protegido, enquanto a intervenção está exposta e a perigo.

Mas a intervenção some tão rápido. E mais importante: mesmo que suma, deixa marcas e pode gerar reproduções. Tive essa percepção na primeira vez que encontrei na rua uma frase minha escrita pela mão de desconhecidos.

Ainda hoje intriga o quadrado mágico "SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS", encontrado por arqueólogos nos muros de Pompéia; e ainda hoje é reproduzido. É provável que a primeira inscrição deste palíndromo no espaço público tenha desaparecido junto com sua autoria, mas a frase persiste e se renova, embora permaneça a mesma.

A intervenção possui uma forma fragmentária e aparentemente caótica. O livro elege e ordena elementos espalhados. Ambos se relacionam com a memória, porém de formas distintas.

Os limites físicos do livro impõem uma escolha: não é possível falar de tudo num conjunto finito de páginas. O que é deixado de fora demonstra as prioridades de quem escreve.

São as limitações do livro que o tornam compreensível à mente humana, também limitada. O livro ressalta determinados aspectos da realidade, destaca-os, permitindo uma análise aprofundada. Algo que no mundo é indissociável pode ser estudado separadamente.

É a rigidez do livro que permite a reinterpretação de obras ao longo da história. Como diz Bourdieu, "um livro muda pelo fato de que ele não muda quando o mundo muda" (citado em Cadôr, 2016, p. 372).

O livro é uma tecnologia persistente e bem resolvida. Há mais de quinhentos anos preserva sua função. "O livro é como

a colher, o martelo, a roda, ou a tesoura. Uma vez inventados, não podem ser aprimorados" (Eco; Carrière, 2010, pp.16-17).

Como no palíndromo, a estrutura do livro pode ser reproduzida, ainda que sua interpretação se transforme. Enquanto suporte de armazenamento e transmissão de conhecimento, o livro é insubstituível. Mesmo a comparação com tecnologias mais avançadas lhe favorece:

> *Ainda somos capazes de ler um texto impresso há cinco séculos. Mas somos incapazes de ler, não podemos mais ver, um cassete eletrônico ou um CD-ROM com apenas poucos anos de idade. A menos que guardemos nossos velhos computadores em nossos porões (Eco; Carrière, 2010, p.24).*

A durabilidade do livro confere a ele uma condição de cápsula temporal. Um fragmento selecionado do mundo que persiste, isolado e ordenado pela seqüência das páginas.

Comparar as inscrições urbanas com o livro produz a falsa impressão de que estas são efêmeras. O poema no muro não é uma obra autônoma como o livro: é parte de uma prática social que remonta aos princípios da cultura humana.

As intervenções no espaço público são um fenômeno coletivo de origens identificáveis. A intervenção urbana perdura porque se transforma. Ela não está fixa, como o livro, mas é parte de um diálogo em movimento que atravessa a história. Não são obras independentes, como as dispostas em um museu.

Mas esta não é a única falha no argumento da efemeridade das intervenções no espaço público. São numerosos os exemplos de inscrições duradouras. Os grafites que resistem nos muros de Pompéia e as inscrições rupestres são provas dessa longevidade.

## Uma urgência antiga

Como se disse, é lugar comum da intervenção urbana a idéia de que seja efêmera. Ao menos duas razões contestam a afirmação: a persistência de inscrições milenares e a percepção da intervenção enquanto fenômeno social.

As gravuras rupestres mais antigas de que se tem notícia datam de 300 a 250 mil anos. São as antepassadas dos atuais poemas urbanos, proto-inscrições realizadas por homens *pré-sapiens*. Entre 40 e 10 mil anos atrás, os *homo sapiens* e o *homo de neanderthal* passaram a representar o mundo em pinturas no interior de cavernas (Justamand, 2017, p.132).

Condições específicas foram necessárias ao longo da história para que pinturas rupestres persistam até hoje. As cavernas são locais privilegiados para garantir essa durabilidade: o abrigo do sol, do vento e da chuva ajudam na preservação das inscrições feitas com pigmento ou a partir de escavações na rocha.

Mesmo que a maior parte das inscrições históricas tenham desaparecido por conta de intempéries naturais, da má qualidade dos pigmentos ou pela ação humana, arqueólogos continuam a encontrar pinturas milenares soterradas.

Ainda esta semana, pesquisadores identificaram um afresco erótico desconhecido no quarto de uma casa em Pompéia. A descoberta se deu a partir de escavações da cinza sedimentada do vulcão (Revista Galileu, 20/11/2018).

Paradoxalmente, a erupção do Monte Vesúvio, que destruiu a cidade no ano 79 d.C., conservou muitas das inscrições dali. As escavações mostram que a escrita urbana era prática popular e uma forma de comunicação difundida:

> *Destas inscrições comuns, chama-nos a atenção a grande quantidade encontrada em muros, paredes de casas, edifícios e tabernas, ou seja, praticamente em todos os*

*espaços disponíveis das paredes de Pompéia. Destas, cerca dez mil estão catalogadas no Corpus inscriptionum latinarum" (Feitosa, p. 18, 2001).*

Mas não é apenas na persistência de inscrições históricas que reside a durabilidade do grafismo selvagem. A intervenção urbana perdura porque diariamente se renova, não está isolada.

Não se diz que uma música deixou de existir apenas porque não está sendo reproduzida neste momento. Da mesma forma, o poema lido na rua pode estar ecoando na mente de alguém e pode voltar à rua pela mão de novos agentes.

A intervenção está exposta, sujeita às intempéries, mas não é efêmera, porque se renova e persiste. A duração de um dado grafite é incerta, mas não deve ser tomada como fator isolado. É uma prática social, parte de um diálogo. A frase suprimida de um muro ontem pode estar sendo escrita de novo em outro canto da cidade.

A biblioteca é uma cápsula temporal: propõe uma organização das áreas do conhecimento. A biblioteca separa o que merece ser preservado. Nesse processo, muito se deixa de lado para privilegiar outros aspectos de um mundo vasto e variado.

A intervenção urbana, por outro lado, reflete a urgência da palavra, a necessidade do encontro, a ausência de outros meios. O poema urbano é vulnerável exatamente porque se relaciona com a vida da cidade de forma frontal. O poema que se insere na paisagem está à perigo, mas também está em contato. Está em risco, mas participa da memória social quando é lido e lembrado por quem passa.

O poema na rua se transforma com a cidade; está vivo, como nos fala Pessoa: "Tudo quanto vive, vive porque muda; muda porque passa; e porque passa, morre. Tudo quanto vive perpetuamente se torna outra cousa, constantemente se nega e se furta à vida" (Pessoa, 2017, p.210).

## A ordem do livro, desordem da rua

Ainda que se retire uma intervenção de seu espaço (junto com o muro que a contém), o estranhamento provocado evidencia que algo está fora de lugar. O livro é uma unidade autônoma, enquanto a intervenção urbana se realiza em seu território.

O poema no muro tem uma relação estrutural com seu contexto. O mesmo poema toma sentidos distintos se o prédio da frente for uma escola ou um cemitério. A fotografia tem enquadramento, o livro e o quadro têm bordas. Os limites da intervenção urbana estão em aberto.

O livro não perde sua essência independente de onde seja lido. A encadernação propõe uma ordem rígida, mesmo que seja desrespeitada. O costume ocidental segue a leitura da esquerda para a direita, o oriental segue o sentido inverso.

Livros que propõem a quebra desta linearidade estimulam a participação ativa do leitor na construção do sentido da obra. Alguns exemplos são o *Jogo da amarelinha, de* Julio Cortázar, o *Avalovara*, de Osman Lins, e os tipos de livro-jogo no formato "Escolha sua aventura". As escolhas do leitor produzem percursos alternativos à seqüência da encadernação.

Se nos livros a leitura fora de ordem é uma possibilidade, na rua não há alternativa. Não existe sentido prévio ou ordenamento urbano capaz de condicionar a atenção do receptor. Mesmo em cidades projetadas, como Brasília, a leitura das diferentes formas de comunicação urbana não segue a lógica seqüencial do livro.

Na rua, a ordem da leitura se dá em função dos caminhos escolhidos. Mesmo duas pessoas andando juntas lerão coisas distintas se uma olhar para a esquerda e a outra para a direita.

A mensagem precisa chamar a atenção em meio à profusão de estímulos. Por último, o receptor precisa possuir as capacidades ópticas e lingüísticas para decodificar a mensagem. Toda comunicação é fechada para quem não sabe decodificá-la.

## Poética da subversão

O verbo subverter vem do latim *subvertere*, que significa "voltar de baixo para cima" (Holanda, 1975, p.1344). Subversão é a "insubordinação às leis ou às autoridades constituídas; revolta contra elas". Seus sentidos se aproximam de destruir, aniquilar, transtornar, desordenar, perverter, corromper, sublevar, revolucionar.

A subversão de um texto altera seu sentido original, sem esconder a referência. A paródia, a apropriação, o deslocamento, a síntese, a alusão, o trocadilho e o comentário partem de um referencial anterior para a criação de novas obras.

A identificação da referência vai depender do repertório do receptor. Conhecer a obra original pode não ser necessário para compreender a subversão, mas proporciona novas camadas de leitura a partir da intertextualidade.

O lambe que fiz "Genocídio gera genocídio", por exemplo, se apropria do design e da diagramação do Profeta Gentileza, mas subverte o sentido de sua frase mais famosa, "Gentileza gera gentileza". Em lugar das setas usadas por Gentileza, incluí uma alusão ao ataque às torres gêmeas no 11 de setembro em NY.

A referência a uma expressão popular é imediatamente identificada entre aqueles que compartilham do repertório, mas é comum que não seja compreendida por alguém de outra cultura. Ao ser traduzida para outro idioma é possível que uma ou mais camadas de leitura se percam no processo.

É difícil que um brasileiro leia na rua a minha frase "Punk nasce torto nunca se endireita" e não associe ao axé do grupo É o Tchan. Quando colei a mesma frase em 2017 em Lisboa, ela recebeu leituras diferentes. A música não foi tão popular por lá, porém amigos portugueses conheciam alguma variação da expressão "pau que nasce torto morre torto". Nesses casos, a referência musical se perdeu, mas a alusão ao ditado permaneceu.

Quando a expressão idiomática a que o texto se refere não possui correlação na outra cultura, a tradução da paródia para uma nova língua mantém apenas seu sentido literal. Quando o sentido da paródia sozinho não se sustenta, é preciso explicar o contexto da criação em notas de rodapé, caso não se queira soar *nonsense*.

Quando colei a frase abaixo no Cais do Sodré, em Lisboa, um turista perguntou "*What's written there?*", e eu não sabia por onde começar. Respondi em inglês que era um jogo de palavras, que tinha a ver com a pulsação da artéria e com o nome do rio.

*Lambe à beira do Tejo*

Meu poema “Foice o tempo” é outro de difícil tradução. Em 2011, na primeira vez que o inscrevi no tapume de um edifício em construção na L2 Norte, em Brasília, ele foi apagado em menos de uma semana. Cada letra possuía cerca de dois metros de altura por 80 centímetros de largura. Quando terminaram de pintar todos os tapumes, refiz a intervenção no mesmo lugar.

Desta vez ela durou até o fim da obra, cerca de dois anos, envelhecendo com o tapume que foi se entortando e perdendo a cor com a ação do tempo. Uma das vezes que passei ali de ônibus, ouvi o diálogo entre um turista e uma brasileira.

Ele perguntou a ela o que estava escrito. Não ouvi exatamente a resposta dela, mas ela se remeteu à expressão popular “foi-se o tempo” e o trocadilho com a palavra foice, de mesma sonoridade. Algumas pessoas acreditavam se tratar de um erro de ortografia.

*Google maps*

Além do sentido literal da paródia, a subversão dos usos de um suporte também cria intertextualidade. Quando coloquei a minha frase “Não pise nos outros” em formato de placa no Campo de Santana, no Rio, percebi que a intertextualidade entre ela e as placas de “Não pise na grama” ficou mais evidente.

Fiz uma tradução ideogramática da frase, com spray em máscara de stencil sobre um disco de vinil riscado. Afixei a placa com lacre enforca-gato em Belo Horizonte.

*Placas no Rio de Janeiro (esq.) e Belo Horizonte (dir.)*

Esta versão, por sua vez, remete à sinalização de trânsito voltada para condutores de veículo. Eiseinstein (citado em Plaza, 1987, p. 13), fala sobre o ideograma:

> *Do amálgama de hieróglifos amontoados, saiu o ideograma. A combinação de dois elementos suscetíveis de serem "pintados" permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado. Por exemplo: o desenho da água e o desenho de um olho significam "chorar"; o desenho de uma orelha perto do desenho de uma porta = ouvir; uma boca + um pássaro = cantar... mas isto é... montagem!*

Na rua, idéias complexas precisam ser condensadas para serem lidas por pessoas em movimento. O haikai "Passaria uma vida ao seu lado, mas não esta" é um exemplo dessa síntese. A primeira versão da idéia era um micro conto, e continha um narrador. "'Passaria uma vida ao seu lado', ele disse, enquanto pensava, 'Mas não esta'". A presença do "ele" denunciava o gênero do emissor, que na versão haikai está em aberto.

A síntese preserva a essência do texto original em versão

reduzida. Meu poema “O mal à vista, o bem parcelado” propõe uma síntese do capítulo VIII de *O príncipe*, de Maquiavel: “Daqueles que, por atos criminosos, chegaram ao principado”.

A paródia aponta a contradição de um preceito. A ironia opera é um instrumento da redução ao absurdo - o argumento lógico da prova por contradição - que consiste em assumir uma hipótese como verdadeira, para então analisar suas decorrências lógicas. A hipótese inicial é refutada quando as conseqüências derivadas da premissa se mostram ridículas ou absurdas.

*Máscara de stencil*

## Ditados e contraditados

Dois provérbios contrários não se anulam. O preceito "quem não arrisca não petisca" é tão válido quanto o "mais vale um pássaro na mão que dois voando", embora defendam posturas diametralmente opostas diante do dilema entre o impulso e a contenção.

Mesmo que sejam exatamente o contrário uma da outra, duas máximas não são necessariamente inconciliáveis. A natureza circunstancial da verdade dos provérbios se manifesta na existência de dois ditados contraditórios entre si, porém igualmente úteis.

As expressões populares que perduram são resultado de processos dialógicos coletivos. Alguns ditados caem em desuso, permanecendo, em suas versões escritas ou sumindo completamente. Outros são reproduzidos pela tradição oral e se transformam, passando a significar outra coisa, ou mantendo parte de seu sentido original.

O ditado "pode tirar o cavalinho da chuva" tem uma origem bem mais específica do que a conotação que veio a assumir. No interior, quando alguém chegava para um visita rápida, amarrava o cavalo à frente da casa. No caso da visita se estender, levava-se o cavalo ao estábulo, ao abrigo de sol e chuva. A prática a que o provérbio remetia foi deixada de lado, enquanto seu sentido se ampliou, passando a significar a desistência de um propósito qualquer (Pimenta, 2002).

Uma expressão ganha popularidade (cai na boca do povo) por uma combinação de recursos mnemônicos como a rima, as aliterações, a métrica, mas também de fatores socioculturais. Os ditados fazem o percurso do particular à universalização, como a moral de uma fábula que formula um preceito geral a partir de um exemplo específico.

Essa aura de aplicabilidade universal aproxima o provérbio do epifonema, figura de pensamento utilizada na retórica, que

consiste na "declaração sentenciosa com que se encerra um discurso" (Tavares, 1974, p.355).

Um exemplo hipotético: uma família de advogados tem duas filhas. Uma vira advogada, a outra, poeta. Se alguém conhecer apenas a filha poeta, pode dizer "em casa de ferreiro, o espeto é de pau", por perceber a ruptura na tradição. Se conhecer só a filha advogada, essa mesma pessoa pode concluir, igualmente convicta, que "filho de peixe peixinho é".

Ainda que conflitantes quando comparados isoladamente, dois ditados podem ser igualmente verdadeiros em circunstâncias diferentes. Colecionar esses ditados e seus contraditados é também um ponto de partida para a criação de novos aforismos, com base na paródia.

O uso de trocadilhos para subverter o sentido original de uma sentença oferece o efeito cômico da quebra da expectativa. Isso provoca um ruído na compreensão: tem-se a impressão de ter lido errado. Freqüentemente há uma necessidade de reler a frase para certificar-se de que é aquilo mesmo que ela diz.

A ironia é uma arma na desconstrução de certezas irrefletidas. A função questionadora da ironia está na raiz do seu sentido: sua etimologia, do grego *eiróneia*, significa interrogação (Holanda, 1975, p.790). A ironia era um dos recursos metodológicos de Sócrates na investigação da realidade, como escreve Chaui (2002, p.190):

> *O método socrático, exercitado sob a forma do diálogo, consta de duas partes. Na primeira, chamada protréptico, isto é, exortação, Sócrates convida o interlocutor a filosofar, a buscar a verdade; na segunda, chamada élenkhos, isto é, indagação, Sócrates, fazendo perguntas comentando as respostas e voltando a perguntar, caminha com o interlocutor para encontrar a definição da coisa procurada. O élenkhos é dividido por Sócrates em duas*

> *partes e são estas que, comumente, vemos chamadas de método socrático. Na primeira parte, feita a pergunta, Sócrates comenta as várias respostas que a ela são dadas, mostrando que são sempre preconceitos recebidos, imagens sensoriais percebidas ou opiniões subjetivas e não a definição buscada. Esta primeira parte chama-se* **ironia (*eiróneia*), isto é, refutação, com a finalidade de quebrar a solidez aparente dos preconceitos***. Na segunda parte, Sócrates, ao perguntar, vai sugerindo caminhos ao interlocutor até que este chegue à definição procurada. Esta segunda parte chama-se maiêutica, isto é, arte de realizar um parto; no caso, parto de uma idéia verdadeira. (Grifo meu).*

Quando o leitor não identifica imediatamente uma frase, ele se demora mentalmente na busca de referências. O lugar-comum, ao contrário, aproxima-se da função fática da linguagem, ausente de conteúdo: de tão repetido perde seu sentido, deixa de provocar reflexão.

A ausência de autoria, *hashtag* ou logomarca do poema na rua intensifica a dúvida, por não oferecer pistas do emissor e suas motivações. O esforço de decifragem diante de uma frase imprevista faz com que o texto demore no pensamento, intensificando a relação entre o leitor e a mensagem.

Nas palavras de Pierce, "Qualquer coisa que nos surpreende é um indicador, na medida em que assinala a junção de duas porções da experiência" (citado em Plaza, 1987, p.78). A surpresa retira o leitor de seu fluxo de pensamentos, por vezes desviando mesmo o trajeto e o tempo de sua caminhada.

A frase abaixo é uma das minhas criações baseadas nesse processo de contestação de velhas sentenças estabelecidas. Foi colada em 2012 no Rio de Janeiro, na região do Saara, sobre o muro restante de um edifício histórico destruído num incêndio.

*Rio de Janeiro*

Na foto, o portão caído, os escombros, a fita zebrada amarela e preta e o homem de capacete se relacionam com o sentido do poema. O texto, por sua vez, opera como legenda do cenário, alterando também o sentido da imagem.

O poema da foto acima segue a tradição abrasileirada do haikai, em sua proximidade com a cultura popular. O texto parodia o ditado "o seguro morreu de velho", substituindo apenas o último termo por outro de métrica e sonoridade semelhantes.

Esse método de criação se vale também de uma escuta atenta. Sentenças proferidas por terceiros de forma distraída podem ativar uma nova percepção da realidade.

Em algum momento me causou incômodo ouvir que o seguro morresse de velho. Há jovens cuidadosos que morrem por motivos imprevisíveis e incontornáveis, como um desastre natural ou uma doença hereditária. Também é questionável a premissa de que uma vida longa e segura seja mais desejável que uma curta e bem aventurada.

A paródia carrega consigo o texto original transformado. Oferece uma intertextualidade crítica, podendo inclusive instaurar uma relação entre dois ou mais textos que até então não existia.

O meu poema “(Des)vende-se”, por exemplo, parte de uma dupla referência aos anúncios do comércio e à máxima de Sócrates “Conhece-te a ti mesmo”. Além de inscrito em stencil e lambe, a frase serviu de experimento de uma nova interface: os classificados.

Em 2015, o Coletivo Transverso ofereceu uma oficina de *Bazucas Poéticas* durante o evento Retrato Brasília, no CCBB, promovido pelo Correio Braziliense. Em contrapartida, o jornal nos ofereceu um espaço publicitário no caderno de cultura. Patrícia Del Rey sugeriu que trocássemos o espaço da cultura pelos classificados e publicássemos o “(Des)vende-se”.

O jornal aceitou, e no dia 19 de abril daquele ano, o Correio publicou nosso anúncio anônimo de um quarto de página nos classificados em meio aos apartamentos à venda. Em lugar da assinatura, escrevemos apenas “Recorte aqui, cole na rua”.

*Detalhe da intervenção no Correio Braziliense*

Outra frase minha que estabelece uma dupla intertextualidade é a "Sei de nada, desconfio de muita coisa" que apliquei em ruas de diferentes cidades usando stencil. A frase se refere à máxima de Sócrates "Só sei que nada sei", mas também à fala de Riobaldo em *Grande sertão: veredas* "Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa".

É possível que a referência de Guimarães Rosa fosse também o aforismo socrático. Ou ele pode ter chegado a conclusões semelhantes por outra via. Embora sejam semelhantes, há algo de próprio a cada uma das frases. A apropriação e a subversão de frases é parte do meu processo criativo que provoca ruído também na questão da autoria.

Produzi frases sobre a questão, que também colei na rua: "Frase curta não tem dono" e "Autoral é tudo que você não sabe de quem roubou". Quanto menos palavras, mais difícil é chegar a uma formulação inédita. É possível que frases que eu escrevi tenham sido criadas antes sem que eu saiba.

Um recurso que utilizo é procurar no Google a frase entre aspas para ver se já escreveram exatamente daquela forma, e depois procurar sem aspas para ver se existem variações. Depois de escrever alguma frase, é comum que me venha uma quase certeza de que aquilo já foi dito ou escrito antes.

Evito ao máximo, entretanto, que a idéia de estar repetindo sem saber algo que já foi escrito trave meu processo criativo. O haikai acima, "Tudo que penso, penso que já foi pensado" traduz essa angústia. junto com o Cangakira dos Paulestinos.

Algo que me tranqüiliza é que o deslocamento da mensagem para a rua incorpora algo próprio ao poema que transforma seu sentido. Mesmo que o poema já tenha sido pensado ou escrito anteriormente, a tradução para um novo suporte é também uma criação, proporcionando uma autoria compartilhada.

## A escrita profanadora

O poema no muro abandonado atrai o olhar para um lugar esquecido. Com o tempo, o mesmo poema deixa de ser notado. A intervenção poética investiga constantemente novos recursos para desfazer a indiferença e quebrar o fluxo anestesiado de pensamentos.

A paisagem urbana é tão carregada de informações que mesmo painéis imensos em empenas de prédios passam despercebidos. O excesso de estímulos da metrópole insensibiliza, levando os indivíduos a uma atitude blasé, na expressão de Georg Simmel (1967, p.18):

> *Uma vida em perseguição desregrada ao prazer torna uma pessoa blasé porque agita os nervos até seu ponto de mais forte reatividade por um tempo tão longo que eles finalmente cessam completamente de reagir.*

A vocação da intervenção urbana para a ilegalidade tem a ver com sua atuação limítrofe. Quando autorizada e classificada, a intervenção precisa novamente tencionar seus limites.

Ao se tornar agente, o indivíduo passa da condição de espectador passivo para a de participante na construção de um jogo urbano que se confunde com a vivência e prescinde de rótulos para existir.

A proibição da expressão de determinadas práticas e agentes confere ao espaço público uma dimensão sagrada, ou seja, afastada do uso da humanidade. A defesa da propriedade privada é também uma religião. Como diz Agamben (2007, p.65):

> *Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso.*

A inscrição não encomendada, por sua vez, assume um caráter profano, que "em sentido próprio denomina-se àquilo que, de sagrado ou religioso que era, é devolvido ao uso e à propriedade dos homens" (Agamben, 2007, p.65).

O indivíduo deixa de ser apenas consumidor de bens da indústria cultural para ser o emissor das próprias mensagens. Suas inscrições, então, competem com a comunicação oficial em espaços de alto valor de mercado. A condenação das intervenções espontâneas sob o argumento do vandalismo esconde interesses menos evidentes:

> *Numa economia baseada no mercado de consumo, a idéia de oferecer alguma coisa sem receber nada em troca e gozar das maquinações sedutoras que nos obrigam a sobre-identificarmo-nos com mercadorias pode muito bem ser o crime verdadeiramente ofensivo aqui cometido (McCormick, 2010, p.131).*

As constantes subversões realizadas no espaço público são respostas de agentes desprovidos de poder à tentativa de controle do espaço público por parte de governos e proprietários.

O poema inscrito na rua é mais do que o resultado de uma reflexão distanciada sobre a vida: é uma forma de viver a cidade. A escrita surgida da vivência na rua não é o resultado de uma subjetividade que processa suas memórias num ambiente protegido, resguardado de ocorrências.

A aventura na cidade diante do imprevisível ampliam nossa percepção do mundo. O contato com outras formas de vida nos faz perceber o que temos em comum e o que nos é particular. A convivência com a alteridade requer um exercício de perspectivismo: o esforço de ver o mundo pelos olhos do outro.

Escrever na rua é apropriar-se dela, inserir-se nela de forma tátil. "O errante não vê a cidade somente de cima, a partir da visão de um

mapa, mas experimenta de dentro; ele inventa sua própria cartografia a partir de sua experiência itinerante" (Jacques, 2014, p. 32).

O errante assume uma postura ativa em sua relação com a arquitetura. Responde aos estímulos do espaço movido por sua curiosidade e suas intuições.

Ao procurar na rua os poemas que existem, o errante se relaciona com a rua como num jogo de esconde-esconde. Quando inscreve no espaço público suas próprias mensagens, passa a procurar não apenas os poemas que já existem, mas a identificar os espaços vazios e os poemas que ali poderiam haver.

Todos os avisos, anúncios e mensagens, verbais ou não, presentes no espaço público constituem a comunicação urbana. A propaganda, a sinalização de trânsito e as intervenções espontâneas competem pela atenção dos passantes.

A publicidade concorre com as intervenções espontâneas pelo olhar dos passantes, mas seus propósitos são bem diferentes. As estratégias adotadas nessa competição variam de acordo com o emissor, seus recursos e objetivos.

Tanto o slogan quanto o haikai de rua são sucintos em suas mensagens. Mas enquanto o segundo é aberto em possibilidades interpretativas, o primeiro tem um objetivo bastante específico.

O sucesso de uma campanha publicitária se mede pelo aumento de vendas de um produto ou serviço. A publicidade produz uma associação mnemônica entre a marca e outro elemento do cotidiano do consumidor. Esse elemento pode ser um desejo, uma necessidade, um sentimento, uma celebridade, um aparelho, um chavão, uma música, um desenho, etc.

Daí vem uma estrutura padrão de slogan: "Pensou X, pensou Y". Em lugar de X, o publicitário insere o tipo de serviço ou de produto oferecido, no Y, o nome da marca. São exemplos o "Pensou presunto, pensou Sadia" e uma variação: "Pensou cerveja, pediu Brahma Chopp". O objetivo é induzir um comportamento específico no receptor da mensagem: o consumo.

A sinalização de trânsito segue essa mesma lógica funcional. Ela é bem sucedida quando orienta o fluxo de automóveis e pedestres de forma eficiente. Precisa ser econômica e precisa, para comunicar seus diferentes objetivos ao receptor em movimento:

> *Os pictogramas podem ser classificados de acordo com a intenção ou propósito a que se destinam: são indicativos, quando, embora influenciem o pensamento, apenas informam, mas deixam a decisão por conta do receptor da mensagem; são imperativos, quando procuram influenciar o comportamento, como nos pictogramas com proibições; são sugestivos, quando influenciam o pensamento ou o sentimento do receptor (Cadôr, 2016, p. 485).*

Tanto a publicidade quanto a sinalização de trânsito seguem a lógica da linguagem útil: aquela que se esgota quando alcança seu objetivo (Valery, 1991, p. 204). A mensagem cujo comando é atendido deixa de ser necessária, provocando estranhamento ou comicidade.

A placa que dizia "Favor não cuspir no chão" deixou de ser comum em estabelecimentos comerciais quando o imperativo foi introjetado e transformado em costume. Hoje parece piada.

Seja para evitar conflitos desnecessários, seja para incomodar as pessoas certas, é importante entender os interesses em disputa. Reconhecer os objetivos dos demais agentes e os seus próprios serve para criar estratégias e táticas mais efetivas.

Identificar os demais agentes e suas motivações faz parte da disputa. Uma boa estratégia considera recursos disponíveis, os custos, os riscos, de forma a realizar uma tática eficiente para a finalidade.

Como diz Büllow, "A estratégia é a ciência dos movimentos bélicos fora do campo de visão do inimigo; a tática, dentro deste" (citado em Jacques, 2014, p. 276).

A intervenção poética instaura novos suportes de diálogo, proporciona rupturas momentâneas no cotidiano, desvia

brevemente os passantes de suas rotinas mecanizadas. O poema não autorizado seqüestra a atenção do leitor.

Enquanto a inscrição selvagem disputa o olhar do passante com a comunicação urbana, desloca a fruição artística de seus espaços oficiais: museus, teatros, cinemas, galerias, bibliotecas. A ausência de curadoria possibilita a manifestação de uma diversidade muito maior na rua que nessas instituições.

Os verbos imperativos da publicidade, (compre, venda, alugue, invista) e os comandos da sinalização de trânsito (perigo, sentido proibido), determinam grande parte de nossa relação com o espaço público. As intervenções poéticas compõem esse ambiente no sentido contrário ao do controle e da mecanização.

Os poemas profanadores diariamente surgem sobre muros vigiados e contemplam uma amplitude de discursos e vivências ausentes da mídia hegemônica. Expressam sentimentos e experiências excluídos de campanhas de marketing.

Mesmo a declaração romântica, quando escrita no muro da praça possui um componente político. Na medida em que se dirige ao público, ela reivindica a praça como suporte simbólico e material de um afeto pessoal. A prática materializa uma reivindicação tácita:

> *Na sua face mais apolítica, as obras feitas sem permissão em locais que forçam outros a testemunhar a afronta, ainda incorporam uma revolta intuitiva contra a assunção de que as regras da propriedade têm precedência sobre os direitos básicos de livre utilização e de auto-expressão (McCormick, 2010, p. 23).*

A cidade tomada como suporte poético torna-se permeável a todo tipo de discursos. São manifestações de toda sorte: catarses, declarações, profissões de fé, provérbios, piadas, ditados, denúncias. A palavra inscrita na rua está inevitavelmente em diálogo com tudo mais que ali se diz.

O que está em disputa não é a supremacia da comunicação

urbana: as intervenções espontâneas, por mais numerosas, não são capazes de se contrapor ao impacto massivo da televisão.

Ainda assim provocam ruído, uma sensação de desconforto ao evidenciar a incompletude das definições de vida e felicidade propostas pela mídia tradicional. Segundo Jacques (2014, p.19):

> *As narrativas urbanas resultantes dessas experiências realizadas pelos errantes, sua forma de transmissão e compartilhamento, podem operar como potente desestabilizador de algumas das partilhas hegemônicas do sensível e, sobretudo, das atuais configurações anestesiadas dos desejos.*

O monopólio de pequenos grupos privilegiados sobre a produção de representações simbólicas do mundo social é diariamente combatido em expressões dissonantes pelos muros da cidade. A superfície urbana é uma frente de luta pela legitimação de valores marginalizados pela mídia dominante.

Os poemas urbanos não se equiparam aos impérios de comunicação de massa, mas provocam ruídos. A palavra escrita à revelia em muro alheio gera reações: polêmica, limpeza, pintura.

O alcance da comunicação de massa é numericamente muito superior ao da intervenção. Ainda assim, os poemas urbanos se inserem no imaginário da sociedade.

> *Quando uma miríade de artistas atacam a homogeneidade das ruas para invocar as suas próprias realidades alternativas, não deixamos de lhes dar crédito pelas proezas devido ao fato de os seus sonhos fracassarem, mas preferimos valorizá-los pela beleza de sua visão (McCormick, 2010).*

A intervenção poética está condenada a nunca ser autorizada. Ela se renova justamente na busca dos pontos cegos da vigilância, tencionando os limites da propriedade privada. O grafismo

selvagem aponta contradições do discurso dominante, mas não é sua vocação suplantá-lo.

> *É essencial compreender como a intervenção não encomendada é um reflexo contra a hegemonia do espaço público por parte dos interesses de uns poucos sobre o bem-estar psicológico de muitos (McCormick, 2010, p.22).*

O poema na rua está em diálogo com: (1) o restante da comunicação urbana, (2) a arquitetura e seus usos; (3) as tecnologias disponíveis; (4) o contexto sociopolítico; (5) a memória social; (9) as pessoas da cidade.

As experiências exitosas são constantemente apropriadas por outros agentes, num processo dialógico de contaminação que envolve o comentário, a cópia, a paródia e a contaminação. A competição se complexifica a partir das novas armas criadas, uma vez que

> *Ninguém pode forjar armas suscetíveis de serem utilizadas contra seus adversários sem ficar exposto a que essas armas se voltem de imediato contra si, aplicadas tanto pelos adversários como por outros, e assim sucessivamente, ao infinito (Bourdieu, 2001, p.145).*

A idéia de armas, neste jogo, diz respeito tanto à forma quanto ao conteúdo das intervenções. A habilidade capitalista de revender a revolta, constantemente transforma manifestações radicais ou revolucionárias em produtos. A publicidade usa a estética imperfeita do pixo para transmitir a sensação de aventura que deseja associar a energéticos e artigos esportivos.

O processo contrário se dá na apropriação da publicidade por parte de intervenções que subvertem seu sentido, tomando seu suporte como base para novas mensagens. A prática é defendida por Banksy (2006, p.196. Tradução minha):

*Toda propaganda no espaço público que não te deixa outra opção a não ser olhar para ela é sua. Ela pertence a você. É sua para pegar, reorganizar e reutilizar. Pedir permissão é como pedir para ficar com a pedra que alguém acaba de atirar na sua cabeça.*

Cada intervenção está limitada às tecnologias disponíveis em seu tempo. Mesmo a invenção de novas tecnologias depende do estágio do desenvolvimento tecnológico daquela época. Não se poderia inventar o carro antes de inventar a roda.

A tinta aerossol tornou mais barato e mais simples fazer intervenções de forma rápida e discreta. As fotocópias e as impressões à laser simplificaram e baratearam a impressão de lambe-lambes. As técnicas de reprodução interferem no sentido do poema, assim como a expressividade da caligrafia, as ferramentas e os materiais utilizados.

Da mesma forma, as técnicas e táticas utilizadas se inserem num processo histórico. O design e os discursos correntes participam de uma tradição. As possibilidades de criação do novo estão dialeticamente fundadas em experiências pregressas. As inscrições não encomendadas registram os movimentos políticos e os grandes temas de seu tempo:

*Em qualquer contexto, seja do tipo ideológico, político ou religioso, o cartaz aponta para uma mudança, expressa o mal-estar social e o direito à dissidência de uma uma comunidade, uma organização, um partido político, exerce sua função através da imagem visual, ajudando que idéias abstratas se façam compreensíveis; em geral, a partir de uma associação de signos gráficos apoiados no uso do iconográfico e reforçados por uma mensagem de texto, que comumente se conhece como slogan. A utilização de imagens que sugerem alegorias, metáforas, narrativas que*

*mesclam mito e realidade; a luta entre verdade e mentida, faz que muitas vezes sua mensagem tenha alcances universais (Sánchez, 2013, p.20. Tradução minha).*

O conjunto dos cartazes da rua dialoga com seu tempo, mas também modifica a forma do diálogo. Algumas inscrições se circunscrevem a um período marcado e perdem seu sentido ou são esquecidas. Outras continuam a ser reproduzidas, adquirem novos significados e se tornam universais.

O diálogo instaurado nos muros se dá no espaço ao longo do tempo. A intervenção urbana está exposta às intempéries naturais e à interferência de outras pessoas. Se fosse um livro, a metrópole estaria em constante revisão, nunca terminada.

São múltiplas vozes em disputa por espaço, em resposta às que vieram antes. Quando um poema se insere no espaço público, participa desse diálogo histórico - um jogo poético de desafio.

A poesia urbana é uma atividade coletiva por natureza. O cinza que cobre o pixo é parte da mesma composição que o grafite no outro canto da cidade. O diálogo estabelecido reflete as questões prementes e o desenvolvimento tecnológico da sociedade.

O espaço público é o principal campo de expressão da diversidade social. Inserir novas expressões é fazer parte desse conjunto heterogêneo. O resultado da paisagem urbana é a soma dessas múltiplas e polifônicas intervenções num dado momento.

Na rua se manifestam as forças em disputa na sociedade. Estão misturados os pictogramas funcionais da linguagem de trânsito e os anúncios do comércio local. *Vendo ouro, trago a pessoa amada, temos vagas, aluga-se*. Nesse espaço, a escrita possui posição de destaque, como escreve Cristina Fonseca (1981, p.17), em *A poesia do acaso*:

*Hoje, o que prevalece no jornal 'mural' é a escrita. Ao lado do grafismo selvagem existe um grafismo naïfe ou*

> *ingênuo, o das inscrições populares: tabuletas de lojas pobres, preços aderentes a mostradores de mercados, etc.*

A disputa pela atenção dos passantes é simbólica, mas também material. São discursos, definições de mundo e valores em conflito. As superfícies da cidade são o suporte desta batalha física pelos espaços privilegiados de comunicação.

A publicidade se apropria das experiências exitosas da intervenção urbana não encomendada em suas campanhas de marketing de guerrilha. A intervenção, por sua vez, se utiliza de suportes, técnicas, táticas e estratégias da publicidade para alcançar o olhar dos passantes.

Paradoxalmente, essa disputa constantemente renovada pela atenção dos indivíduos da metrópole torna cada vez mais difícil a realização de algo que os tire da letargia.

A publicidade incita uma insatisfação crônica, para qual oferece sempre novas soluções, sempre insuficientes. Um carro, um tênis, um produto qualquer que preencha o vazio existencial e acabe com a sensação latente de incompreensão, insignificância, e despertencimento.

A intervenção poética se vale da mesma sedução dos slogans, mas sua proposta é outra. Segundo Perniola (2009, p.21),

> *uma das tarefas dos nossos artistas seria, portanto, aquela de apropriar-se dos conhecimentos teóricos e dos instrumentos materiais mais eficazes para difundir conteúdos libertários e projetos de vida apaixonantes..*

## Poesia peripatética

As longas errâncias pela cidade proporcionam experiências e interações inesperadas. O processo criativo da poesia urbana se retroalimenta nas trocas com o espaço público. Em meu caderno de campo, anoto frases e pensamentos, trechos de conversas entreouvidas e palavras lidas pelo caminho.

As listas de palavras-chave e idéias e estágio inicial anotadas são desenvolvidas e incorporadas a novos textos cujo destino é a rua. A errância urbana é uma forma de investigação empírica, à maneira da filosofia peripatética de Aristóteles. O termo vem do grego:

> *Peripatetikós: palavra que indica a filosofia aristotélica (filosofia peripatética). Deriva do verbo peripatéo, composto de peri- (à volta de, em torno de, a respeito de, sobre ou em vista de) e patéo (pisar, marchar, caminhar, andar, percorrer). Peripatéo significa: circular, ir-e-vir, passear conversando. Perípatos significa: passeio, conversa durante um passeio ou caminhada. Aristóteles e seus alunos estudavam filosofia passeando pelos jardins do liceu, conversando enquanto caminhavam, donde chamar-se a filosofia aristotélica de peripatética (Chaui, 2002, p.508).*

Na rua, a leitura e a escrita de poesia estão em movimento: fazem parte de um método de vivência e de apreensão da realidade. O agente que se dedica a estas práticas participa ativamente da cidade.

## Intervenção urbana e registro

A intervenção urbana está exposta, sujeita às intempéries, não tem sua durabilidade garantida. Sem a proteção de um ambiente controlado como o das galerias, a relação com o registro é mais urgente.

Ações efêmeras, como a performance e a projeção, dependem de uma ação coordenada. Quanto menor a durabilidade da técnica de intervenção, mais importante é o *timming* do registro.

Enquanto a pixação não autorizada costuma ser mais bem sucedida quando mais discreta, a performance muitas vezes se realiza apenas com a participação do público.

Um quadro de museu pode ser fotografado em condições favoráveis. Se a primeira foto não ficar boa, é possível refazer com equipamentos mais apropriados, iluminação melhor ou equipe mais capacitada. Nenhuma dessas condições está dada no espaço público. Um registro efetivo pode requerer preparo e antecipação, pois pode não haver uma segunda chance.

A relação estrutural entre intervenção urbana e registro instiga fotógrafos a se especializarem nesse tema. A fotografia, por sua vez, oferece uma nova camada de fazer artístico. Os recursos e características próprios da linguagem fotográfica possibilitam um resultado que deixa de ser mero registro de uma intervenção para se tornar uma nova obra.

A garantia de um bom registro depende de planejamento. Ou de sorte. Também por estar exposta, é comum que o melhor registro de um poema urbano seja de terceiros, desconhecidos. Os fotógrafos urbanos são numerosos e profícuos.

A fotografia enquadra e registra o momento efêmero, privilegiando dados elementos, como a leitura do texto, ao deixá-lo em foco e no primeiro plano. O mesmo texto em outro contexto poderá suscitar interpretações diferentes. A mesma foto sem o texto também teria outro efeito.

A fotografia cria novas possibilidades interpretativas para o mesmo poema urbano. O enquadramento, o foco, a iluminação e a relação entre elementos da imagem influem na leitura do texto.

O poema urbano retratado em seu território aproxima a fotografia da arte seqüencial, da charge, da fotonovela e do meme. A composição destaca o poema da paisagem, enfatizando sua função de legenda. Trata-se de uma nova criação a partir de um referencial externo e anterior.

Nas redes sociais é possível rapidamente conhecer uma série de perfis e *hashtags* voltados à reunião de registros de poemas de rua. As redes sociais ampliam o alcance da intervenção urbana, possibilitando o acesso simultâneo de pessoas geograficamente muito distantes.

Outro efeito é o incentivo a ações efêmeras, como as esculturas de gelo do Minimum Monument Project (2003) de Nele Azevedo, (McCorcmick, 2010, pp.216-7) e as mini esculturas de Slinkachu, que sugerem uma micro-narrativa visual.

*Slinkachu (esq.), Minimum Monument Project (dir.)*

# VI.
# O jogo poético da rua

## Aqui caberia um poema

A poesia urbana estabelece um jogo de perguntas e respostas - um diálogo construído em camadas ao longo do tempo. A transformação do espectador em agente inverte o vetor emissor-receptor.

Agentes são todos aqueles que inserem suas mensagens no espaço público, sejam verbais, figurativas ou abstratas. Além da poesia proposital, pensada como tal, há aquela involuntária, presente em cartazes publicitários e anúncios oficiais.

Os agentes possuem motivações, estratégias e recursos distintos, o que se reflete nas técnicas utilizadas. As variações nos discursos indicam também os destinatários das mensagens.

O primeiro e mais duradouro efeito que percebi em mim a partir da realização de intervenções urbanas foi a transformação no olhar para o espaço público. Passei a perceber os percursos em suas potencialidades poéticas, não mais enquanto meios para chegar a um destino.

A reflexão sobre intervenção urbana me levou a identificar em minha atuação e nas de outros agentes uma lógica lúdica. Não são regras. Antes, derivam de uma experiência particular e da análise do comportamento de outros agentes. Uma das formas do jogo poético urbano que desenvolvo contempla as seguintes práticas:

- Andar na rua à procura da poesia que existe na cidade.
- Identificar os agentes, discursos e técnicas utilizadas.
- Especular sobre as circunstâncias da ação.
- Identificar espaços vagos.
- Pensar no que falta dizer ali.
- Traçar uma estratégia.
- Realizar a intervenção.
- Avaliar reações.

Cada técnica proporciona diferentes efeitos sobre a palavra e seu sentido. São diferenças de durabilidade, reprodutibilidade, custos, habilidades requeridas, materiais envolvidos, recepção, aparência, riscos e tempo de realização.

As circunstâncias da intervenção incluem o número de pessoas envolvidas, se era dia ou noite e se foi autorizada ou não. Aqui entra a análise das táticas adotadas, que freqüentemente deixam marcas de sua realização. Refletir sobre o momento da ação é uma forma de identificar possíveis dificuldades para realização de ações similares.

Identificar espaços vagos é reconhecer o espaço público não apenas na poesia que existe, mas naquela que pode haver. As superfícies disponíveis são tomadas como poemas em potencial.

Trata-se de uma reflexão sobre as escalas da cidade e das intervenções. Há lugares onde cabe um poema tamanho A3 ou A4, e há empenas onde um poema pode chegar a muitos metros de altura. O tamanho da intervenção vai condicionar sua possibilidades de recepção.

As inscrições não encomendadas são medidores dos usos sociais do espaço público. O mesmo poema assume novos sentidos de acordo com seu local. A palavra liberdade assume sentidos distintos quando escrita em frente a um presídio, ou no prédio da prefeitura.

Locais tradicionalmente tomados por intervenções indicam um tipo de ocupação diferente daqueles em que desenhos e poemas são rapidamente apagados.

A comunicação urbana está saturada de imperativos: compre, veja, beba, pare. Mas o que falta dizer? Este questionamento opera como disparador do processo de criação de novas intervenções, sobretudo aquelas pensadas especificamente para determinado lugar, chamadas de *site specific*.

Locais de difícil acesso podem requerer o uso de escadas, extensores, escalada, cordas, andaimes, etc. A estratégia de

intervenção passa por identificar os próprios objetivos, recursos e limitações, além de antecipar possíveis dificuldades e criar maneiras de contorná-las.

As reações à intervenção acontecem tanto na hora da ação, presencialmente, quanto depois, no muro ou em outros mídia. O momento da intervenção contém sempre uma dimensão de imprevisto. O repertório de táticas se constrói a partir das interações e das sucessivas necessidades de improviso.

As diferentes manifestações da comunicação urbana nem sempre estão em competição. O jogo poético da rua inclui a escolha de parceiros. É o caso de intervenções que reconhecem e respeitam as inscrições anteriores, buscando espaços livres invés de atropelar as existentes.

Mais do que respeitar a mensagem alheia, as novas intervenções podem ampliar seu sentido, oferecendo um comentário. Em sua subcategoria, os poemas urbanos estabelecem um contato mais próximo com os demais poemas à sua volta e com os do passado, abrindo precedentes para os que virão.

Configura-se, então, um jogo de perguntas e respostas: um diálogo realizado no espaço público. O que está em jogo é a atenção do leitor, mas quais são os objetivos dos jogadores? Como se ganha ou se perde?

O Estado fiscaliza este jogo com impostos, punições e a determinação dos locais e formatos permitidos para a comunicação urbana. A regulamentação oficial passa pela tentativa de padronizar também os conteúdos e discursos presentes na rua.

A despeito dos gastos públicos para cobrir dizeres e imagens irregulares, as intervenções espontâneas são facilmente encontradas nas grandes cidades. Dentre elas, a intervenção poética é uma que subverte a lógica da palavra da utilidade quando deixa abertas as possibilidades interpretativas do texto.

As regras deste jogo não estão escritas. Existem acordos

tácitos, reproduzidos na prática ou oralmente. Mas a contestação das regras é parte do jogo. Cada intervenção reforça ou nega um princípio anterior.

O respeito ou não a determinada conduta distingue o novato do iniciado, marcando os limites deste campo simbólico. A norma do não-atropelo, por exemplo, é uma que mostra mais abertamente suas conseqüências. São provas disso os grafites atropelados com frases do tipo: "Aqui não", "Atropelar pixo é treta" ou "Respeita vacilão".

Os xingamentos que muitas vezes acompanham essas frases indicam que aquele grafite passou por cima de uma intervenção anterior e que a pessoa que a fez está em atividade. As regras não são unânimes e indicam o pertencimento a um grupo e convicções individuais.

Em São Paulo, na Vila Romana, por exemplo, um grafite no muro de um comércio local, desses com telefone para contato, tinha escrito embaixo da pintura "Pixador ligeiro não atropela grafiteiro". A frase estabelece uma hierarquia entre as técnicas. Não fala nada sobre o grafiteiro que atropela pixo, reconhecendo a legitimidade de um, mas não do outro. Em pouco tempo, surgiram *tags* sobre o grafite e o mural foi refeito sem a frase.

## Haikai-renga

No Brasil, o haikai assumiu o forma de um poema de três versos. Com métrica livre, a forma poética de origem oriental se tornou próxima do ditado popular. Por aqui foi trabalhado por escritores como Alice Ruiz, Paulo Leminski e Millôr Fernandes.

> *O 'hai-kai' de Millôr é usualmente um epigrama (composto o mais das vezes de uma só frase) em três versos livres, dos quais se rimam o primeiro e o terceiro" (...) "Acompanhado sempre de um desenho do autor, que completa o sentido do poema, dialoga com ele ou apenas serve de ilustração, sua característica principal é constituir um dito espirituoso, cuja ironia é de regra acentuada pelo tom cantante que lhe dá a rima bem destacada (Franchetti, 2014, p.207).*

O haikai japonês, traduzido para nossos costumes, se manifesta "como ideal de coloquialidade, de registro direto da sensação e do sentimento e como forma adequada ao tempo rápido do presente" (Franchetti, 2014, p.196). Leminski se aprofundou na arte, tomando o haikai como "caminho de vida, uma forma de trazer a poesia para dentro do cotidiano, identificando-a à exteriorização elegante e bem-humorada da experiência sensória mais elementar" (Franchetti, 2014, p.209).

Originalmente, entretanto, o haikai possuía métrica e temáticas estritas. O poema sucinto é parte de outra prática: o *renga*. Este era uma atividade de salão originária da aristocracia medieval japonesa, com grande parte de suas regras definidas depois do século XIV.

Tratava-se de um jogo poético coletivo, em que os participantes sentados em roda, cada um à sua vez, declamavam de improviso uma nova estrofe para conformar um poema coletivo. As estrofes de três e dois versos se alternavam, respeitando a métrica (5-

7-5) // (7-7) (Franchetti, 1996, p.13).

O poema resultante tinha extensão ilimitada. A temática versava sobre a natureza e a estação do ano presente. Cada estrofe do renga representa uma unidade sintática independente, devendo estar relacionada às demais apenas pela temática, uma natureza comum.

> *O renga se assemelha a um emakimono, que é uma pintura realizada sobre uma faixa de papel manuseada como os antigos pergaminhos, enrolando-se de um lado a mesma extensão que se desenrola do outro: cada secção sob a nossa vista tem unidade e sentido, mas o rolo todo, se desdobrado, não teria mais coesão e coerência (Franchetti, 1996, p. 14.).*

O *renga* é um jogo coletivo, um poema polifônico, constituído de unidades independentes. É da extração das estrofes de três versos (*hokku*) que se origina o *haikai*. Este jogo repentista, de improviso, exige percepção aguçada, um vasto repertório e forte raciocínio métrico.

> *Keene ainda compara um renga à visão das margens enquanto se desce um rio, e dificilmente outra imagem seria melhor para apresentar esses poemas em que o fluir do tempo, a contemplação da beleza possível durante o rápido escoar-se da vida do homem neste 'mundo transitório' é o tema principal. (Franchetti, 1996, p. 14.)*

O objeto do *haikai* é o espaço-tempo presente. Sua transposição para um contexto urbano brasileiro contemporâneo suscita novas imagens. Em lugar da imagem da descida de um rio, o *renga* urbano está mais próximo da visão da janela de um ônibus enquanto se atravessa uma avenida.

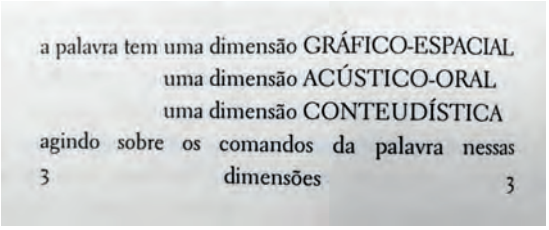
## A quarta dimensão da palavra urbana

A palavra concretista extrapola os limites da linha, desagrega o verso, tomando a folha como tela. Num mesmo poema convivem diferentes níveis de hierarquia tipográfica.

A expressividade do desenho da letra é valorizado enquanto elemento de significado do poema. A economia de palavras do Concretismo se relaciona com a cultura de massa.

> *A poesia concreta responde a um certo tipo de forma mentis contemporânea: aquele que impõe os cartazes, os slogans, as manchetes, as dicções contidas no anedotário popular, etc. O que faz urgente uma comunicação rápida de objetos culturais. A figura romântica, persistente no sectarismo surrealista, do poeta "inspirado", é substituída pela do poeta factivo, trabalhando rigorosamente sua obra, como um operário um muro (Campos2, 2006, p.81).*

No poema concreto a sonoridade, o significado, e a imagem são equivalentes. As três dimensões atuam em condição de igualdade na construção do sentido da palavra. Como escreve Campos[2] (2006, p.74):


a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL
uma dimensão ACÚSTICO-ORAL
uma dimensão CONTEUDÍSTICA
agindo sobre os comandos da palavra nessas
3 dimensões 3

Em culturas onde a escrita ideogramática foi preservada, a importância do desenho nunca foi diminuída. "Em chinês, escrita e desenho de imagens são designados pela mesma palavra,

*caligrafia*. Isso implica a exigência de algumas habilidades visuais específicas para se escrever em chinês" (Dondis, 2007, p.20).

A popularização da tipografia, sobretudo após a invenção da imprensa possibilitou a massificação do livro. Quando a reprodução de livros era manual, o processo era lento e caro. As diferentes caligrafias dos escribas dificultavam a leitura por um público diversificado.

A escrita fonética ocidental terminou por privilegiar o conteúdo em detrimento da dimensão "gráfico-espacial", que se tornou impessoal. O que se ganhou em eficiência, perdeu-se em expressividade do desenho.

Com inicio na década de 1950, o Concretismo recebe influências ocidentais de revalorização do desenho da palavra. A caligrafia é largamente utilizada, além de recursos das artes plásticas e do design gráfico. O branco da página é tomado como parte da composição.

A poesia concreta se inspira no concretismo pictórico e nas experiências literárias de Mallarmé, Pound, Joyce, Apollinaire e Gomringer. Para Afrânio Coutinho, trata-se de "um esforço de aprofundamento visual do vocábulo, de isolamento dele em relação aos possíveis conteúdos (afasta-se da poesia 'conteudística')" (citado em Franchetti, 2012, p.21).

Segundo Décio Pignatari (2006, p.64), a evolução formal demonstrada na poesia concreta, é "a passagem do verso ao ideograma, do ritmo linear ao ritmo espacio-temporal".

> *Abolido o verso, a poesia concreta enfrenta muitos problemas de espaço e tempo (movimento) que são comuns tanto às artes visuais como à arquitetura, sem esquecer a música mais avançada, eletrônica. Além disso, por exemplo, o ideograma, monocromo ou em cores, pode funcionar perfeitamente numa parede, interna ou externa (Pignatari, 2006, p.64)*

Liberto do verso, o poema concreto demanda do leitor uma postura ativa na sua interpretação. A expressividade da caligrafia é experimentada em materiais e técnicas da pintura ou escultura.

O poema urbano radicaliza a liberdade concretista. A palavra no espaço público ultrapassa os limites do papel, do livro, e mesmo da escultura. Os grafismos selvagens tomam a cidade como suporte, livres de métrica, verso e tipografia. Fachadas, pavimentos, colunas e outros elementos arquitetônicos transformam-se em espaços de expressão.

Na presente pesquisa utilizei diferentes recursos na tradução da intervenção urbana para livro de artista. Parte das soluções encontradas dialogam com o Concretismo - abolição do verso, diversidade tipográfica, a página enquanto tela.

As experiências ressaltaram características não-verbais do poema urbano. O aparato teórico dos concretistas brasileiros é um ponto de partida, mas não dá conta da totalidade da poesia urbana.

O poema-objeto inscrito no muro é tão profundamente transformado por sua natureza urbana, que é necessário considerar uma quarta dimensão para interpretá-lo.

A quarta dimensão da palavra reúne aquilo que é exclusivo das inscrições no espaço público. Além de "verbivocovisual" (Pignatari, 2006, p.63), a palavra no muro possui algo indissociável da rua.

Chamarei a esta quarta dimensão da palavra urbana de *dimensão geopolítica*. Ela diz respeito àquilo que não se pode subtrair do poema na rua. A palavra urbana se relaciona com os usos sociais do espaço público e influi sobre eles.

A tradução intersemiótica da intervenção urbana para livro de artista se dá de forma positiva quando é possível a reprodução de elementos da rua diretamente para o suporte editorial. É o caso da utilização de materiais e técnicas do poema urbano.

As páginas do livro contendo gravuras feitas em stencil exemplificam uma técnica de intervenção urbana e simultaneamente carregam a memória de um poema que foi anteriormente inscrito na rua. A

inserção de objetos encontrados na rua remete à memória de um tempo histórico, com as tecnologias e os dizeres que lhe são próprios.

Algumas características da palavra urbana, entretanto, não podem ser transpostas diretamente para o livro. Recursos que utilizei para traduzir o poema urbano para livro de artista foram: experimentação de escalas; inserção de objetos encontrados na rua; registros fotográficos; autoria compartilhada; camadas de colagens envelhecidas.

Na poesia urbana, a aproximação entre o trabalho do operário e o do poeta urbana não é metafórica. O poema se concretiza no muro. Escrever na rua é mais do que refletir sobre a rua, é uma forma de viver na cidade. Antes de ser entendido como discurso, o poema urbano é uma ação social inserida numa tradição constantemente renovada.

Na realização de um poema em stencil, a concisão textual não é apenas uma questão de estilo. Cada letra a mais significa tempo, gasto e esforço no preparo da máscara e na aplicação.

A poesia urbana não é apenas representação: é vivência. Errar pelas ruas à procura de superfícies para intervir é uma forma de conhecer a cidade, de perder-se por seus caminhos, de encontrar novos espaços, é inserir-se no cotidiano e na vida de um território.

A ampliação da diversidade de agentes e dos poemas no espaço público é um movimento contrário ao da uniformização dos desejos promovida pela indústria cultural.

O poema na rua é contaminado por seu ambiente e influi sobre ele. O mesmo poema assume interpretações distintas de acordo com os usos do local. A palavra "vida" assume conotações distintas sobre o muro de uma praça ou de um hospital.

A intervenção poética funciona como legenda da paisagem. O poema urbano chama atenção para o que estava oculto, enfatiza características do espaço ou atribui novos sentidos para ele.

## Um antídoto ao espetáculo

Para os Situacionistas, a "sociedade do espetáculo" reduz os indivíduos à condição de consumidores passivos. A participação em jogos urbanos seria uma forma de combate à passividade.

A lógica funcionalista da cultura de massa padroniza os desejos, suprimindo aqueles que não geram consumo. Em vez de delegar a percepção do mundo para a indústria cultural, o indivíduo que se torna agente precisa gerar sua própria experiência.

A participação seria o antídoto contra a perda de sensibilidade que a sociedade do espetáculo provoca. Guy Debord, um dos criadores do movimento, escreve na primeira Internacional Situacionista (I.S.), em 1958, que o jogo situacionista é "luta e representação: luta por um uma vida à altura do desejo, representação concreta dessa vida" (citado em Jacques, 2003, p.21).

O jogo suspende regras de convívio, em busca de novas sociabilidades. As características fundamentais do conceito situacionista de jogo, segundo Perniola (2009, p.26), são:

> *o desaparecimento de todo elemento de rivalidade diretamente derivado da apropriação econômica, a criação de ambientes lúdicos e a abolição de toda separação entre jogo e vida corrente, entre divertimento e compromisso.*

A noção de ruptura neste jogo é importante porque dela advém a possibilidade de mudança. Perder-se pode ser a única saída de um círculo vicioso. A vivência da alteridade é um meio para a transformação de si e para a compreensão do outro.

Daí a constituição de jogos urbanos que estimulem o imprevisto, como a *deriva*, que é definida por Debord como "a técnica da passagem rápida através de vários ambientes". A construção de situações inesperadas em lugares improváveis,

como um picnic em um prédio abandonado, assumiam a forma de um jogo urbano, mas também a de um método investigativo.

Ainda que orientada pelo improviso, a *deriva* precisa ser acompanhada de um componente analítico. A *deriva* é "qualitativamente diferente da viagem e do passeio porque aponta para o reconhecimento dos efeitos psíquicos do contexto urbano" (Perniola, 2009, p.23).

A reflexão crítica sobre o urbanismo configura uma "pesquisa psicogeográfica", isto é, o: "estudo dos efeitos precisos que o ambiente geográfico, conscientemente ordenado ou não, exercita diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos" (Perniola, 2009, p.23).

A dinâmica das intervenções urbanas configura um jogo poético com pontos de contato com o jogo situacionista. A prática de caminhar sem rumo, à maneira do *flaneur*, é comum a ambos. Os dois jogos visam provocar desvios no estado psíquico anestesiado dos passantes.

O jogo situacionista resulta em uma pesquisa estruturada. As vivências na rua resultam em relatórios sobre os efeitos psíquicos das situações instauradas. O jogo poético urbano, por outro lado, não requer um sistema. As intervenções são um fim em si. Os poemas inscritos são o próprio jogo.

> *Em vez de repetir nostalgicamente qualquer tipo de tradição da transmissão da experiência, os errantes inventam outras possibilidades narrativas, outras formas de compartilhar experiências, em particular a experiência da alteridade urbana nas grandes cidades (Jacques, 2014, p.28).*

Enquanto os Situacionistas debatem suas estratégias em encontros de viés político-acadêmico, o jogo poético das intervenções não constitui um movimento organizado. Os agentes do jogo poético urbano não seguem um método comum.

## Terrorismo Poético

A intervenção poética age contra a ordem estabelecida no espaço público, configurando-se num tipo de Terrorismo Poético (TP). Uma das vocações do TP é provocar uma ruptura momentânea no cotidiano.

O TP deve instaurar a dúvida e o estranhamento nos transeuntes. Em seu manifesto, Hakim Bey (2003, p.7) defende que o TP não seja feito para artistas, mas para "pessoas que não perceberão (pelo menos não imediatamente) que aquilo que você fez é arte".

O objetivo do TP não é o lucro, ou reconhecimento artístico, mas a transformação: "não importa se o TP é dirigido a apenas uma ou várias pessoas, se é "assinado" ou anônimo: se não mudar a vida de alguém (além da do artista), ele falhou" (idem).

O stencil famoso de Banksy (2006, p.22) sintetiza o contraste entre terror e poesia: um homem de rosto coberto segura um maço de flores como se fosse um coquetel molotov, em posição de arremessá-lo. É uma alegoria da intervenção urbana - o impacto dos poemas e desenhos inscritos no espaço público e o risco que se corre para inscrevê-los.

O TP mais brutal que tenho notícia foi realizado por Philippe Petit em 1974. Ele realizou uma performance de equilibrismo clandestino, permanecendo 45 minutos na corda bamba entre as torres gêmeas, ainda em construção, sem rede ou cabos de segurança (Marsh, 2008).

Foram necessários anos de investimento, espionagem e preparo, com várias leis infringidas no processo. Eles poderiam ter destruído as torres gêmeas muito antes do 11 de setembro. A realização deste atentado funambulista demandou a mesma logística de um ato terrorista.

A equipe de Petit entrou no WTC com documentos falsos em um furgão carregado de equipamentos. Petit passou pelo risco de prisão e morte para instaurar na cidade uma atmosfera de delírio coletivo.

## As resistências brechtianas

É corrente a afirmação de que a pixação teria começado no Brasil nas décadas de 60 e 70, como forma de protesto contra a ditadura. Há indícios, porém, de que seja mais antiga.

Não me refiro às inscrições rupestres, mas à escrita de viés político em muros brasileiros. O poema "O povo escreve a história nas paredes", escrito em 1948 por Mario Lago (p.9), comprova essa tradição: "Não existem linotipos? / Não existem rotativas? / Que importa, meu companheiro? / Há sempre uma mão altiva / pegando um giz ou um pincel. / E há muros pela cidade / se nos negarem papel".

O espaço público é reconhecido enquanto local privilegiado para a resistência, ressaltando o componente político das intervenções urbanas. Mais do que isso, a relação entre a intervenção urbana e a memória social é elemento chave do poema: "Isso é história, companheiro, / História de uma campanha / que o povo escreveu nos muros e os muros foram levando / pra consciência nacional" (Lago, 1948, pp.9-10).

A linguagem abertamente panfletária faz do poema um manual da guerrilha poética de sua época, apresentando as vantagens da escrita urbana e a sua vocação libertária de expressar a voz de quem não tem. Lago (1948, p. 11) compara as inscrições urbanas às páginas de um grande livro de história:

> *Essas não há polícia que apreenda. / Essas não há ministro que suspenda / porque sempre haverá paredes na cidade / e sempre haverá povo. / E enquanto o povo sofrer, enquanto tiver fome e sêde, enquanto não tiver direito e liberdade, / os muros amanhecerão contanto histórias.*

A intervenção urbana constitui uma forma de luta dessas que James Scott (2011, p.219) nomeia de "modos brechtianos

de resistência". São formas de combate que se manifestam cotidianamente de forma não organizada e expressam uma revolta intuitiva diante da ordem vigente:

> *A maioria das formas assumidas por essa luta não chegam a ser exatamente a de uma confrontação coletiva. Tenho em mente, neste caso, as armas ordinárias dos grupos relativamente desprovidos de poder: relutância, dissimulação, falsa submissão, pequenos furtos, simulação de ignorância, difamação, provocação de incêndios, sabotagem, e assim por diante.*

Diferente dos movimentos revolucionários ou das guerras, em que o confronto é declarado, os modos brechtianos de resistência não possuem uma ideologia uniforme, hierarquia ou organização. Surgem de forma espontânea, sem um propósito determinado. Os agentes muitas vezes não consideram sua atuação como política.

Os grupos ou indivíduos que realizam o terrorismo poético de forma organizada constituem na poesia urbana uma causa, assumindo a qualidade de uma guerrilha poética:

> *Enquanto os exércitos tradicionais devem obedecer às ordens superiores, os guerrilheiros lutam por si só. A natureza independente das guerrilhas faz com que elas sejam eficientes: não possuem burocracia, são livres e alimentam-se de suas próprias causas (Nagib, 2018, p.51).*

Mas grande parte dos agentes que inserem suas mensagens no espaço público não é movida por um ideal comum. Ainda assim, aqueles que se dedicam à escrita de poemas urbanos partilham de uma rebeldia menos ou mais intuitiva. Essas pequenas desobediências civis provocam ruído na aura de

ordem, harmonia e uniformidade que o Estado prega.

Sobretudo, as manifestações espontâneas no espaço público apontam falhas na vigilância. Fica evidente a incapacidade do Estado em cumprir seus desejos monopolistas de controle dos usos sociais da cidade. Dentre as formas de resistência, a literatura assume um lugar importante, justamente por sua acessibilidade:

> *Nenhum meio de comunicação está apto a substituí-la. A liberdade de um escritor é a sua pobreza. Ele depende apenas de um lápis. Nem de papel ele necessita. Os muros das prisões estão cheios de palavras, de coisas escritas, de expressões humanas. O cinema, a tevê, mesmo o teatro, dependem de todo um aparato. A literatura é pobre, e essa é a sua arma (Lins, 1979, p. 162).*

É uma competição desigual a do poema de muro contra a cultura de massa. São forças assimétricas em disputa, mas os objetivos de seus agentes também são distintos. Enquanto a indústria cultural depende de um exército de consumidores, a intervenção poética pode ser bem sucedida se alcançar uma só pessoa.

Como as músicas que remetem a memórias afetivas específicas, as frases lidas em caminhos cotidianos interferem em nosso fluxo de pensamentos e na lembrança de determinadas épocas e lugares. De forma coletiva, os discursos desviantes agem sobre a memória social, marcam a passagem do tempo e influenciam futuras visões de mundo.

> *A experiência de errar pela cidade pode ser pensada como ferramenta de apreensão da cidade, mas também como ação urbana, ao possibilitar a criação de*

*microrresistências que podem atuar na desestabilização de partilhas hegemônicas e homogêneas do sensível, nas palavras de Jacques Rancière (Jacques, 2014, pp. 30-31)*

Visões utópicas como a de Banksy (2006, p.79) influenciam o imaginário coletivo, mesmo que não sejam levadas a cabo: "Imagine uma cidade onde o grafite não fosse ilegal, uma cidade onde todos pudessem desenhar onde quisessem. Onde todas as ruas fossem cobertas por milhões de cores e pequenas frases" (tradução minha).

O poema transforma seu ambiente, provoca novos usos sociais do espaço. Ele também se altera de acordo com o local onde se encontra. As reações provocadas pela retirada de uma intervenção de seu contexto original demonstram uma relação intrínseca entre a inscrição e seu espaço.

Em 2013 um stencil de Banksy foi removido junto com parte da sua parede, em Londres. Tempos depois foi emoldurado e levado a leilão nos Estados Unidos, por um preço estimado entre R$ 970 mil e R$ 1, 3 milhão. Moradores do lugar original do stencil expressaram revolta, reivindicando o retorno da intervenção. Consideravam um presente de Banksy para aquele espaço, não uma mercadoria (Último Segundo - iG, 18/12/2013).

## O argumento da repressão

O cinza que cobre um poema também expressa uma visão do mundo. Reproduz uma determinada hierarquia de valores e de direitos. É um discurso sobre o que a cidade deveria ser.

O cinza na rua não é ausência. As políticas públicas de supressão de pixos e grafites que têm no cinza seu símbolo partem do princípio de que o direito à propriedade é superior à liberdade de expressão.

O vício de origem desse discurso é colocar em oposição dois valores que não são excludentes. A identificação imediata de intervenção urbana com vandalismo faz parte de uma campanha sistemática que visa o controle do espaço público e a promoção pessoal de políticos.

A definição do *Aurélio* diz: "Vandalismo. [do fr. *vandalisme*.] S.m. 1. Ação própria de vândalo. 2. Destruição daquilo que, por sua importância tradicional, pela antiguidade ou pela beleza, merece respeito" (Holanda, 1975, p.1453). Ora, nem todos os locais da cidade preenchem esses requisitos. O valor histórico de um tapume de obra ou de um poste de luz pode ser questionado.

Ainda que se defendesse a importância tradicional e a antiguidade de alguns viadutos da cidade, o termo principal aqui é "destruição". Um viaduto pixado não está destruído, conserva sua estrutura, continua cumprindo a funcionalidade para qual foi projetado.

O grafite não destrói a parede, apenas acrescenta uma nova camada. O que incomoda não parece ser a tinta, mas sobretudo quem está dizendo e o que está dito.

## O principal do pixo não é o pixo

O principal do haikai não é o poema, mas uma dada atitude em relação à vida. O conteúdo do que se diz e do que se escreve manifesta uma postura diante das coisas, não uma reflexão distanciada. Ou seja: o sentido do que se professa é indissociável da forma de estar no mundo.

Embora profundamente contrastantes, o pixo e o haikai têm em comum serem mais do que expressões literárias: são modos de relação com o ambiente, consigo mesmo e com os outros.

> *A obra capital de Bashô foi a elevação do haikai ao estatuto de um michi, um dô, isto é, um caminho de vida, uma forma de ver e viver o mundo. A partir do estabelecimento da Shômon, o haikai passa a ser um equivalente do Sadô - caminho do chá -, enquanto forma iniciática de disciplina e exercício espiritual (Franchetti 2014, p.20)*

São formas muito distintas, é claro, sobretudo em termos de freqüências cardíacas. O haikai propõe uma postura contemplativa, bucólica, mesclando meditação, zen budismo e integração com a natureza. O haikai tem origens nobres, que remontam à corte do império japonês do século X (Franchetti, 2014, p.10).

O pixo é urbano, marginal, arriscado e proibido. São formas literárias tão distintas quanto são distintas as realidades de onde emergem e na qual se inserem.

O pixo não é mais agressivo que o viaduto ou que o arranha-céu, nem mais egóico que a publicidade ou mais violento que a polícia. O pixo é um reflexo, um produto da metrópole. O documentário *Pixo* (2010), de João Wainer e Roberto T. Oliveira mostra bem algumas das motivações, das habilidades requeridas e dos critérios de sucesso de um pixador.

Pra ser reconhecido, um pixador precisa, sobretudo, de uma atuação persistente. O respeito dos pares é diretamente proporcional ao número de pixos. A lógica quantitativa do pixo não se aplica apenas ao número de pixações.

As pixações muito grandes, em muitos bairros diferentes, muito altas, em lugares muito perigosos ou muito vigiados também se destacam. A quantidade de pixações realizadas continua sendo fundamental, associada aos demais fatores.

Atuando de forma solitária ou em grupo, o pixador percorre a cidade à procura. Precisa estar preparado e disposto a correr riscos, gastar seu tempo e seu dinheiro para percorrer a maior área possível e realizar o maior número de intervenções.

A compulsividade necessária associa a prática a um vício. O olhar sobre a cidade e a forma de relação com o espaço público se transformam profundamente a partir da pixação. Os laços sociais criados, o código moral de comportamento envolvido também opera mudanças importantes nos agentes.

O caráter intermidiático da pixação se expressa na diversidade de aptidões requeridas. Além da caligrafia e da pintura, a prática envolve preparo físico e habilidades atléticas semelhantes às da arte circense.

As táticas utilizadas demonstram capacidades de trapezista, como a pirâmide humana e o equilibrismo. É comum também a escalada de edifícios por cordas mais ou menos improvisadas ou mesmo na mão, sem qualquer equipamento de segurança.

A estética do pixo participa de um processo gráfico e tecnológico que passa pelos hieróglifos e pelas capas de discos heavy metal dos anos 80. A pixação que se faz hoje seria impossível antes do invento da tinta aerossol, e não seria a mesma sem as experiências caligráficas anteriores.

Além do léxico, das gírias e dos temas marcantes de um tempo histórico, o próprio "desenho da letra sempre foi um reflexo do espírito da época e dos desenvolvimentos tecnológicos" (Bomeny, 2010, p.11).

O pixo em altura depende do prédio, o pixo no vagão depende da existência do trem. As inscrições literalmente marcam as tecnologias disponíveis em seu tempo.

São muitos os preconceitos e imprecisões acerca da prática. Já ouvi dizerem que o pixo: "não diz nada", "é uma comunicação fechada", " é feio", " é vandalismo", " é crime".

Diante das variações na definição, considero pixação tudo que é escrito à mão livre em traços simples no espaço público. Seja feita com rolo, canetão ou spray, independente do conteúdo, dos instrumentos utilizados ou contexto social.

Quem considera que nada está dito na pixação simplesmente não decodificou a linguagem. A importância da expressividade do desenho da letra no pixo se ressalta nesses casos:

> *Quanto mais um texto se torna ilegível, mais destaque ganha o seu aspecto visual. No caso da caligrafia árabe em sua relação com o livro, o objetivo é 'provocar uma reação estética', de encantamento pelas formas. É esse 'apelo estético independente do seu sentido' que permite que as caligrafias do oriente possam ser admiradas, mesmo por quem desconhece a língua (Grabar, citado em Cadôr, 2016, p. 353).*

O incômodo diante da compreensão da linguagem, somado com o reconhecimento de que ali se diz alguma coisa, produz o discurso do pixo como comunicação fechada. Chamam de "linguagem de gangue", ou dizem que é excludente.

O mandarim é a língua mais falada no mundo, e é fechada para mim. Toda comunicação é fechada a quem não dispõe dos meios de decodificá-la. Não é que o pixo não diz nada, mas é preciso disposição de aprender.

Não existe linguagem universal, apartada da cultura. Toda linguagem exclui alguém. A música exclui o surdo, assim como a escrita exclui o

analfabeto. E no entanto, há pessoas que não sabem ler em livros e conseguem ler as pixações, como se pode ver no *Pixo* (2010).

Edifícios tomados pelo pixo freqüentemente são ocupações de moradia. A escrita se destaca na paisagem urbana antes de sermos capazes de decodificar suas mensagens. Mesmo quem não lê sabe que aquele prédio tem uma função diferente da de um shopping.

A pixação contém uma dimensão não-verbal que serve de orientação na relação de agentes com o espaço público. As dimensões verbal e não-verbal coexistem no pixo. Um exemplo são as marcas de feitura que indicam a natureza da atividade social envolvida, para além do sentido do que está escrito.

A placa na entrada do Masp, por exemplo, diz que às terças-feiras a entrada é livre a todo público. Mesmo se for capaz de decifrar o que está escrito, talvez uma pessoa em situação de rua não se sinta parte de "todo público". Fatores não declarados, como os códigos tácitos de vestimenta e higiene pessoal, somados à postura dos seguranças podem ser suficientes para que essa pessoa perceba que não é a destinatária daquela mensagem.

Dizem das *tags* que são egóicas: essa pixações em forma de rubricas ou assinaturas. E no entanto, não existe símbolo maior de auto-promoção que a publicidade, que domina o espaço público sem provocar o incômodo e a indignação que o pixo causa.

São ambas poluições visuais. Talvez a única diferença seja que a publicidade é movida pelo lucro, enquanto o pixo possui motivações mais complexas e indiretas, como o pertencimento a um grupo social, a defesa de uma causa, o respeito e o *status*.

Existem grupos e indivíduos que estimulam apropriação de suas *tags* por terceiros. A ação coletiva descentralizada em torno de um símbolo cria um tipo de intervenção que segue anônima, apesar de se reunir em torno de uma assinatura.

Numa atuação que pode ser de militância política e/ou de guerrilha poética, os indivíduos compartilham um traço identitário com desconhecidos. A relação se dá no espaço público,

por intermédio da escrita da mesma *tag*. É o caso do V de Vagina (13/12/2018), que instiga a participação de colaboradores:

> *A tag V de Vagina n eh de uma pessoa, não há posse! eh apropriação, resignificação, ocupação.. de quem faz, de quem se identifica, de quem está, de quem passou, de quem (des)constrói a paisagem urbana também...*

Quando se analisam as *tags* e assinaturas de forma individual, o que se vêem são palavras soltas. Quando o campo de visão se abre, percebemos que as assinaturas, mesmo distintas em formato, escala, cor e conteúdo, participam de um conjunto.

As diferentes palavras que indicam os nomes de indivíduos ou grupos de pixadores (*crews)* formam no espaço público um poema dadaísta. Dentre os nomes encontrados em São Paulo estão os Loucos, Anônimos, Ironia, Abismo, Exorcity, Os Mais Imundos, Os Registrados (RGS), Vício, Arrastão Lis, SP Manos, KOP, Lixo Mania, Filho, Francisco, Uzoto, entre muitos outros.

Os nomes escolhidos expressam a natureza, a origem ou os valores do grupo. O nome 120 LBS, por exemplo, remete à técnica utilizada. 120 libras é a pressão do extintor de incêndio usado em intervenções de grande escala.

É possível condenar as *tags* como egóicas se não se levar em conta a complexidade de agentes e motivações envolvidos. Ainda assim, limitar a percepção do pixo às suas assinaturas é uma redução absurda. O potencial da técnica se realiza na profusão de dizeres e de interesses expressos no espaço público.

O jornal mural se constitui de declarações amorosas, trechos de música, ditados, lemas de vida, denúncias, reivindicações, protestos, frases nonsense, inscrições cartográficas de origem remetendo a um bairro ou região. As diferentes marcas de pertencimento a grupos, partido, religião ou times de futebol são afirmações de identidade, são provas de existência.

Os dizeres da rua são tão diversos quanto são múltiplos os interesses na sociedade. Sendo o pixo um desses interesses, também são comuns as inscrições sobre ele. A metalinguagem do pixo se apresenta nos comentários sobre as circunstâncias da ação ou sobre motivações dos agentes.

Não é difícil encontrar frases como estas que vi na rua e anotei no caderno: "Na madruga", "Na missão", "Na chuva", "Nem me viu", "No sapatinho", "Quando é por fora, os bico chora", "Eita bico loko", "Morro doido", "Um dia eu paro", "Em breve no teu muro", "Polícia sai do pé" e "Nem Deus pode me parar".

Algumas marcam as condições climáticas ou a maneira como foi feita a pixação. Outras falam da técnica, como a referência ao bico do spray e ao fato de ter sido feita por fora, escalando o prédio. Outras servem como lemas, preces e profissões de fé.

As pessoas podem achar feio ou não. O fato é que o pixo existe e reflete valores presentes da sociedade. Sua estética do sujo, do imperfeito, do inacabado, do improviso e da violência remetem ao seu ambiente, aos processos históricos e suas contradições:

> *Os hábitos, as crenças, as ferramentas, a ciência, as técnicas e as relações sociais são partes de um processo que determina o ideal de beleza de cada época e lugar, de modo que as dominações políticas e religiosas deixaram suas marcas no estilo de arquitetura, no modo de vida e nas representações sígnicas (Bomeny, 2010, p.11).*

A pixação não prejudica a função do muro. O problema não é a tinta, nem a palavra, uma vez que outras técnicas usam spray e frases e são menos perseguidas. A legislação participa da definição do conceito de beleza e é influenciada por ele.

Esta hierarquia de valores nem sempre foi assim, e tampouco seguirá inalterada. As leis estão sujeitas à mesma dialética de transformações da sociedade, enquanto houver história.

## Características da intervenção urbana

Imperfeita
Inacabada
Narrativa
Anônima
Efêmera
Coletiva
Antiga
Urgente
Polifônica
Improvisada
Interdisciplinar
Contra-hegemônica
Compartilhada
Monumental
Conflituosa
Inesperada
Dialógica
Desviante
Arriscada
Marginal
Proibida
Mínima

Política
Diversa
Fragmentada
Em camadas
Sem curadoria
Transformadora
Itermidiática
Heterogênea
Tecnológica
Artesanal
Gratuita
Invasiva
Urbana
Dispersa
Cotidiana
Histórica
Relacional
Desordenada
Geopolítica
Espontânea
Exposta
Tátil

# VII.
# Autoral é tudo que você não sabe de quem roubou

## Não bota aspas quem assina anônimo

O valor de mercado de uma gravura depende da assinatura. A declaração da autoria simplifica a vida do leitor, direciona seu olhar de acordo com noções pré-concebidas. A interpretação de um texto cuja autoria se conhece é influenciada por leituras anteriores. A pessoa pode iniciar já pré-disposta a gostar ou não.

Antes de ler um texto de Borges, alguém que o conheça pode ter a expectativa de uma alegoria metafísica - um conto curto, em primeira pessoa, em um mundo fantástico. E ela pode estar errada, mas seu olhar já espera algo.

Quando se desconhece a autoria, a desconfiança é maior. Não se sabe o gênero, a origem social ou as intenções de quem escreve: se tem fama ou se é iniciante, se já morreu ou qual a sua nacionalidade.

O receptor tem maior facilidade de tomar o texto para si. Uma prova são as múltiplas apropriações que já aconteceram com os poemas do Coletivo Transverso nesses 7 anos de intervenções.

Recentemente, um guia da Chapada dos Veadeiros-GO publicou a foto acima no Instagram com o #coletivotransverso. Eu repliquei a foto na página do Transverso, marcando ele e o fotógrafo. O guia comentou que tem a tatuagem faz tempo.

É provável que o primeiro contato dele com a frase tenha sido com o lambe anônimo da foto abaixo que colei há alguns anos em uma casa abandonada no caminho de uma cachoeira próxima de Alto-Paraíso. Pode ser que apenas recentemente ele tenha descoberto que a ação foi nossa.

*(Maia et al. 2018, p.89)*

É recorrente o relato de pessoas que descobrem que era nossa uma frase que fazia parte de seu cotidiano. Recebemos esse retorno por email, pelas redes, ou pessoalmente.

Essa iluminação retrospectiva marca a memória da pessoa de forma mais íntima do que se ela soubesse de cara que aquilo era parte de um projeto, de um trabalho, de uma pesquisa. A interpretação é mais aberta antes de ser compartimentada, definida, enquadrada.

## A mercantilização da intervenção pública

A liberdade que o anonimato inspira se manifesta também na quantidade de apropriações comerciais de frases do Transverso. Vez ou outra encontro algum produto à venda quando procuro frases minhas e das outras participantes do Coletivo.

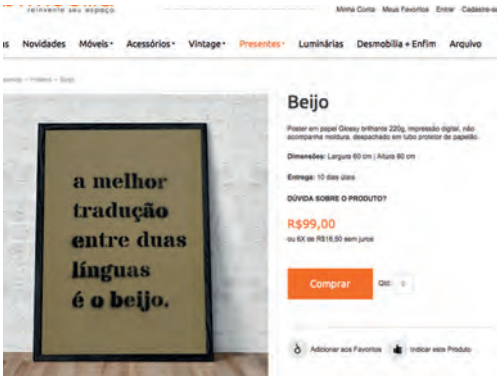
*Caminseta vendida sem autorização com poema meu*

São diferentes níveis de apropriação. Há casos em que refazem a arte numa estética muito semelhante, como no caso acima. A frase é simples e seria razoável supor que outras pessoas pudessem chegar à mesma formulação sem saber do Transverso.

Mas a frase não é o único elemento passível de apropriação. O design da arte da camiseta é outro, embora muito semelhante. A tipografia, as cores e a moldura retangular indicam que o designer teve acesso à intervenção que eu fiz no rio, ainda que por meio de fotos difundidas virtualmente. A única diferença relevante, em relação à estética do Transverso, é a inclusão da assinatura no canto inferior direito, onde se lê o nome da loja.

Dentre as que eu tomei conhecimento, o mesmo se passou

com minhas frases: “Viva uma vez por dia”, “Os dias passam e amanhã não chega”, “A melhor tradução entre duas línguas é o beijo”, e com as frases da Patrícia Del Rey “Em caso de dor dance” e “A vida é um emaranhado de nós”. São vários produtos: pôsteres, imãs de geladeira, quadros, bolsas e camisetas vendidas por diferentes marcas no Brasil e em Portugal.




*Quadro com poema meu vendido sem autorização*

Empresas que vendem reproduções de intervenções urbanas sem pedir autorização, dar créditos ou compartilhar lucros, usam o argumento de que “Se está na rua não é de ninguém”. Pode ser. Mas se não é de ninguém, é de todos. Não é para ser vendido.

Disponibilizamos no site do Coletivo Transverso arquivos de nossos lambes para serem baixados e impressos gratuitamente. Incentivamos que outros se apropriem das frases, que colem na rua ou usem para fins pessoais. Não somos contra a venda de produtos, mas gostamos quando nos procuram antes de fazê-lo.

O que está na rua continua sendo gratuito ao público. A perda de controle é um projeto. A partir dessa perda, nossos poemas chegaram por mãos desconhecidas a lugares onde nunca fomos pessoalmente, ampliando o número de parceiros sem a necessidade de organização.

## Calmaê

Em 2010, morando em São Paulo, fiz minhas primeiras intervenções na rua com stencil. Eram duas máscaras, uma bailarina e o gato Zé, ambas assinadas com calmaê. Fiz os desenhos das máscaras a partir de duas fotos minhas. Imprimi os contornos dos desenhos vetorizados digitalmente e cortei com estilete sobre o papel triplex 300g.

Ao aplicar na rua a bailarina, percebi que a assinatura enrijecia seus movimentos. Parei de assinar para que ela pudesse se inserir na paisagem de forma mais livre.

Logo nas primeira saídas, percebi uma transformação no meu olhar para a cidade, talvez o efeito mais imediato e também o mais duradouro. O andar pelas ruas não era mais desinteressado, mas com a atenção de um estrangeiro diante de um idioma desconhecido que pretende decifrar por tentativa e erro.

## Meritocracias hereditárias

Uma narrativa linear da vida simplifica um percurso de dúvidas e hesitações. São deixados de lado os erros, as tentativas frustradas e os muitos impasses. Omitem-se os momentos de quase desistência; ressaltam-se as manifestações iniciais de habilidades que seriam importantes mais tarde.

A visão da história como uma seqüência linear de início, meio e fim confere à escrita autobiográfica um tom de tautologia: assim foi pois não poderia ser diferente. Essa dupla percepção do fim (enquanto término e finalidade) instaura a sensação de inexorabilidade do destino.

É um exemplo do que Bourdieu (1986, p.184) chama de ilusão biográfica: a noção de que "a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma 'intenção' subjetiva e objetiva, de um projeto".

Um dos riscos da ilusão biográfica é o esquecimento das condições sociais que possibilitaram a ação bem sucedida do indivíduo nos diversos campos simbólicos de sua atuação. A pessoa acredita ser a única responsável por suas vitórias. É o mito da meritocracia.

Os bem posicionados num ordenamento desigual esquecem (e promovem o esquecimento) da história que os beneficiou, justificando o sucesso como resultado exclusivo de qualidades e esforços pessoais.

Por mais que o sobrenome e a riqueza da pessoa sejam herdados de algum antepassado longínquo, ela sente compartilhar daquele mérito ancestral. Numa lógica aristocrática aplicada ao liberalismo econômico vulgar, é como se o merecimento fosse algum traço genético, transmitido pelo sangue através das gerações. Os grupos subalternos, por sua vez, são incentivados à resignação: assim é, porque assim foi; logo, assim será.

## Coletivo Transverso

O Coletivo Transverso foi criado em janeiro de 2011, "com o propósito de pesquisar, desenvolver e realizar intervenções poéticas no espaço público", como consta na contracapa do nosso primeiro livro, *Atenção, isto pode ser um poema*, (Maia et al, contracapa, 2018).

Nossa proposta inicial era mais simples: aplicar nossos poemas na rua com stencil. Quando ingressei no mestrado da UnB, em 2011, fui morar numa república na Asa Norte, em Brasília. Em janeiro, junto aos amigos que moravam comigo, fizemos alguns almoços que se transformaram em oficinas informais de *stencil*.

Eu tinha um livro não publicado de haikais, e a intuição de que a forma poética sintética caberia bem na rua. Depois do almoço saímos para aplicar os primeiros *stencils* produzidos no campus da UnB.

Com o gosto crescente pelo poema urbano, passamos estudar novas formas de intervir poeticamente na rua. Usamos técnicas como o lambe-lambe, a projeção, o pixo, a projeção (digital e com nossas Bazucas Poéticas, das quais falarei mais detidamente à frente), o grafite, a performance, a criação de monumentos, instalação de placas, rebatismo de espaços públicos e a jardinagem de guerrilha, entre outras.

O Transverso se tornou um grupo de pesquisa teórica e prática de linguagens urbanas. Há um núcleo criativo, formado pela poeta e atriz Patrícia Del Rey, pela artista plástica Patrícia Bagniewski, e pela cineasta e produtora Rebeca Damian e eu. Somos os responsáveis por pensar e produzir as ações e projetos.

Considero, porém, como parte do coletivo também os colaboradores, parceiros e aqueles que nem nos conhecem, mas estabelecem uma relação criativa com nosso trabalho. Já soube de textos nossos usados em peças de teatro, em vídeo-danças

e no cinema. Uma das interações mais freqüentes são pessoas que fotografam intervenções na rua sem saber que são nossas.

Elas divulgam em redes ou sites,e quando escrevem na legenda o texto da intervenção, é possível encontrar a foto a partir de mecanismos de busca da internet.

Quando estávamos selecionando as fotos das intervenções que entrariam no livro *Atenção: isto pode ser um poema* (Maia et al, 2018), não estávamos satisfeitos com a foto que tínhamos da frase da Patrícia "A vida é um emaranhado de nós".

Eu tinha colado um lambe no beiral de um hotel na Cracolândia, em São Paulo, em meio aos fios enrolados nos cabos de eletricidade, que imaginava que teriam dado ótimas fotos. Mas não tínhamos essa foto ainda. Procurando na internet, achei a foto abaixo, de Julio Cesar.

*Cracolândia*

Foi uma parceria não programada, uma relação mediada pelo poema na rua e pelas linguagens envolvidas. Escrevemos ao Julio e pedimos autorização para publicar a foto dele em nosso livro. Ele se declarou feliz em participar do projeto.

Ao decidirmos pela realização de intervenções anônimas, pretendíamos nos afastar da lógica publicitária da reprodução da logomarca. A proposta é desenvolver uma linguagem, e linguagem só se desenvolve no diálogo. Linguagem sem diálogo é delírio.

Ao longo do trabalho, criamos uma identidade visual, mas sobretudo literária, a partir de diferentes técnicas e suportes. Nosso primeiro grande projeto foi aprovado em 2013, quando fomos selecionados pelo edital do Fundo de Apoio à Cultura do DF.

O projeto envolvia a realização de 15 intervenções, diversas oficinas, a criação do site e um registro audiovisual que se traduziu em um teaser poético sobre cada uma das intervenções.

A condição de auto-financiados limitava nossas possibilidades de fazer intervenções maiores ou com materiais caros. Algumas das técnicas que o projeto nos possibilitou experimentar foram a escultura de concreto, com o "Monumento ao pixador desconhecido", o jogo-performance da "Queimada de sutiã", o mural de azulejos do "Caça-poemas" com tipografia inspirada em Athos Bulcão.

*Mural de azulejos no Parque da Cidade, em Brasília*

Um desdobramento dessa intervenção em azulejos foi o convite para participar da exposição "100 anos de Athos Bulcão", em circulação neste 2018 pelos CCBB de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. O painel em circulação é uma réplica da intervenção que continua no Parque da Cidade de Brasília, que produzimos em conjunto sob a orientação da Patrícia Bagniewski que fez mestrado no Japão pesquisando escultura em vidro e outras técnicas de artes plásticas.

O projeto possibilitou também a realização da parceria com Arnaldo Antunes, que cedeu o uso do verso "O céu não sai de cima" para a intervenção que realizamos com 57 espelhos de 80x25cm agrupados no chão formando as letras da frase.

Outra parceria foi a "Pontos de cura", em parceria com Nicholas Behr. Produzimos réplicas de agulhas de acupuntura com 1,80m, cada e afixamos em pontos de Brasília onde aconteceram atrocidades ou crimes bárbaros. A série de intervenções remete ao papel de cura promovida pela memória social.

Colocamos agulhas e placas em homenagem às vítimas nas proximidades de onde Marco Antonio Velasco foi assassinado em 1993; na UnB, onde Ana Lídia foi encontrada estuprada e morta em 1973, com indícios de envolvimento de nomes famosos da política nacional; onde aconteceu o massacre da GEB em 1959; e perto do ponto de ônibus onde foi assassinado o índio Galdino dos Santos em 1997.

Como eu disse, somos o núcleo criativo, mas não os únicos criadores dessa linguagem. Um tipo de autoria compartilhada acontece quando uma frase surge no meio de uma conversa, num processo dialógico. Um desses casos foi com Luiz Augusto Carneiro Campos, quando ele disse "Há males que vêm pra te fuder", na conclusão de um assunto que conversávamos. Mais tarde, com o consentimento dele, eu fiz um lambe com a frase, no formato anônimo do Transverso.

A frase foi dele, mas a conversa era nossa, e quem anotou fui

eu. Em homenagem a esse tipo de apropriação, criei o aforismo "O falado é do vento, o escrito, do dono do caderno". Outras frases nessa linha foram a "Que belo dia lá fora pra ficar aqui dentro", dita por Iury Santos em conversa comigo, que eu transformei em stencil pequeno, pensado pra fazer em casa, e "O problema do amor é que envolve outra pessoa", dita por Bárbara Macri, para a qual eu fiz um stencil tamanho A1 e apliquei na rua. Todos concordaram com a reprodução das mensagens.

Pesquisadores e alunos nos procuram com alguma freqüência para auxiliá-los em seus trabalhos ou darmos entrevistas. O Coletivo Transverso já foi objeto de dissertações de mestrado em diferentes áreas, indicando a interdisciplinaridade do trabalho.

A primeira que tenho notícia foi Ana Beatriz Noronha Rosa, que graduou-se em jornalismo com a monografia *E o verbo se fez muro: Apontamentos para uma comunicação urbana* (2013), pelo Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas (ICSA) da Universidade Federal de Ouro Preto. Parte dos resultados da pesquisa derivaram de ações que Ana realizou em parceria com o Transverso no Rio de Janeiro.

Larissa Alberti Ramos de Freitas é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro de Educação Tecnológica de Minas Gerais com a dissertação *A cidade reescrita: poesia e arte urbana no trabalho Coletivo Transverso* (2015), e publicou o artigo "Poemas grafados na cidade: espaços possíveis na obra do Coletivo Transverso" (2015) no periódico *Intermidialidade*.

Fernando Franciosi é mestre com dissertação de *O jogo das intervenções poéticas: usos e significados em disputa nas ações do Coletivo Transverso em Brasília* (2017), pelo departamento de sociologia da UnB.

Ações também são realizadas em outras cidades por iniciativa de colaboradores, com ou sem nosso conhecimento. Conhecemos o Baixo Ribeiro, por exemplo, quando ele nos procurou para

compartilhar a experiência de trabalhar nossos conteúdos com alunos em um projeto que realizava em escolas de São Paulo.

No *Atenção: isto pode ser um poema*, incluímos artigos de cinco autores sobre o trabalho do Transverso: da arte-educadora Renata Azambuja, da professora do Departamento de Artes Visuais da UnB, Karina Dias, de Baixo Ribeiro, curador e co-fundador da Choque Cultural, de Larissa e de Fernando.

É um projeto construído coletivamente que continua a demandar investimento e dedicação pessoal da nossa parte. Como eu digo nas oficinas que oferecemos, até que você comece a escrever na rua, até que mostre a qualidade do que produz, ninguém vai te telefonar e te oferecer um salário pra criar poemas e inscrever na rua.

Hoje o Transverso possui duas sedes: uma em São Paulo, onde eu moro, outra em Brasília, onde vivem a Rebeca e as Patrícias. Atuamos simultaneamente nas duas cidades ou onde estejamos de passagem. Tentamos, sempre que possível, incluir todos os membros. Algumas da oficinas que demos pelo Sesc, por exemplo, possibilitaram a reunião de todos ou de parte do Coletivo para um trabalho conjunto.

Existe uma grande liberdade para criação de conteúdos e ações. A realização de intervenções não depende de aprovação de todos do Coletivo. Para elaboração de projetos maiores ou quando temos algum dilema na criação, recorremos a grupos e encontros virtuais.

Compartilhamos, sobretudo, da proposta de inserção de conteúdos autorais no espaço público. Desenvolvemos coletivamente uma pesquisa de linguagens e técnicas de intervenção urbana que resulta numa identidade estética e poética da qual o anonimato faz parte.

## casadalapa

A casadalapa "é um coletivo de artistas de diferentes áreas que há 13 anos trabalha e discute arte a partir da realização de ocupações multiplataformas em espaços públicos e territórios compartilhados. É também base para produção de filmes e vídeos, residências artísticas, projetos de intervenção urbana utilizando artes integradas e agricultura urbana, discussões sobre teatro, cinema, artes plásticas, produção de arte, cenografia e figurinos, exposições, encontros de criadores, pensadores e coletivos, projeção de filmes, shows, espetáculos infantis, arte-educação, lançamento de livros e performances - um espaço independente de criação e discussão de arte e cidade" (casadalapa, site)

Hoje a casa é composta hoje por 18 pessoas, entre cenógrafos, artistas visuais, agricultores urbanos, poetas, designers, editores de som, DJs, fotógrafos, montadores, diretoras de TV e cinema, jornalistas livres, midiativistas. São desenvolvidos ali projetos pessoais e coletivos.

O espaço possui ateliês particulares e áreas compartilhadas que servem de espaço expositivo e de produção de eventos culturais. As áreas são constantemente adaptadas aos múltiplos usos: ateliê de costura, oficina cenotécnica, ilha de edição, estúdios de foto e som.

A casa alterna organicamente seu funcionamento entre o *coworking* e o coletivo artístico. Entre 2014 e 2018, a casadalapa abrigou a sede de outros coletivos como o Coletivo Transverso, coletivo Paulestinos, produtoras de cinema, associação de roteiristas, blocos carnavalescos e grupos de teatro, entre outros.

Cada um desenvolve seus projetos pessoais de forma autônoma em salas individuais ou partilhadas. Periodicamente, entretanto, alguns projetos envolvem todos ou vários dos membros da casa.

Nos trabalhos coletivos é muito grande a importância da

rede de artistas aliados, que não possuem um espaço físico individual na casa, mas participam do desenvolvimento dos trabalhos de intervenção na cidade e integram as exposições coletivas de arte que acontecem na casa.

A casadalapa existe em conjunto com esta rede de aliados. A troca de experiências e trabalhos é um pilar existencial do coletivo, promovendo a oxigenação do convívio e a complementação de saberes e técnicas artísticas e/ou organizacionais dos trabalhos em grupo.

Os membros da casa pagam uma mensalidade para cobrir os gastos de manutenção do espaço. Algumas pessoas dividem salas entre duas ou três pessoas, outras pagam pelo aluguel da sala inteira. Todas têm acesso às áreas compartilhadas: a sala de exposições, a cozinha, o quintal com seus pátios e os jardins na frente e no fundo da casa.

Em volta da mesa e do fogão é gerada a maior parte dos encontros criativos e das grandes discussões de analises político/artísticas. O amplo quintal da casa com seu viveiro e seu de plantio também promove encontros. Estes espaços comuns são adaptados pelas necessidades de uso, adequando-se as demandas pessoais ou de eventos de grupo.

Algumas atividades se intercalam no espaço a partir de poucas ou nenhuma adaptação. O viveiro comporta um grande número de atividades de lazer, trabalho ou ócio. Há ganchos para redes, bancos, tocos de madeira e cadeiras. Ali acontecem as fogueiras dos dias frios e as projeções de cinema ao ar livre, com a instalação do projetor e de uma tela temporária em meio às mudas.

No viveiro acontecem a escrita, a festa, a reunião ou o descanso. O cultivo de mudas, ervas e árvores é permanente, e permeia as demais atividades. As mudas são utilizadas nos projetos de agricultura urbana como o Roça de Rua ou para consumo da casa. O cultivo é feito em saquinhos, vasos ou

diretamente na terra. Além das mudas prontas para transporte, há uma composteira, sementeiras, algumas árvores e uma grande variedade de arbustos de pequeno porte.

A gerência administrativa da casa é constituída por Comissões de três pessoas se alternam a cada trimestre para gerir a zeladoria da casa: realizar pagamentos, fazer compras, organizar e acompanhar reformas, identificar problemas, prestar contas, lembrar do aluguel e lidar com os imprevistos. São em geral auxiliados pelos membros mais antigos da casa, e sobretudo por quem estiver mais presente na época.

Não há uma presença regular, continuada ou homogênea das pessoas, nem cobrança para tanto. Projetos externos podem levar um ou mais membros da casa a passar meses fora. O cuidado da casa tende a ser dividido entre quem estão mais disponível a cada momento.

O "mixto-quente" é um exemplo de atividade esporádica: uma festa-exposição de artistas da casa e aliados, que apresentam criações a partir de uma temática comum. Há exibição de filmes no viveiro, apresentações musicais, performances e atividades para crianças. O Surgimento do Mixto Quente foi a primeira iniciativa comum dos integrantes, logo no início do coletivo, aproveitando a presença de Djs e uma extensa rede de músicos.

O evento vem da idéia de trazer outras pessoas à casa. A música dançante foi o embrião, logo somada às artes plásticas, com a exposição de trabalhos de integrantes da casa e da rede de aliados. Logo veio a idéia do cinema ao ar livre com a presença de diretores ou integrantes das equipes dos filmes exibidos.

A presença cada vez maior de crianças, sejam filhos dos integrantes ou dos amigos estimulou a produção de uma programação infantil e da adaptação de salas da casa às necessidades deste público, com áreas para trocador de fraudas, sala de brincadeiras, teatro e a música para crianças. O convívio de adultos e crianças e uma pratica muito salutar

para a existência do coletivo.

No Mixto Quente a casa toda é transformada em espaço expositivo. Na edição de 2018, com a temática "censura", expus o livro-obra *A parede da rua* (2018), que produzi em parceria com Julio Docsar, um dos fundadores da casa.

O "cine-viveiro" é outro evento que envolve esforços coletivos. A curadoria dos filmes é feita de forma coletiva, a partir de sugestões e debates internos em reuniões. Geralmente se priorizam produções de pessoas vivas e próximas, que possam participar dos debates que sucedem as exibições.

As seções do "cine-viveiro" são gratuitas e abertas ao público, divulgadas em redes sociais. O formato consiste geralmente de um longa e dois curtas, relacionados entre si de alguma forma. estes filmes são disparadores de boas rodas de conversa, com temáticas pertinentes ao nosso momento político. Os temas recentes trataram de discussões de gênero, da reforma da previdência, do regime militar, etc.

Além dos filmes temos o hábito de servir uma comida comunitária aos visitantes, como forma de gerar uma comunhão entre todos. Em um segundo espaço, que é na sala de exposições, acontece o cine viveirinho, com curadoria das crianças da casa, podendo os pais com filhos poderem participar do evento com seus filhos, mesmo este acontecendo no período noturno. Freqüentemente há também a exibição de um filme infantil na sala de entrada da casa.

O "cine-viveiro" tem uma programação mensal e o "mixto-quente" não têm periodicidade fixa: dependem da disponibilidade de todos ou da firme convicção de poucas pessoas que encabecem a iniciativa. São eventos voltados para o estímulo do encontro, da troca de idéias e da circulação de pessoas na casa. A venda de cerveja nem sempre supre os gastos de produção, que são pagos pela fundo de caixa do coletivo.

Além desses eventos, outros trabalhos coletivos são realizados

a partir de editais, convites ou convênios. É o caso do Território das artes, do Enquadro 5x5, da Casa Rodante e do Vidas em Obras.

Um traço comum a vários das atividades externas da casa é a atuação em territórios de vulnerabilidade social. A partir do ingresso na casa em 2014, realizei novas parcerias, e ampliei do repertório de técnicas de intervenção urbana, como a jardinagem de guerrilha e o bandeirão. Tive também experiência com novas interfaces da intervenção urbana, como a televisão e a redução de danos.

A Casa Rodante começou em 2014 como projeto em parceria com a Secretaria de Direitos Humanos e Cidadania por convite da coordenadoria de Direito a Cidade, integrante do Programa Público de Redução de Danos Braços Abertos, atuante no território da região da Luz, com usuários e não usuários de crack que habitam a região. piloto a convite da Coordenação de Promoção do Direito à Cidade da Secretaria de Direitos Humanos e Cidadania da Prefeitura de São Paulo. Tratava-se de uma ocupação artística itinerante no bairro da Luz. Com um ateliê móvel em formato de uma casa lúdica de madeira, adaptado na caçamba de uma antiga caminhonete. Cada dia realizávamos uma atividade diferente na região conhecida popularmente como cracolândia.

Estacionávamos a caminhonete e começávamos alguma relação criativa com o espaço público: o plantio de árvores e plantas alimentícias e ou medicinais alimentos nas calçadas ou em vasos improvisados, o Jornal Mural com lambes, grafite e stencil, o cinema na rua sobre uma lona na grade da praça, a música e a performance de palhaço eram as atividades regulares.

No último sábado do mês acontecia o Multirão Artístico, que reunia convidados e atividades infantis. Todas as ações eram abertas e gratuitas. A proposta era o cultivo de novos espaços de encontro e de troca não violenta por meio do cuidado compartilhado do espaço.

*Casa Rodante*

Trabalhávamos com redução de danos, mas não abordávamos usuários. A relação se dava por intermédio do interesse dos indivíduos pela atividade do dia. As trocas estabelecidas eram ricas e intensas.

Uma troca marcante foi quando eu estava plantando uma amoreira com Marina Alegre e Marcos Castanho numa calçada da Rua Helvetia. Um homem se aproximou de mim enquanto eu cavava o buraco e tomou a enxada da minha mão. "Você é doutor, você não sabe fazer isso. Vou te mostrar como faz". A partir daí conversamos, ele vinha do interior, estava em São Paulo há dois anos e era usuário de crack. Trabalhou conosco durante toda a manhã. Ao final nos abraçamos e ele agradeceu pelo suor derramado, eu agradeci pela aula.

O que me marcou foi uma inversão de hierarquia na interação.

O usuário de crack, que geralmente é tratado pelos agente de saúde pública como alguém que precisa receber informação, assumiu a postura de compartilhar os seus saberes.

As ações no espaço público são consideradas dispositivos de encontro, estimulando trocas não mediadas pelo dinheiro ou pela violência. A suspensão dos papéis sociais era recorrente.

A mudança era não apenas de doutor a aprendiz ou de usuário a professor. Outra vez, durante um plantio na Al. Barão de Piraciba, um guarda da GCM com que eu conversava sobre agroecologia me disse que era engenheiro agrônomo e agricultor. Nunca antes e nem depois, um policial fardado se apresentou pra mim como algo que não policial.

A primeira fase da Casa Rodante foi coordenada pelo cenógrafo grafiteiro e mestre multimídia Julio Dojcsar. Participávamos de forma continuada: eu, o Átila Fragoso dos Paulestinos, a Laura Guimarães dos Microrroteiros, a Marina Alegre e o Marcos Castanho da Roça de Rua, o palhaço e músico Clerouack, a artista e produtora Silvana Marcondes o psicólogo Cristiano Viana e a agente cultural Diná Ramos, porém com a participação freqüente de outros aliados.

O princípio da casa rodante era de estabelecer vizinhança entre moradores do bairro e freqüentadores da região, sejam eles pessoas em situação de rua, agentes públicos de saúde, trabalhadores do comercio local, ou simplesmente as pessoas que circulam pela região em torno da enorme rede de transportes oferecidas pelo bairro.

Em volta da mesa montada na rua, juntavam-se moradores das ocupações, crianças, usuários de crack ou álcool, agentes sociais, policiais, comerciantes, artistas, em um convívio de vizinhos em um território em construção.

O Casa Latina foi um projeto em moldes semelhantes ao da Casa Rodante, também uma parceria/convênio com a Secretaria de Direitos Humanos e Cidadania da Cidade de São Paulo,

pertencente a pasta de Migrantes, fortalecendo a política de acolhimento da cidade para com a grande comunidade de Bolivianos residentes nas regiões do Pari e Brás, região do Canindé, na Praça Kantuta. Promovíamos atividades artísticas e de plantio aconteciam durante a semana e aos domingos, durante a feira de cultura boliviana que acontece ali.

Segundo o jornalista livre e artista Sato do Brasil, coordenador do projeto, o Casa Latina tinha a proposta de "evidenciar costumes, tradições e histórias de imigrantes na cidade de São Paulo, estabelecer um vínculo com a população do entorno da praça, fomentar a relação dos vizinhos da Kantuta com a população que freqüenta a feira e, assim, promover a cidadania nas ruas" (Site casadalapa)

Outro projeto que mobilizou a casa foi o Enquadro 5x5, uma série de 5 episódios de 5 minutos cada para TVs públicas. Foi o resultado de um edital do Estado de SP, o Prodav. Cada episódio se passava no bairro de uma zona diferente da de São Paulo. Norte, sul, leste, oeste e centro.

O enquadro é uma linguagem audiovisual desenvolvida pela casadalapa que misturava ficção, documentário e intervenção urbana. O grafite, stencil, lambe-lambe e outras técnicas de intervenção são incorporados na narrativa poética que trata da história de cada bairro, de seus conflitos, seus personagens e suas potencialidades.

## Roça de rua

A Roça de Rua é um desdobramento das experiências e parcerias realizadas na Casa Rodante e Casa Latina. Marina, Átila, Marcos e eu demos esse nome às ações de jardinagem de guerrilha que continuamos fazendo de forma autônoma. Também chamada de guerrilha verde,

> *Sua expressão consiste basicamente em não esperar por autorização - seja do Estado, entidades, de empresas ou de pessoas específicas - e uma grande vontade de transformação da realidade vivida e percebida. (Nagib, 2018, p.52)*

As ações de jardinagem urbana são acompanhadas de intervenções poéticas, e outras práticas desenvolvidas nos projetos da casadalapa, como a construção de cerquinhas de proteção em torno do plantio. Os vasos improvisados a partir de material reciclado se tornam suporte para aplicação de stencil, lambe-lambe e outras técnicas.

*Marcos e morador aplicando stencil sobre cerquinha*

Na foto acima, Marcos ensina um morador a técnica do stencil sobre a cerca de proteção que nós construímos na hora. A frase é da Patrícia Del Rey: "Aqui as flores nascem do concreto. O aproveitamento de recursos disponíveis e a profusão de sementes plantadas são alguns dos princípios básicos da agroecologia, que incluem:

> *A reciclagem de nutrientes e energia; a substituição de insumos externos; a melhoria da matéria orgânica e da atividade biológica do solo; a diversificação das espécies de plantas e dos recursos genéticos dos agroecossistemas no tempo e no espaço (Altieri, citado em Nagib, 2018, p.87).*

A criação desses jardins piratas e comestíveis serviu também de inspiração a novos poemas. Fiz o "Se não vinga, vira adubo", que colamos junto ao plantio e que serve de resposta às pessoas que nos vêem jogando muitas sementes num canteiro reduzido, mesmo sabendo que nem todas vão conseguir crescer ali.

Junto com ervas medicinais como o boldo e o guaco, colamos lambes indicando seus usos e os males que tratam. Mas o caráter pedagógico da ação vem não apenas dos lambes poéticos e informativos.

*Boldo plantado em manequim com lambes*

A produção de alimentos no espaço urbano promove o contato com plantas que muitas vezes as pessoas da cidade conhecem apenas em versões processadas. Já colhemos berinjela, feijão, girassol, quiabo, entre outras, cultivadas desde a semente na rua.

Os plantios que mais dão certo são aqueles que são acolhidos por moradores próximos que regam e cuidam do cultivo. O cultivo compartilhado de alimentos, flores e ervas medicinais é uma relação no espaço público não mediada pelo dinheiro.

As plantas dão indícios de cuidado, negligência ou depredação, estabelecendo uma comunicação não verbal que indica os tipos de atividades humanas daquele local.

Outro lambe que fiz inspirado na agricultura urbana foi: "A praga é o asfalto, erva daninha é resistência". Segundo Harvey (2013, p.33), a jardinagem de guerrilha parte do princípio de que o direito à cidade

> *não é apenas um direito condicional de acesso àquilo que já existe, mas sim um direito ativo de fazer a cidade diferente, de formá-la mais de acordo com nossas necessidades coletivas.*

O plantio não representa dano ou destruição, mas o contrário: o investimento e o cuidado de bens compartilhados. A repressão aos usos espontâneos do espaço público tem no vandalismo o seu principal argumento. A jardinagem de guerrilha, então, ocupa uma posição limítrofe, capaz de evidenciar falhas e incoerências do discurso oficial.

Dentre os materiais reciclados que já utilizamos para o plantio estão as caixas d'águas. Uma delas, de mil litros de capacidade, colocamos no meio de uma rotatória na Lapa, em São Paulo. Logo no início da ação pararam dois PMs em motos e perguntaram o que estávamos fazendo. "Estamos plantando", dissemos. "Ah, bom. Tudo bem".

*Plantio da caixa d'água na rotatória*

Outra viatura da PM parou dentro da rotatória. Já tínhamos colocado a maior parte da terra dentro da caixa quando eles chegaram. Envelopamos a caixa d'água de mil litros de fundo quebrado com lambes dos Paulestinos e do Transverso impressos a laser e offset

A rotatória fica perto de uma delegacia. Além da viatura, outros PMs vieram de moto e em pouco tempo tinham cerca de oito policiais parados olhando a ação de braços cruzados. Enquanto o coletivo seguia o plantio, um PM chegou me dizendo:

- Pode falar para os seus amigos pararem de trazer terra.
- Por quê?
- Pode parar. Vai ter que recolher.
- Mas por quê? Qual o problema?
- Porque não pode.
- Por quê?
- Porque aqui passa carro.
- Aqui não pode passar carro. É proibido parar carro aqui.

*Viatura estacionada irregularmente na rotatória*

Eu falei, apontando a viatura. Ele continuou:

- E se vem um carro e bate aqui?
- Melhor que bater de frente com o carro do outro lado.

Uma moradora da região se aproximou de do Fábio Canale, que acompanhava a ação e na hora estava junto ao carro. Depois ele nos relatou o diálogo. A moradora disse:

- Que legal isso.
- É, se você for lá dizer isso pro guarda, pode ser que ajude.

Ela já pegou uma espada de São Jorge na caçamba da caminhonete e chegou enfiando a mão na terra, enquanto dizia para o PM.

- Deixa os meninos plantarem, moço. Faz mal nenhum.

Enquanto isso, ele falava pelo rádio com a central. Eu ouvia

só parte das falas dele. O PM relatava que estavam "plantando uma caixa d'água na rotatória", mas não parecia ser capaz de explicar direito, ou não recebia a resposta que esperava, porque parecia impaciente.

Olhando a postura dos policiais, percebia que estavam todo preparados para uma ação violenta. Nenhum deles, porém, estava preparado para explicar porque aquela ação era errada.

A caixa foi apropriada imediatamente pelos moradores, que regavam, traziam novas mudas e sementes e podavam galhos secos. O espaço se tornou também um local de depósito de oferendas. Algumas vezes encontrei uma gamela de barro com acarajés e velas ali.

Mais de um ano depois, a prefeitura tentou retirar a caixa da rotatória. Chegou lá com um trator. Uma moradora com quem conversei depois disse que tinha conseguido impedir a remoção. Ela disse aos funcionários que eles teriam de levá-la junto com a caixa. Passados mais seis meses, conseguiram tirar o plantio. Um vizinho amigo nosso mandou a foto da retirada.

*Prefeitura retirando o plantio comunitário*

# VIII.
# O povo e o poema

## Flores aos vivos

A primeira ação em parceria com o coletivo paulistano casadalapa foi uma colagem no muro do Cemitério da Av. Doutor Arnaldo com Átila Fragozo.

Na verdade era a segunda vez que tentávamos, mas a primeira não deu certo. Eu levei máscaras de stencil e spray, mas todos os bicos estavam entupidos, de forma que não conseguimos concretizar a ação. Serviu de aprendizado sobre a importância de ter sempre bicos extras.

Junto com Renoir Santos, Átila, integra o coletivo Paulestinos, que realiza intervenções com lambe-lambe combinando ícones da cultura pop mundial e da tradição popular nordestina.

O nome Paulestinos é uma derivação sufixal do radical de "paulistano" somado ao sufixo de nordestino: uma alusão à origem e trajetória dos integrantes, um baiano, outro de Pernambuco, ambos morando na capital paulista há muitos anos.

Além de desenhos como os de Lampião com sua espingarda na moto de Kaneda (da animação japonesa *Akira*) e da Maria bonita com um sabre de Luz de Star Wars, na época eles colavam indagações: "O que é a arte? O que é a vida? O que é a morte?".

A estética dos Paulestinos já era muito semelhante à dos lambes do Transverso. Uma diferença é o uso da moldura retangular e a estrutura mais rígida dos versos pelo Transverso. Os Paulestinos usam a mesma fonte, Impact, em diferentes hierarquias tipográficas no mesmo lambe-lambe, que servem também de textura e fundo das ilustrações.

Para a colagem no cemitério, eu tinha impresso vários "≠ aos vivos", tamanho A3. Átila levou as indagações sobre a vida e a morte, ilustrações do Cangakira e do cabeça de satélite.

Quando começamos a colar, um dos floristas comentou, rindo: "É, tem que dar flor pros vivos mesmo". Em seguida floristas das barracas mais distantes se aproximaram.

*Cemitério do Araçá, São Paulo*

Os floristas olhavam, riam, conversavam entre eles, um ou outro fazia um comentário: "E morto vai querer flor pra quê?", ou "Depois de morto não adianta mais". Um deles ficou sério e disse que na barraca dele não queria aquilo. Outro veio, olhou e voltou sem dizer nada.

Não tínhamos pensado em colar nas paredes laterais das barracas. Quando, porém, um deles disse que não queria e os outros não disseram nada a respeito, tomamos aquilo como um convite . Na época eu já colava lambes no alto usando extensor de pintura e rolo.

A tática de colar no alto se mostra até hoje muito eficiente para aumentar a durabilidade da intervenção. Os cartazes mais baixos são rapidamente arrancados ou cobertos de tinta. A colagem no alto, por sua vez, costuma vencer pela preguiça. É necessária maior pró-atividade e energia: pegar uma escada, subir lá pra arrancar, por exemplo.

Quando terminamos a colagem, percebemos que havia uma unidade forte na composição. Parecia que já trabalhávamos juntos fazia tempo, ou que aquele era o trabalho de uma só pessoa.

Quando estávamos preparando as coisas para ir embora, uma florista nos chamou. Meio emocionada, ela deu um cravo vermelho pra cada um de nós, e agradeceu.

O gesto foi bastante tocante pra nós. A reação da florista ressaltou para nós o potencial da intervenção urbana enquanto dispositivo de instauração de interações no espaço público não mediadas pelo dinheiro.

O painel principal foi removido em pouco tempo, mas entre as barracas alguns "Dê flores aos vivos" permanecem em 2018. Quase cinco anos depois, continuam legíveis, embora desgastados pelo sol e pela chuva e acinzentados de fuligem e poluição.

Quando alguém me apontou para a semelhança com o samba "Quando eu me chamar saudade", de Nelson Cavaquinho, concordei que pudesse ser uma referência subliminar. De fato era uma música que eu gostava, embora a origem da frase tenha sido objetivamente outra.

Veio de uma tentativa de fotonovela que tinha feito há alguns anos com Uirá Freitas. A narrativa consistia em um homem que roubava flores do cemitério e dava para um desconhecido na padaria. Nós realizamos a ação. Uirá atuou, eu fotografei. Mas não concretizamos a fotonovela. A idéia, entretanto, seguiu comigo, depois se materializando no poema.

## Espaço destinado à poesia

O processo criativo da intervenção urbana se retroalimenta nas interações estabelecidas no espaço público. Ao se inserir nos territórios de uso compartilhado, a intervenção assume um caráter relacional. Torna-se parte intrínseca de seu contexto.

Técnicas como o grafite, o stencil e a pixação requerem a presença física da pessoa que vai realizá-las. Assim, no ato da intervenção, muitas vezes escritor e crítico se encontram.

A simultaneidade entre a escrita urbana e a leitura proporciona um tipo de diálogo entre autor e público que um escritor de livros só vai conseguir depois de ser publicado ou se tiver pessoas próximas a quem confiar seus manuscritos.

O alcance de um livro depende de fatores como: a tiragem da edição, a capacidade de distribuição da editora, a verba de publicidade, as estratégias de divulgação, a participação do autor em lançamentos e outros eventos literários, a relação com a crítica especializada, o apoio de escritores consagrados, entre outros.

Mesmo quando publicado, não há certeza que um livro chegue ao seu público potencial. Nem sempre as pessoas que seriam afetadas por um dado livro chegam a lê-lo. Mesmo que alcance o público, até que o autor receba uma avaliação de sua produção são necessárias uma série de outras mediações.

Para alcançar o autor, o crítico profissional depende de algum veículo que publique sua resenha: cadernos de cultura, revistas acadêmicas e outras publicações especializadas em crítica literária. O escritor leigo depende das redes sociais, ou precisa descobrir o endereço do autor e escrever-lhe diretamente.

O escritor urbano, por outro lado, não precisa de notoriedade para ser lido. Não precisa sequer de amigos ou colaboradores a quem confie seus rascunhos. Na rua, a resposta muitas vezes é imediata e independente de solicitação.

O diálogo com desconhecidos serve tanto para ampliar a

percepção do escritor sobre seu próprio trabalho, quanto para sugerir temas de novas criações. As considerações alheias sobre o poema urbano ou sobre a atividade de intervir poeticamente na rua, freqüentemente ampliam os sentidos inicialmente imaginados para aquele texto.

A abordagem mais comum que recebi vem na forma de perguntas. "O que você quer dizer?", "O que você está fazendo?" "O que é isto?", "Pra quê isso?". Sempre que possível, respondo com novas questões: "O que você entende?", "O que você acha?". As respostas dos passantes são geralmente mais interessantes do que aquelas que eu daria.

Nem sempre é possível, entretanto, devolver a pergunta ao interlocutor. Sobretudo quando a pessoa que pergunta é um policial ou tem uma postura evidentemente hostil à atividade.

Diante da pergunta "O que você está fazendo?", minha primeira resposta costuma ser uma variação de "É poesia" ou "É um poema". Quando não é o bastante, digo que é meu trabalho, minha pesquisa ou improviso algo de acordo com o interlocutor. Mais a frente darei exemplos. O interessante agora é perceber que existe uma troca afetiva com esse desconhecido, mesmo quando sua postura inicial é contrária.

O diálogo se torna tão mais rico quanto menos pré-concebida é a percepção do passante sobre a ação. Quando a pessoa tem em seu repertório as noções de "arte urbana" ou "intervenção poética", a abordagem tende a expressar menos surpresa. É como se a atividade já estivesse em alguma medida domesticada, dentro dos limites daquilo que é esperado ou conhecido.

O momento mais fértil na recepção dos passantes é aquele anterior ao enquadramento da atividade em alguma categoria previamente conhecida.

O movimento da cidade não cessa. Quando não é a ação humana a suprimir os dizeres os poemas das paredes, são as intempéries climáticas a desgastar a tinta ou corroer o concreto.

A paisagem urbana é o resultado de milhões de intervenções, de muitas origens, de diferentes escalas, ao longo do tempo.

Desde os pixos e grafites monumentais até as mínimas inscrições dos banheiros públicos, a escala da escrita urbana acompanha as superfícies da arquitetura. O tamanho do texto e sua localização condicionam as possibilidades de leitura coletiva no espaço público.

As letras de 5 metros de altura em empenas do centro da cidade proporcionam um fenômeno social impossível em pequenas vilas pouco povoadas. A leitura coletiva em multidão é própria das metrópoles.

Não falo do compartilhamento simultâneo de uma mensagem. Milhares de pessoas podem ver simultaneamente o mesmo programa de TV. O fenômeno a que me refiro é o de centenas ou milhares de pessoas, no mesmo tempo-espaço, a ler a mesma frase.

Não é fácil estabelecer uma causa e efeito entre a poesia urbana e alguma transformação social específica, mas não é difícil provar que exista alguma relação. A persistência da prática em tantos países ao longo da história corroboram essa afirmação.

> *Desde as pinturas nas cavernas deixadas pelos homens primitivos até aos proto-cartazes de Martinho Lutero pregando suas proclamações no início do século XVI, existem precedentes valiosos para a apropriação de paredes públicas por ideólogos individuais (McCormick, 2010, p. 23).*

Uma das provas que tive de efeitos causados por um poema meu na rua foi em 2013, quando descia uma escadaria de Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Eu tinha aplicado vários stencils e lambe-lambes nas paredes dali, perto da minha casa na época. Um homem e uma criança, aparentemente pai e filho, desciam as escadas, quando o menino perguntou o que estava escrito ali.

*Stencil em Santa Teresa, Rio de Janeiro*

"Me liga em casa que eu tô na rua", disse o adulto. Percebi que eles continuaram a conversar sobre o escrito, mas não consegui ouvir o resto do diálogo. Minha participação silenciosa naquele breve momento, entretanto, proporcionou algumas reflexões:

1) O haikai na rua chama atenção mesmo de quem não sabe ler; 2) O poema urbano é instrumento de alfabetização; 3) Intervenções perto de casa servem para avaliar a recepção dos passantes de forma discreta; 4) As pessoas lêem e conversam sobre o que está escrito na rua; 5) Se as pessoas reagem ao que está na parede quando estou ali, é razoável supor que outras pessoas o façam quando não estou.

Inspirado na intervenção de Banksy (2006, pp.58-63) "Designated graffiti area", realizei outra experiência nesta mesma época. Colei o lambe "Espaço destinado à poesia" em alguns lugares do Saara e de Santa Teresa. O mais próximo da minha casa foi no muro de um estacionamento desativado e provocou reação já no ato da colagem.

Era um muro virgem, sem desenhos ou inscrições. Quando terminei de colar, um homem se aproximou e disse num tom

formal: “Estou vendo que você está aí destinando esse espaço à poesia, queria saber se posso declamar um poema de minha autoria”. Eu disse “Claro, por favor”, e ele declamou.

Era um bom poema, sobre a infância em primeira pessoa, que não sou capaz de lembrar. Uma dessas interações que eu gostaria de ter registrado, mas que perderia a espontaneidade diante de uma câmera. “Está inaugurado, então”, eu disse.

Passaram-se algumas semanas e eu já estava desanimado com a falta de interação com o muro. Era uma espécie de pescaria. Diariamente eu passava lá para ver se alguém tinha sido fisgado.

Pouco mais de um mês depois da colagem, surgiu esse *haikai* abaixo, pintado em tinta vermelha com pincel e logo outro lambe, com o desenho de um rosto em preto e branco.

*Técnica mista sobre muro, Coletivo Transverso e colaboradores anônimos, Rio de Janeiro, 2013.*

O texto ecoava um sentimento meu, de ansiedade diante do muro bege. A caligrafia irregular expressa urgência na escrita. A letra “e”, por exemplo aparece em um estilo nas palavras “cego” e “tenho”, e noutro estilo nas palavras “dilema” e “poema”. A

palavra “vivido”, desalinhada, parece incluída depois, indicando também um grau de espontaneidade. Das duas, uma: ou a pessoa tinha pouca prática nesse tipo de escrita, ou optou pela estética da imperfeição.

As duas hipóteses me parecem interessantes. O improviso e a urgência da caligrafia dialogam perfeitamente com o sentido literal do poema e seu contexto naquele espaço-tempo. Alguns meses depois, novas frases e desenhos surgiriam, ocupando também as paredes laterais.

Pude acompanhar o processo de contaminação tomando todo o quarteirão do estacionamento abandonado. Em resposta ao dilema do muro, proposto em vermelho, eu diria que as pessoas querem falar e têm o que dizer, elas só não sentem que podem.

Ou nas palavras de Banksy (2006, p.21): *“A lot of people never use their initiative because no-one told them to”,* que poderiam ser traduzidas por: “muitas pessoas nunca tomam iniciativa porque ninguém lhes mandou fazê-lo”.

## A cabeça do peão

É comum que as interações com desconhecidos proporcionem interpretações inovadoras aos textos, além de diálogos curiosos. A intervenção se torna um meio para um tipo de relação fugaz, conversas inusitadas que não fariam sentido em outras circunstâncias.

Um breve exemplo: em São Paulo, a caminho de uma colagem, percebi que o quadro de acrílico onde se colocam anúncios no ônibus estava vazio. Levantei e coloquei lá um lambe A3 com a frase:

Arte do lambe

A fonte Impact, a diagramação, o anonimato e a moldura preta reta são o formato padrão da estética dos lambes criados pelo Coletivo Transverso. O design é inspirado na comunicação urbana informal: os anúncios de comércio local de "admite-se funcionário", "Vendo apartamento", "compro ouro" e "trago a pessoa amada".

Quando sentei novamente no banco do ônibus, o homem ao meu lado me perguntou:

- O que é isso?
- Ah, é isso mesmo.
- Mas é pra quê?
- Pra que você acha que é?
- Ué, não sei. Mas você não põe um nome, um telefone pra ligar. Aí fode a cabeça do peão.

*Exemplo de lambe colocado em ônibus*

## Monumento ao pixador desconhecido

O herói nacional é motivo comum de representação em monumentos oficiais. Esta forma de arte encomendada visa cultivar a memória social em torno de eventos históricos considerados relevantes, oferecendo sem um juízo de valor.

Estão sempre embutidos no monumento os valores que defende. A postura altiva do Borba Gato, em São Paulo, empunhando sua espingarda pretende inspirar respeito pela figura. A estátua de 13 metros de altura é uma homenagem ao bandeirante responsável pelo extermínio de milhares de pessoas e a escravização de povos inteiros.

O monumento ao soldado desconhecido é outro motivo freqüente. Homenageia aqueles soldados que morreram em combate sem serem reconhecidos nem propriamente enterrados.

Em 2015, nós do Coletivo Transverso resolvemos explorar a técnica dos monumentos públicos e oferecer nosso tributo a esses que deram suas vidas pelo que acreditavam: os pixadores desconhecidos.

Construímos o monumento a partir da escultura em cimento de Patrícia Bagniewski e de um poema meu. Mandamos inscrever o poema numa placa de metal numa empresa que fornece lápides para o cemitério de Brasília.

## É só poesia, delegado

No final de semana anterior à estréia da Copa do Mundo no Brasil em 2014, realizei uma intervenção no viaduto que dá acesso ao aeroporto de Brasília. O viaduto estava recém reformado. Não havia ali nenhuma pixação, grafite ou publicidade.

A intervenção foi feita de improviso. Na época eu morava em São Paulo e estava a caminho do aeroporto para pegar o vôo de volta. Diante da oportunidade, comentei de parar rapidamente. Minha amiga fotógrafa que dava carona gostou da idéia. Paramos um pouco a frente do viaduto. Eu desci com o spray, enquanto ela preparava a câmera para registrar.

Até a hora do embarque eu tinha pouco mais de uma hora. Como a intervenção foi pensada de improviso, a técnica escolhida foi o pixo. Eu tinha no carro algumas máscaras de stencil, mas queria dizer algo novo e não tinha tempo para fazer máscaras.

Também as dimensões das paredes disponíveis eram muito grandes, em frente a uma via de alta velocidade, de forma que uma frase pequena dificilmente seria lida pelos passantes.

Eu atravessei a avenida escrevi a primeira frase: "É SÓ POESIA, DELEGADO", em caixa alta, numa só linha, cada letra medindo cerca de um metro de altura por 50 centímetros de largura. A escrita tinha os traços simples, em spray vermelho e levou poucos minutos para ser feita.

Como minha amiga não tinha chegado com a câmera, comecei uma segunda frase na mesma caligrafia. Escrevi "CADA CAMINHO É UM RISCO" alguns metros à esquerda da primeira frase.

Atravessei de volta a avenida e resolvi escrever mais. A próxima frase foi "CADA RIO É UM MONTE". No que hoje se mostra uma clara incapacidade de saber a hora de parar, comecei a escrever uma quarta frase "DEIXA O POVO FALAR".

Quando faltava escrever o "AR" da última frase, um carro civil embicou de maneira brusca em na minha direção, dando a

impressão de que me atropelaria caso não houvesse uma mureta de concreto entre a pista e a calçada de pedestres onde eu estava.

Não havia movimentação na avenida. O homem fardado de oficial da aeronáutica largou o carro atravessado entre as faixas do meio e da direita da avenida e veio em minha direção empunhando seu celular em posição horizontal, como quem grava um vídeo. Ele gritava "Vagabundo! O Brasil não precisa de você".

Eu teria tempo de correr se deixasse a frase inacabada, mas achei que seria uma ironia perversa deixar lá interminado o "DEIXA O POVO FAL". Hoje acho que seria até mais interessante.

O homem, continuava gritando e filmando: "Hoje à noite você vai aparecer no Fantástico!". Nessa hora eu já tinha terminado a frase, mandei um beijo com a palma da mão para a câmera e saí caminhando rápido em direção ao carro da minha amiga.

Quando ele perguntou "Por que você está fazendo isso?", eu respondi "É um poema. Esse é meu trabalho". Ele então disse "Você não precisa disso". Mais tarde pensei que o desenvolvimento do discurso do fardado não era aleatório.

As duas afirmações "O Brasil não precisa de você" e "Você não precisa disso" condenam a pixação em diferente níveis. Enquanto a primeira propõe meu exílio ou extermínio, a segunda pode ser atendida se eu mudar de ramo de atuação.

Atribuo a três fatores o abrandamento do discurso: A cor da minha pele (branca para padrões brasileiros), meu vocabulário e minha postura corporal. Creio que a expectativa dele era que eu corresse quando abordado. Ao permanecer no local, terminando o trabalho sem correr e sem esconder meu rosto, sua postura violenta inicial esmoreceu.

Ao definir o pixo como "poema" e dizer que aquele era meu trabalho, percebi uma quebra na expectativa inicial dele. Mas não foi suficiente para que eu saísse ileso.

Enquanto eu caminhava de volta ao carro, minha amiga vinha com a câmera na mão. Eu fiz sinal a ela que retornasse ao carro,

mas duas viaturas da viaturas da Polícia Militar se aproximavam, de forma que não conseguimos entrar novamente no carro.

As duas viaturas chegaram praticamente juntas, uma de cada lado da avenida, subindo espalhafatosamente na grama. Seis policiais desceram das viaturas.

Apreenderam a sacola com dois sprays que eu carregava. Os policiais me olhavam com um certo ar de enfado. O homem da aeronáutica era o único que parecia se importar.

Pediram para abrir o porta-malas do carro, mas sequer retiraram minha mala. Olharam superficial e rapidamente o interior do carro. Um dos policiais me disse: "É pixo. Você é de ONG?", eu disse "Não". Ele perguntou: "O que você faz?", eu disse "Eu sou poeta".

Aquela foi a primeira vez que me declarei poeta a terceiros. E até hoje, creio que foi a vez que falei com maior convicção. O PM me olhou em silêncio por alguns segundos, como se me espancasse com o olhar.

"E por que você não bota uma bomba no Congresso, logo?", outro PM perguntou, eu disse que não, que meu trabalho era outro, que eu escrevia poesia na rua, que as pessoas tem direito de dizer o que pensam.

O PM superior dali virou para os outros e disse: "O cidadão diz que é poeta, que é um particular dele. Agora: quem é que vai se encarregar?". Os dois deles que pareciam mais calmos se voluntariam a me levar para a 10ª DP. Os outros quatro PMs saíram na outra viatura cantando pneus.

Minha amiga precisava abastecer o carro. Ela perguntou aos policiais se eles podiam acompanhar o carro dela ao posto de gasolina. No banco de trás da viatura, eu escrevia para minha namorada dizendo que iria perder o vôo.

Escrevia e em seguida apagava as mensagens, temendo que confiscassem meu celular. Na 10ª DP, eles nos dizem que flagrantes são encaminhados para a 1ª DP da Polícia Civil. O

ambiente da viatura é tranqüilo durante todo o trajeto.

Na 1ª DP, os PMs apresentam o caso, dizem que eu estava pixando frases. O escrivão me pergunta o que eu escrevia. Eu digo "Cada caminho é um risco". O PM, do meu lado, diz: "E aquela outra?", eu respondo "É só poesia", ele: "Mas qual era a frase do pixo?", eu digo "É só poesia", o PM insiste "Mas aquela do delegado, como era?", e eu: "É só poesia".

O escrivão me pergunta por que eu estava pixando, por que eu não fazia um desenho, uma coisa colorida. Eu digo que pixo é só uma das técnicas de arte urbana que eu usava. "Eu faço grafite também, faço lambe-lambe, stencil", eu digo.

Nessa hora eu estava apoiado na mesa do escrivão. Conversávamos em tom ameno."Como você pode provar que faz grafite também?", o escrivão perguntou. "Se você quiser eu faço um aqui", eu disse, apontando a parede onde com o brasão da Polícia Civil.

- Olha, sem ironia! Não quero mais conversar com você. Senta lá! Não dá pra tratar bem as pessoas.

Foram interações importantes, que me ensinaram sobretudo acerca do momento de parar. Por conta desse evento eu tive de depositar o equivalente a uma bomba de gás na conta da PM, como forma de evitar o processo. No dia seguinte eles já tinham pintado de novo o muro, de forma que não consegui registrar a ação em foto. Os melhores registros certamente foram os do cara da aeronáutica, que infelizmente eu nunca tive acesso.

## Quem pixa Deus...

Entre os dias 21 e 23 de abril de 2015, o Coletivo Transverso ofereceu uma oficina de intervenção urbana aos menores em conflito com a lei da Unidade de Internação de São Sebastião. Estávamos presentes eu, a Patrícia Del Rey e a Patrícia Bagniewski. A oficina era parte do projeto financiado pelo Fundo de Apoio à Cultura do Governo do Distrito Federal. Segue um relato dos acontecimentos.

**1º dia**

· Iniciamos apresentando o Transverso e nosso trabalho. Perguntamos a eles quem já tinham realizado intervenções na rua. Um e outro riram, dizendo que já tinham pixado.

· Realizamos uma colagem no espaço do refeitório e do banho de sol com lambes do Transverso.

· Os alunos tinham uma postura relutante, falavam pouco, ou falavam todos de uma vez. Durante o processo de criação poética com os alunos, eu perguntei: "Qual a diferença entre esse lugar e uma cadeia?". Um deles respondeu "Nenhuma".

· Ao final da ação, um agente de segurança me falou que "O pessoal não gostou não, disse que tá badagando o lugar".

· Não podíamos levar estilete para dentro da Unidade, de forma que anotamos os poemas criados pelos alunos e cortamos nós mesmos as máscaras para levar no dia seguinte.

**2º dia**

· Levamos as máscaras de stencil cortadas com as frases dos alunos e latas de spray. Alguns dos lambes estavam rasgados.

· Começamos a aplicar as máscaras com os alunos, ensinando a técnica. Alguns se interessaram logo pela atividade, outros começaram um pouco apáticos e se envolveram aos poucos

· Um deles se aproximou de mim e disse “Posso pixar Deus ali?”. Eu respondi que não era contra e que não achava errado, mas que não era eu que mandava, que ele devia perguntar ao supervisor.

· Para minha surpresa, o supervisor autorizou.

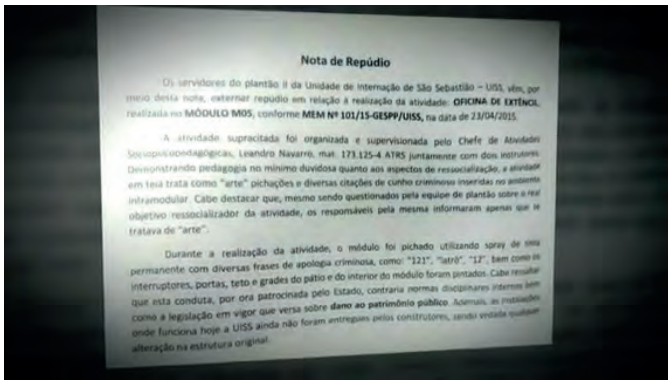
*Jovens escrevendo na Unidade de Internação*

· A partir do “Deus é fiel” no refeitório, todos começaram a escrever à mão livre com spray. Foi um momento de grande empolgação. Escreveram sobretudo siglas de cidades satélites de Brasília: “SMBS”, de Samambaia Sul; “Braz”, de Brazlândia; “GM Leste”, de Gama Leste; “CEI Sul”, de Ceilândia Sul, “PTN”, de Planaltina. Havia também palavras, como “Cirrose”, “Kotonety” e números.

**3º dia**

· Ao chegar na Unidade, a princípio fomos impedidos de encontrar os alunos. Informaram que a oficina estava cancelada e que entraríamos apenas para cobrir o resultado dos dias anteriores.

· O jornal televisivo DFTV daquela manhã deu uma matéria sobre a nota de repúdio à oficina, assinada por alguns servidores da UISS. A nota dizia que foram pixadas "frases de apologia criminosa" e que a atividade resultou em "dano ao patrimônio público".



**Nota de Repúdio**

Os servidores do plantão II da Unidade de Internação de São Sebastião – UISS, vêm, por meio desta nota, externar repúdio em relação à realização da atividade: **OFICINA DE EXTÍNCIL** realizada no **MÓDULO M05**, conforme **MEM Nº 101/15-GESPP/UISS,** na data de 23/04/2015.

A atividade supracitada foi organizada e supervisionada pelo Chefe de Atividades Sociopsicopedagógicas, Leandro Navarro, mat. 173.125-4 ATRS juntamente com dois instrutores. Demonstrando pedagogia no mínimo duvidosa quanto aos aspectos de ressocialização, a atividade em teia trata como "arte" pichações e diversas citações de cunho criminoso inseridas no ambiente intramodular. Cabe destacar que, mesmo sendo questionados pela equipe de plantão sobre o real objetivo ressocializador da atividade, os responsáveis pela mesma informaram apenas que se tratava de "arte".

Durante a realização da atividade, o módulo foi pichado utilizando spray de tinta permanente com diversas frases de apologia criminosa, como: "121", "atrô", "12", bem como os interruptores, portas, teto e grades do pátio e do interior do módulo foram pintados. Cabe ressaltar que esta conduta, por ora patrocinada pelo Estado, contraria normas disciplinares internas bem como a legislação em vigor que versa sobre **dano ao patrimônio público**. Ademais, as instalações onde funciona hoje a UISS ainda não foram entregues pelos construtores, sendo vedada qualquer alteração na estrutura original.

*Frame da nota de repúdio no DFTV*

· Em resposta, a Secretaria de Políticas para Crianças, Adolescentes e Juventude e a Secretaria da Cultura assinaram em conjunto uma carta de apoio dizendo se tratar de uma "atividade que estimula a criatividade dos adolescentes, acompanhada por profissionais da área" e que não havia "qualquer teor violento nas mensagens".

· Tivemos então, uma reunião de duas horas com servidores da instituição. Um deles leu para nós o email da sub-secretária de segurança pública do DF. Ela dizia que "Pichação não é arte, pois sou professora de artes plásticas

e não reconhecemos pichação como expressão artística". Ela mandava que nós reparássemos os danos causados ao patrimônio, e que nunca imaginara que o resultado seria "a poluição visual de um prédio público".

· Os servidores da área sociopedagógica estavam motivados e nos apoiavam. Dissemos que respeitávamos a postura da sub-secretária, mas que não podíamos encerrar a oficina apagando o resultado da nossa proposta. A sub-secretária, então, em contato por celular com um dos servidores, disse que nós apagássemos apenas as pixações, mantendo os stencils e os lambes. Nós dissemos que não seria possível.

· Nós trazíamos novas frases cortadas em stencil, criadas no segundo dia pelos alunos. Àquela altura já sabíamos que não seria possível fazer novas intervenções, mas insistíamos em encontrar os alunos para uma avaliação conjunta do resultado e encerramento da oficina.

· Quando autorizaram nosso acesso aos alunos, encontramos eles felizes e agitados. Dois deles disseram: "Aí, professor, tamo famoso!" e "Viu a gente na TV?"

· No encerramento, eu disse da proposta da subsecretária de que nós apagássemos apenas o pixo. Perguntei aos alunos porque o pixo incomoda mais que o stencil. "É por causa das letras", um falou. "Mas stencil é letra também", eu disse. "É a forma da letra" e "Diz que isso aqui é pixação", outros dois responderam. "Mas por que a pixação é mais problemática?", eu insisti. "Porque fala que é crime", o aluno disse. Eu falei, então, que a pixação é só mais uma técnica de arte urbana e que a sua condenação é só mais uma forma de criminalizar a pobreza e perseguir minorias.

· Começamos a falar da proposta de redução da maioridade penal. Perguntei o que eles achavam que ia acontecer, um deles falou "Vai só começar mais cedo. Se não é 16, vai ser 9, depois vai ser 7". Outro disse que a cadeia era ruim demais,

que ali eles ainda tinham algumas regalias, mas que na cadeia não tinha nada pra fazer, que era oficina do diabo. Eu perguntei "Mas qual a diferença desse lugar pra uma cadeia?", um deles apontou para as paredes pixadas e disse "Isso aqui, ó. Isso aqui mesmo".

· No dia anterior eu fotografei a ação. Um dos alunos me fez prometer que eu levaria as fotos impressas. A emoção deles ao receberem as fotos foi como a da escrita livre. Eles passavam as fotos de mão em mão, apontando: "Olha eu", "Olha você".

*Frases criadas pelos alunos em stencil*

Os dois picos de empolgação dos alunos remetiam a questões identitárias. No primeiro, seus apelidos e as siglas das cidades de origem. No segundo, suas imagens atuais materializadas na foto.

São reflexos da tentativa de anulação da individualidade promovida pelas instituições prisionais. Essa tentativa se manifesta na substituição de nomes por números, no uso de uniformes e na dificuldade do acesso a espelhos e fotografias.

A exemplo da oficina, são combatidas quaisquer iniciativas possam produzir neles a percepção de que são indivíduos e o desejo de protagonismo sobre a narrativa de suas próprias histórias.

## A poesia sobre a cidade cinza

Intensificada em São Paulo a partir de 2017, a política de perseguição ao pixo gerou pelo menos três efeitos: proporcionou a promoção pessoal do prefeito; desviou a atenção de problemas estruturais da cidade; e justificou a escalada da repressão policial.

No primeiro dia como prefeito, João Doria realizou uma sessão de fotos vestido de gari (G1, 2/1/2017). Nos quinze meses de sua gestão, Doria fez ações de marketing pelo programa municipal Cidade Limpa. O figurino vendia a imagem de trabalhador utilizada na campanha ao governo de SP no ano seguinte.

Em janeiro, o prefeito recém empossado anunciou seu primeiro inimigo: "Terei tolerância zero com pichadores" (Brasil Urgente online, 17/01/17). Acompanhado da imprensa e novamente vestido de gari, Doria foi pessoalmente cobrir grafites:

> *O prefeito de São Paulo, João Doria (PSDB), declarou guerra contra pichadores, grafiteiros e artistas de rua. Vestido com roupas de funcionários da limpeza municipal, ele e seu secretario de subprefeituras, o também tucano Bruno Covas, cobriram com tinta cinza, a cor característica da cidade, pichações e grafites nos últimos dias. A ação faz parte do programa Cidade Linda, que prevê reparo em calçadas e pintura de muros em vários bairros da capital. Depois de apagar parte do mural de grafites da avenida 23 de Maio, um dos mais tradicionais de São Paulo, Doria mostrou satisfação: 'Pintei com enorme prazer três vezes mais a área que estava prevista para pintar, exatamente para dar a demonstração de apoio à cidade e repúdio aos pichadores (El País Brasil online, 25/1/2017).*

A escolha do cinza prisional representa o desejo por uma aparência de ordem, símbolo da política higienista. A polêmica

em torno da supressão de grafites famosos gerou mídia espontânea nas redes sociais, ampliando a repercussão dos veículos tradicionais: "A 'maré cinza' de Doria toma São Paulo e revolta grafiteiros e artistas" (El País Brasil online, 25/1/2017).

Os murais cinzas viraram a marca de sua gestão. A polêmica inspirou ações como a do morador do Beco do Batman, que apagou o grafite do muro externo de sua casa. (El País Brasil online, 12/4/2017). O cinza da parede durou menos de 24 horas.

Calhou de eu estar com alguns amigos na rua naquela noite. Ao ficarmos sabendo que tinham pintado de cinza o Beco do Batman, resolvemos ir até lá com alguns lambes e latinhas de spray.

A primeira mensagem escrita no muro liso foi "RESERVADO P/ PIXO", remetendo à prática de grafiteiros de marcar paredes virgens com "reservado para grafite", quando não possuem disposição, tempo ou material suficiente para realizar o trabalho naquela hora.

*O dia da ação no beco*

Na manhã seguinte, turistas, moradores, emissoras de TV e outros veículos da imprensa encontraram no local dizeres

como “Existem coisas mais importantes que o muro cinza”, “É só poesia, dona Maria”, “Só pixa com cash” entre outros.

Na matéria ao vivo do jornal da tarde da Globo, as pixações coloridas e os lambe-lambes contradizem a afirmação do âncora: “O Beco do Batman amanheceu cinza”. Apenas o repórter de campo vai mencionar a existência das pixações, sem falar sobre seu conteúdo ou ler em voz alta o que dizem. O foco da matéria é sobre a ação do morador de cobrir o grafite de cinza e sua motivação: chamar atenção da prefeitura.

*Notícia do SPTV*

São entrevistados um morador, um turista, um comerciante e o grafiteiro que fez o mural coberto. As falas apresentadas são favoráveis à ação do morador, que anuncia que “voltou atrás” e permitirá novo grafite em seu muro, depois de conversar com o subprefeito do bairro (Globoplay, 11/4/2017).

É interessante perceber a tensão entre propriedade privada e espaço público. O morador diz que pintou o muro para “chamar

a atenção da prefeitura", ou seja: sabe que cobrir de cinza parte de um dos pontos turísticos de grafite mais famosos da América Latina provocaria reação.

*Frames da reportagem ao vivo*

A decisão do morador de autorizar um novo grafite é apresentada como uma transformação no seu modo de ver: "voltou atrás". Mas seu desejo declarado não era manter a parede cinza, e sim "chamar atenção". Ou seja, ele não voltou atrás, e sim teve seu objetivo alcançado. Após a audiência com o subprefeito, a polêmica e a repercussão na mídia, o proprietário garantiu um novo grafite para a parede externa de sua casa.

A matéria é também uma amostra da relação entre pixo e grafite na mídia. São apresentadas diversas falas que lamentam a supressão do grafite. Até o turista estrangeiro que não pode ver o desenho antigo ficou triste. Enquanto isso, a pixação aparece como elemento subliminar.

A supressão do grafite gera polêmica, digna de notícia. Já o pixo não é reconhecido. O anúncio do novo grafite é tomado como uma vitória da beleza sobre o cinza.

Depois de suprimir grafites históricos, Doria anunciou edital para escolha dos novos artistas que iriam refazer os murais apagados, definindo: quem pode se expressar; onde é permitida a expressão; e o que pode ser dito (Época Negócios online, 10/3/2017). O discurso de embelezamento da cidade se pautava na condenação do pixo.

A comissão de seleção do edital, definida pela prefeitura "vetou intervenções artísticas de cunho político, religioso e discriminatório" (Época Negócios online, 10/3/2017). Se fosse levado a sério, o veto a expressões de cunho político inviabilizaria qualquer intervenção urbana. Existe sempre um componente político na mensagem que se dirige ao espaço público, mesmo quando não fala sobre política.

O projeto de domesticação da intervenção urbana se mostrou não apenas na supressão dos murais, mas também na seleção dos novos locais, agentes e discursos autorizados a se dirigir ao espaço público.

As polêmicas serviram para desviar a atenção de problemas estruturais da cidade, como a falta de moradia, a desigualdade social, a violência policial, o racismo, a violência contra mulher, a má qualidade da saúde pública e do ensino.

Em seu curto mandato, Doria usou a guerra ao pixo como plataforma de divulgação pessoal. Ele identificou no pixador o mal a ser eliminado, simultaneamente apresentando a si próprio como solução.

A seleção de um inimigo externo é atributo de regimes autoritários: justifica a perseguição de adversários políticos e minorias. A violência policial se trasveste de defesa do bem comum. O discurso do combate ao fantasma do comunismo, novamente utilizado nas eleições de 2018, serviu ao mesmo propósito durante a ditadura de 1964 .

> *O medo pânico [de uma revolução comunista no Brasil], contudo, preencheu duas funções: 1. promover a identificação da sociedade civil com a militarização do Estado e das estruturas políticas; 2. justificar o uso sistemático da violência organizada contra quaisquer pessoas ou grupos suspeitos de atividades subversivas (Fernandes, 1976, p. 115)*

Como disse Afonso Arinos, em entrevista ao Jornal do Brasil de 1977: "Sempre existiu tendência repressiva contra as obras de arte que espelham a realidade social. Assim, os problemas sociais são atacados na sua expressão artística e não mais nas suas causas efetivas" (citado em Silva, 1989, p. 30).

O diálogo dos muros se dá em camadas no espaço e no tempo. As mais recentes sobrepõem as antigas, seja com novos desenhos, seja de cinza. Muros são derrubados, novos são construídos, as intervenções urbanas se renovam. O cinza participa deste diálogo, não é neutro. A fala do cinza é a proposta da ordem imposta sobre o inesperado. Onde não há espaço para o incompreendido, o diferente e o desconhecido.

> *Sempre que se dá ordem ao caos, sempre que algo é criado, inúmeras possibilidades são abandonadas, esquecidas no limbo, deixadas para outra hora. Negar o caos é impor uma ordem, sujeitar os homens a uma escolha já feita, impedir que novas criações se realizem (Dalcastagnè, 2000, p. 163).*

A multiplicidade dos dizeres espalhados na cidade reflete a sua diversidade. Os conflitos sociais, contradições e desejos dos indivíduos se expressam pelas ruas, em milhares de caligrafias distintas. Ao defender a ordem do cinza, o poder público pretende eliminar as manifestações divergentes e estabelecer um discurso único na cidade: o dele.

> *A pacificação do espaço público, através da fabricação de falsos consensos, busca esconder as tensões que são inerentes a esses espaços e, assim, procura esterilizar a própria esfera pública, o que, evidentemente, esterilizaria qualquer experiência e, em particular, a experiência da alteridade nas cidades" (Jacques, 2014, p. 22).*

A ordem é o reino da repetição, da rotina, da funcionalidade. A proposta das intervenções poéticas é justamente oposta: provocar desvios, gerar a dúvida, instigar paixões, abalar certezas. Ao apagar as intervenções espontâneas, o poder público silencia vozes marginais e interesses que não se enquadram no ordenamento previsto. A noção de ordem, entretanto, não está à parte da história, nem é isenta de disputa.

> *Ordem não é um conceito neutro e sua definição operacional, em todos os níveis do processo de tomada de decisão política, envolve escolhas que refletem as estruturas política e ideológica dominantes. Portanto, a noção de (des)ordem envolve julgamentos ideológicos e está sujeita a estereótipos e preconceitos sobre a conduta (in)desejada de determinados indivíduos (Zaverucha, 2012, p.49).*

É bastante claro que é impossível exterminar o pixo numa metrópole superpovoada mundialmente famosa pela prática. A manutenção da guerra, entretanto se mostrou proveitosa para o prefeito.

Enquanto a repressão policial eliminava a alteridade das ruas, Doria investia na performance midiática de agente de limpeza. Dos R$ 34,9 milhões gastos em publicidade no primeiro semestre, R$ 3,2 milhões foram para divulgação das ações do Cidade Linda (G1, 28/7/2017).

De acordo com a juíza Carolina Martins Clemencio Duprat Cardoso, da 11.ª Vara da Fazenda Pública da Capital, Doria utilizou recursos públicos com "pretensão eleitoral", usando o slogan do Cidade Linda para se "promover-se pessoalmente em razão de pretensão de novo cargo eletivo" (Estadão online, 25/08/2018).

Enquanto São Paulo reprimia as intervenções urbanas, paradoxalmente, o Rio de Janeiro, menos reconhecido pela

prática, possuía legislação mais tolerante. Um exemplo é o Decreto 38307, de 18 de fevereiro de 2014, assinado pelo prefeito Eduardo Paes, que

> *Dispõe sobre a limpeza e a manutenção dos bens públicos da Cidade do Rio de Janeiro e a relação entre Órgãos e Entidades Municipais e as atividades de GRAFFITI, STREET ART, com respectivas ocupações urbanas.*

O Decreto estabelece um posicionamento intermediário entre a proibição completa e a autorização generalizada. Alguns espaços tradicionais da intervenção urbana são previamente autorizados:

> *Art. 4: Fica autorizada a utilização dos seguintes espaços públicos como estímulo para a prática do graffiti e da Street Art: postes, colunas, muros cinzas (desde que não considerados patrimônio histórico), paredes cegas (sem portas, janelas ou outra abertura), pistas de skate e tapumes de obras (Prefeitura do Rio de Janeiro, 18/2/2014).*

Embora o Decreto explicite que o pixo continua proibido, o reconhecimento da atividade da "street art" abre uma possibilidade ampla de argumentação. Durante muito tempo andei com o Decreto impresso no bolso quando fazia intervenções no Rio de Janeiro. Algumas vezes o documento me foi útil, em especial durante as apresentações da performance urbana "Caminhos", da Cia Enviezada, da qual fiz parte colando lambes e fazendo stencil.

## Ponte Bezerra da Silva

O rebatismo da Ponte Bezerra da Silva é um exemplo de amplo planejamento seguido de conseqüências inesperadas. A intervenção levou seis meses de planejamento entre a idéia inicial e sua realização.

A proposta era rebatizar a então chamada Ponte Costa e Silva, no Lago Sul em Brasília. Entre o Transverso e colaboradores, discutíamos como realizar uma intervenção que fosse o mais parecida possível com a placa e que não provocasse danos.

Julgávamos que quanto mais imperceptível, mais tempo levaria até que alguém se dispusesse a parar o carro na avenida de alta velocidade para retirar a intervenção. Nosso desejo é que ela durasse o máximo possível, passando despercebida.

A produção começou depois de visitas ao local para medições, teste de materiais, escolha de uma tipografia semelhante, conversas e reflexões. Uma vez decidida a técnica, imprimimos a transparência com as palavras "Bezerra da" e projetamos na parede com retroprojetor (ainda não existia a *Bazuca Poética*). Eu desenhei os contornos e cortei as letras, uma a uma em papel triplex branco 300g com estilete. Em seguida colei as letras na ordem sobre uma cartolina verde escuro, num tom semelhante ao da placa. Cobri tudo com papel contact para proteger da chuva e aumentar a durabilidade.

A ação foi rápida. O tempo de adesivar a cartolina com fita dupla face sobre a placa original, substituindo o "Costa e". Nossa motivação era combater o esquecimento da nossa história e problematizar a homenagem ao ditador que instituiu o AI-5. Isso porque a perda e a negação da memória social tendem a gerar repetições nefastas:

> *A base sólida para a construção de uma sociedade não ameaçada pela violência do retorno do reprimido - por aquela*

*práticas ou apetites hediondos que, um dia, nossos antepassados utilizaram ou manifestaram - é o re-conhecimento efetivo do que ocorreu em nossa história. (Franco, 1998, p. 17)*

11/07/2012 17h24 - Atualizado em 11/07/2012 19h59

**Grupo 'rebatiza' ponte em Brasília com homenagem a Bezerra da Silva**

Coletivo diz querer chamar atenção para fato de que militar dá nome à ponte. Projetada por Oscar Niemeyer, ponte Costa e Silva foi inaugurada em 1976.

Do G1 DF

11 comentários Tweetar 125 Entrar

Coletivo de arte de rua 'rebatizou' ponte de Brasília (Foto: Luiz Filipe Barcelos / Reprodução)

Um coletivo de arte urbana "rebatizou" na noite de segunda-feira (9) a ponte que liga o Setor de Clubes Sul e o pontão do Lago Sul, em Brasília. No lugar do sobrenome do marechal Artur da Costa e Silva eles colocaram o nome do sambista pernambucano Bezerra da Silva.

De acordo com Cauê Maia, que integra o Coletivo Transverso, a ação busca chamar atenção para o fato de que a ponte homenageia um presidente que não foi eleito de forma democrática.

"Nós queríamos homenagear alguém mais importante para a história e para a cultura brasileira do que o ditador militar que instituiu o AI [Ato Institucional número] 5. Queríamos trazer uma luz para esse local, porque as pessoas passam diariamente ali e não notam", afirmou Maia.

Projetada por Oscar Niemeyer, a Ponte Costa e Silva foi inaugurada em 1976 e tem 400 metros de extensão.

*G1, 11/7/2012*

Aconteceu que no mesmo dia a foto da intervenção circulou em redes sociais, e no dia seguinte saiu no G1. Diante da repercussão na mídia, a intervenção foi retirada, durando cerca de 48 horas.

Mais de um mês depois de ser retirada, a intervenção teve outra repercussão imprevista. Era uma nova interface da intervenção urbana: a política institucional. Uma deputada distrital apresentou projeto de lei (PL 1076/2012) propondo a mudança oficial do

nome da ponte, com novo nome a ser escolhido por plebiscito popular (Correio Braziliense online, 28/8/2012).

O PL foi aprovado pela Câmara Legislativa do DF, mas foi vetado pelo governador Agnelo Queiroz em 14/3/2013. Na página da proposta na Câmara Distrital do DF não consta justificativa do veto.

Em 2015 foi aprovado novo projeto (PL 130/2015), que substituía o nome da ponte, desta vez em homenagem ao aluno da UnB Honestino Guimarães. A matéria que anunciou a mudança lembrava a intervenção: "Três anos após intervenção que "rebatizou" a Ponte Costa e Silva, mudança de nome é aprovada na CLDF" (R7, 1/7/2015).

O aluno foi perseguido e morto pela ditadura durante a vigência do AI-5, que eliminou direitos civis, institucionalizou a repressão, permitiu cassações de mandatos de opositores e o fechamento do congresso. Honestino foi oficialmente declarado morto em 1996, sem o reconhecimento do papel do Estado em seu assassinato:

> *No dia 12 de março de 1996 a família recebeu uma certidão de óbito, tendo como data da morte o dia 10 de outubro de 1973, sem a causa da morte. Em 20 de setembro de 2013, Honestino foi oficialmente anistiado e foi pedida a retificação de seu atestado de óbito, para que nele constem como causa da morte os atos de violência que sofreu quando estava sob a custódia do Estado brasileiro. Norton, irmão de Honestino, chamou a atenção para o fato de que o termo "desaparecimento" encobre quatro crimes do Estado brasileiro: seqüestro, tortura, execução extra-judicial e ocultação do corpo (Site Honestino Guimarães, documentos).*

A nova placa foi instalada em 28/8/2015 (Correio Braziliense Online, 28/8/2015). As discussões em torno dos nomes da ponte refletem questões em aberto da memória coletiva.

Antiga ponte Costa e Silva ganha placa com o nome de Honestino Guimarães

Técnicos do DFTrans substituíram a sinalização na manhã desta sexta-feira (28/8)

postado em 28/08/2015 15:21 / atualizado em 28/08/2015 15:30



Técnicos do DFTrans trocam o nome da antiga Ponte Costa e Silva para Ponte Honestino Guimarães

*Mudança oficial do nome da ponte*

A disputa pela narrativa dessa memória é parte da história. Mais importante o nome da placa é não esquecer aquilo que nos constitui enquanto nação. Como diz Renato Franco (1998, p.17):

> *A memória social não pode jamais deixar de reconhecer as catástrofes políticas, os assassinatos coletivos, o massacre dos humilhados e ofendidos, a barbárie, a tortura sórdida contra vítimas indefesas: ela é o único instrumento para sabermos do que nossos antepassados foram capazes.*

As intervenções urbanas têm condição de propor contra-narrativas que questionem a versão oficial dos fatos. Indivíduos e coletivos que se dedicam às intervenções urbanas não possuem o controle da máquina estatal, nem os recursos de massificação de mensagens da industria cultural.

As inscrições espontâneas não são responsáveis pelas transformações na mentalidade coletiva. Elas refletem, porém, anseios que não se restringem ao seu grupo. São ações pontuais, mas se relacionam no tempo, provando a inexistência de consenso:

> *É importante que o espaço onde é produzido o discurso sobre o mundo social continue a funcionar como um campo de luta onde o pólo dominante não esmague o pólo dominado, a ortodoxia não esmague a heresia. Porque neste domínio, enquanto houver luta, haverá história, isto é, esperança (Bourdieu, 1983, p. 5).*

Ao escolher um alvo preciso, as intervenções *site specific* se relacionam de forma mais direta com o seu espaço e com a comunicação do local. A intervenção condensou um desconforto difuso.

A intervenção destacou da paisagem um ponto sensível da nossa memória coletiva. O rebatismo da ponte para Bezerra da Silva não provocou a mudança do nome para Honestino Guimarães três anos depois, mas as duas ações estão relacionadas.

As intervenções não são a causa da transformação da sociedade, mas um reflexo de suas mudanças. As inscrições públicas evidenciam conflitos latentes.

A troca da homenagem ao torturador pela do torturado é o reconhecimento de uma memória suprimida, uma forma de lidar com os traumas recalcados pelo medo e pelo sofrimento.

As narrativas em torno dessa memória seguem em disputa. Dias depois do segundo turno, em novembro de 2018, o Conselho Especial do Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios decidiu que a ponte deveria voltar a se chamar Costa e Silva (Metrópoles, 8/12/2018). Seria ingênuo não relacionar a decisão à vitória de um presidente que abertamente defende a ditadura e homenageia torturadores.

## 50 anos de mentiras

Em 1º de abril de 2014, junto com a casadalapa, realizei uma ação de stencil, colagem e projeções no Buraco da Minhoca, como é conhecido o acesso ao Elevado Presidente João Goulart, em São Paulo, que na época se chamava Elevado Costa e Silva.

A ação promovia uma descomemoração aos 50 anos de impunidade dos crimes da ditadura civil-militar brasileira. Uma das primeiras medidas do golpe de 1964 foi a retroação da data de seu início, na tentativa de escapar da piada pronta, como escreve Silva (1989, p.15):

> *A ditadura militar, que marcou o período histórico entendido como Velha República, começa no dia 1º de abril de 1964, mas, por motivos vinculados ao folclore da pátria e seus usos e costumes, esta data foi recuada para 31 de março.*

Os defensores do regime autoritário comemoram o dia 31 de março, dia de início de movimentação de algumas tropas em Minas, rumo ao Rio de Janeiro, onde estava o presidente João Goulart. "O golpe de Estado, ocorrido no "dia da mentira", passou a ser conhecido como Revolução de Março, Revolução de 64, etc". (Silva, 1989, p. 15)

Mas não se ganha guerra de véspera. Elio Gaspari explica que "o Exército, que no dia 31 dormira janguista, acordaria revolucionário, mas sairia da cama aos poucos" (Gaspari, 2002, p.95). Isso porque

> *No fim da manhã do dia 1º estavam rebeladas apenas duas unidades de combate em todo o Rio: o forte de Copacabana e a fortaleza de São João. Juntas, não somavam tropa para enfrentar uma companhia de fuzileiros. O grosso da guarnição movia-se para a rebeldia, mas ainda não decidira tomar riscos (Gaspari, 2002, p.96).*

Na descomemoração de 2014, junto com Sato do Brasil, Átila Fragozo e Camila Márdila, colei as frases “50 anos de mentiras”, “50 anos de cadáveres ocultos”, “50 anos de torturadores impunes”, “Punição a todos os torturadores”, “Impunidade veste farda”, “Abertura imediata dos arquivos da ditadura”. O stencil dizia “Quando a lei viola direitos humanos, o dever cívico é transgredir”.

O lambe “Tenha um bom dia ou foda-se” já estava lá. É de autoria do MaickNuclear. O Sato e o Átila prepararam lambes de fotos da repressão, a lista dos nomes dos desaparecidos na época, e frases sobre o pau de arara, a censura e o choque elétrico usado nas torturas.

A ditadura instituiu a repressão a todos agentes promotores de pensamento crítico. Artistas, professores, estudantes, intelectuais, militantes, comunistas, hippies, poetas e escritores se tornaram

alvo. A perseguição, que se intensificou em 1968 com o Ato Institucional nº 5, foi traço marcante desde o primeiro dia de golpe:

> *Os estudantes que tinham tido um papel de relevo no período Goulart foram especialmente visados pela repressão. Logo a 1º de abril, a sede da UNE no Rio de Janeiro foi invadida e incendiada. Após sua dissolução, a UNE passou a atuar na clandestinidade. As universidades constituíram outro alvo privilegiado. A Universidade de Brasília, criada com propósitos renovadores e considerada subversiva pelos militares, sofreu também invasão (Fausto, 2002, p.467).*

Fomos abordados por policiais da Guarda Civil Metropolitana Ao final da ação, quando guardávamos os materiais. Já tínhamos terminado a colagem. Apenas a Camila projetava frases com a *Bazuca Poética*.

O policial, se dirigindo a ela, disse: "Pode parar de colar", ela respondeu "Não to colando", ele, de novo: "Pode parar", ela, irritada: "Não to colando, to projetando", e continuou a projetar sobre a parede acima da cabeça do policial a frase "A impunidade veste farda".

## Redução é roubada

A Virada Penal foi realizada em 2015, em São Paulo, envolvendo coletivos e artistas, organizada pelos Jornalistas Livres e parceiros. Participei enquanto membro do Coletivo Transverso e da casadalapa.

Tratou-se de uma manifestação artística coletiva contrária à Proposta de Emenda à Constituição nº 171 de 1993, que propunha a redução da maioridade penal de 18 para 16 anos.

Uma das frases que eu criei sobre o tema: "Redução é roubada" foi pintada coletivamente no vão do Anhangabaú, sobre bandeirão de 15x10 metros a partir do traçado de letras de Julio Dojcsar.

*Bandeirão sobre o Vale do Anhangabaú*

Outras frases que fiz, imprimi em formato A3 e espalhei pelo vale e arredores. Os lambes na estética do Transverso diziam: "A quem serve o medo?", "Quem lucra com as prisões?", "Contra a redução de direitos", "Violência policial não é despreparo se os culpados ficam impunes".

*Colagens no Anhangabaú*

Laura Guimarães, parceira de diversos projetos e intervenções isoladas, participou da ação com seu projeto Microrroteiros da Cidade. São dela os lambes coloridos "carinho" e "se eu crescer quero ser escritora". A quadrinista Laerte esteve presente ao enviar os arquivos de tiras que ela tinha produzido sobre o tema, que nós imprimimos na casadalapa e colamos no vale junto com os outros materiais.

O discurso do despreparo policial sempre surge quando a polícia realiza chacinas, torturas ou execuções sumárias de vítimas inocentes. É um argumento que vai do irrefletido ao mal intencionado: "A impunidade não produz apenas a repetição da barbárie: tende a provocar uma sinistra escalada de práticas abusivas por parte dos poderes públicos, que deveriam proteger os cidadãos e garantir a paz" (Kehl, 2012, p.124).

Quando os culpados permanecem impunes, como é o caso dos torturadores confessos, o preparo existe, e é no sentido

de reproduzir as mesmas práticas. A impunidade do crime incentiva a repetição do ato. Como escreveu Da Vinci (1997, p.53), "Quem não castiga o mal instiga a cometê-lo" .

Produzi também lambes a partir de relatórios sobre a violência no Brasil. Adaptei o formato do lambe para incluir a citação das fontes, possibilitando a checagem das informações.

Os dados embasam o argumento de que a juventude é a vítima, e não a causadora da violência. Enquanto "Menos de 1% dos homicídios é cometido por jovens de 10 a 17 anos (Unicef, relatório para a infância 2014)", o Brasil é o "2º país que mais pratica violência contra a juventude de zero a 19 anos (Relatório Unicef para a infância, 2014)".

São "30 mil jovens entre 15 e 29 anos assassinados por ano (Anistia Internacional, 2014)". Mas o extermínio de jovens brasileiros não é apenas um padrão etário: "77% dos jovens assassinados são negros (Anistia Internacional, 2014)". A desproporção confirma a existência de um genocídio em curso contra o povo negro no Brasil.

As discussões em torno da proposta de redução da maioridade penal, não por acaso, acompanham projetos de privatização de presídios, nos moldes do falido sistema estadunidense. Os presídios privados recebem por presidiário, sendo claramente interessados na ampliação do contingente prisional.

Enquanto "O Brasil possui a 3ª maior população carcerária do mundo (Organização dos Estados Americanos, 2014)", o sistema prisional demonstra sua tendência ao encarceramento injusto e desnecessário "41% dos presos ainda aguarda julgamento (Organização dos Estados Americanos, 2014)".

Os dados se referem a 2014, estão desatualizados. O lambe que colei na época dizia: "A impunidade veste farda - Polícia mata 6 pessoas por dia (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, Anuário 2014)". Os números atuais são mais assustadores.

Segundo o Fórum Brasileiro de Segurança Pública de 2017,

a polícia matou em média mais de 14 pessoas por dia, num total de 5.144 assassinatos (Estadão online, 9/8/2018). Como diz Maria Rita Kehl: "Décadas de práticas abusivas impunes fizeram das polícias brasileiras um verdadeiro eduncandário a reproduzir indefinidamente a formação de maus elementos" (Kehl, 2012, p.130).

*Lambes colados durante a Virada Penal*

Com freqüência, meu processo criativo parte de observações, reflexões ou experiências particulares para a construção de máximas e aforismos. Um caminho que vai do específico para o geral.

O processo do microrroteiro presente acima é o inverso. A partir de uma questão social ampla, Laura cria o fragmento de uma história particular. Na foto acima também se vê uma parte do lambe dos Paulestinos em meio às *tags* durante a colagem na Virada Penal.

## Escadão Marielle Franco

Marielle Franco, em seu primeiro mandato, foi a 5ª vereadora mais votada no Rio de Janeiro em 2016. Mulher negra lésbica, socialista feminista, líder comunitária e acadêmica crescida na favela. De postura combativa e atuante como relatora da Comissão de Representação de Acompanhamento da Intervenção Federal na Segurança Pública do Rio, denunciava crimes e abusos cometidos pela PM carioca e pelo exército.

E por uma combinação de todos esses fatores, foi sumariamente executada no dia 14/3/2018. Marielle e o motorista Anderson Pedro Gomes foram assassinados a tiros de submetralhadoras "de uso exclusivo da polícia, adotadas tanto pelo Bope, a unidade de elite da PM carioca, quanto pelo Batalhão de Choque" (Último Segundo iG, 17/5/2018).

Três dias depois, formamos um grupo de pessoas indignadas com o crime para fazer uma homenagem à Marielle. Estivemos presentes eu, Raul Zito, Átila Fragozo, Laura Guimarães, Sato do Brasil, e Bruna Pessoa.

Escolhemos a escadaria da Av. Cardeal Arcoverde, em São Paulo, na altura da Rua Cristiano Viana. As paredes dali, há décadas ocupadas por grafites e pixações, tinham sido cobertas de branco recentemente.

A escadaria estava relativamente livre de intervenções, embora já despontassem alguns pixos. Havia também uns poucos *bombs*, como é chamado esse tipo de grafite de letras gordinhas, às vezes em várias cores e com efeitos de claro-escuro que dão a ilusão de profundidade.

Fizemos a colagem no dia 19/3/2018. Imprimimos em banner de papel o Retrato de Marielle no tamanho 5x4,5m, a partir de plotter digital. A Laura fez micros novos, adaptados ao formato maior, sobre Marielle: "Mulher preta lésbica papo reto, sorriso no rosto, Marielle presente! pra se inspirar, se mexer, pra não esquecer".

*1ª colagem da foto no escadão*

A colagem demorou duas horas ao todo, das 21 às 23h. Temíamos uma repressão violenta por parte da polícia, sobretudo por conta do teor crítico das mensagens. Não fomos abordados.

Incluímos a frase "Vai ter luta", que eu diagramei. Fiz versões ampliadas também de frases minhas que dialogavam com o caso: "Impunidade veste farda", "O crime de quem legisla é lei" e "Senador trafica coca e quem fuma pedra é que paga o pacto". Esta última frase alude a eventos recentes da política brasileira:

Em 2013 um helicóptero da família do senador Zezé Perrella foi apreendido com 450kg de pasta base de cocaína vinda do Paraguai. O combustível da aeronave era pago com verbas indenizatórias do deputado estadual Gustavo Perrella, filho de Zezé Perrella. O piloto preso em flagrante também recebia dinheiro público, na condição de assessor de Gustavo Perrella (Estadão online, 28/11/2013).

Em 2014, o helicóptero foi devolvido à família Perrella. O Tribunal Regional Federal da 1ª Região "mandou arquivar o procedimento por falta de provas" (Folha Vitória. 19/8/2014). A matéria não deixa claro se a cocaína também foi devolvida aos Perrella por falta de provas.

Em 2016, os patos infláveis e o slogan da Fiesp "não vou pagar o pato" viraram símbolos do golpe que destituiu a presidenta Dilma Rousseff. No dia 12 de maio Michel Temer tomou posse da presidência, ainda de forma interina. No dia 23 de maio, vieram a público as conversas entre o ex-presidente da Transpetro, Sérgio Machado e o então Ministro do Planejamento de Temer, Romero Jucá. Nas gravações, realizadas em março do mesmo ano, os dois discutem formas de barrar as investigações em curso na Lava Jato. Jucá diz que "tem que ter pacto", Machado defende que "a solução mais fácil era botar o Michel [Temer]" e fala da necessidade de um "Grande acordo nacional", Jucá complementa: "Com o Supremo, com tudo" (Folha de S. Paulo, 23/5/2016).

Em 2017, o prefeito de São Paulo João Doria anunciou o programa Redenção, que consistiu em ações policiais de repressão violenta ao tráfico na cracolândia (G1, 11/5/2017).

Ao declarar guerra aos usuários e ao tráfico varejista da cracolândia, Doria recorre à mesma estratégia do combate à pixação. Elege um alvo a ser destruído pela força e se apresenta como pessoa capaz de fazê-lo. Não é uma idéia nova:

> *A estratégia dos autoritarismos latino-americanos do século XX, de modo geral, tem sido utilizar a ideologia da 'segurança nacional', tornando a figura do inimigo não necessariamente um dado externo à realidade do país, mas sobretudo interno. O que mais preocupa, nessa orientação ideológica, não é a violência do país vizinho, mas a violência potencial do subversivo clandestino que mora na casa ao lado (Ginzburg, 2012, p.143)*

A censura aos meios de comunicação, a vigilância sobre o espaço público e a repressão contra instituições de produção de conhecimento crítico também fazem parte desta orientação. "Para que essa estratégia funcione, a degradação da memória social é um elemento decisivo. A tensão entre linguagem e silêncio, entre o que falar e o que calar, é uma de suas marcas" (Ginzburg, 2012, p.143).

A execução de Marielle é sintoma de uma sociedade doente de esquecimento: "Quando uma sociedade não consegue elaborar os efeitos de um trauma e opta por tentar apagar a memória do evento traumático, esse simulacro de recalque coletivo tende a produzir repetições sinistras" (Kehl, 2012, p.126).

Nossa intervenção em memória de Marielle se inseriu num diálogo espaço-temporal que veio de antes e que segue em desenvolvimento. A partir da divulgação da foto em redes sociais, um grande número de pessoas foi alcançado pela ação mesmo antes de ter a oportunidade de passar por ali. Uma das primeiras repercussões geradas veio na forma de uma interação virtual. O grafiteiro que fez o *bomb* parcialmente coberta pela foto da Marielle escreveu uma mensagem inbox na página do Transverso, que eu respondi em nome do Coletivo:

> *Grafiteiro: Precisava cubrir o graffiti? :( :( Era meu*
>
> *Transverso: Amigo, desculpa. Tentamos botar o mais alto possivel pra preservar / Queriamos saber quem era pra pedir antes / Te arranjo duas latinhas que tenho aqui pra vc refazer lá. / A gente pensou em rasgar o pescoço da marielle pra não atropelar, mas cortar o pescoço da mina de novo ia ser violento demais / Se vc refizer ali na mesma altura em cima do pescoço dela vai ficar mais bonito ainda / Foi mal mesmo. Preservamos todos os outros pixos grafite e lambe do lugar*

*Grafiteiro: Certo, sem problemas! Varios amigos me mandaram foto e tal, só queria dar um toque mesmo! Compartilho da causa e achei muito legal a ação que vcs fizeram! Parabens! Estou pensando em maneiras de interagir com a foto para que fique uma coisa mais harmônica... / Obrigado pelo retorno! / #mariellepresente*

O painel se tornou um campo de disputa física e simbólica. Num processo contínuo de apropriações, subversões, traduções e transformações, cada registro fotográfico do local apresenta uma nova composição, mais ou menos diferente da anterior.

A edição maio-junho de 2018 do impresso do Mapa das Artes reproduziu na capa uma foto da escadaria em seus primeiros momentos após a ação:

*Folder do Mapa das Artes maio-junho de 2018*

A intervenção da prefeitura sobre a escadaria não tardou. Eles suprimiram apenas as frases, pintando de branco, mas preservaram a foto. À época, conversei com o grupo que idealizou a ação sobre essa curadoria. Não sabíamos se fora iniciativa dos agentes de limpeza manter a foto, ou se a ordem superior era de apagar apenas as palavras.

*Escadão depois do ataque da prefeitura*

Na rua, é comum que mesmo a supressão se dê por adição. As novas demãos de tinta apagam as mais antigas. A depender da qualidade dos materiais e das técnicas de aplicação, entretanto, as camadas mais recentes descascam e as antigas emergem novamente.

Esse processo físico, químico e simbólico de sobreposições gera no espaço público uma espécie de palimpsesto, que "se caracteriza pela presença simultânea de diversas camadas de representação dentro do mesmo espaço" (Cadôr, 2016, p.412).

A princípio consideramos a tinta escura escorrida sobre o rosto de Marielle, percebida na foto acima, uma ação de pessoas contrárias à sua memória. Ouvi, de fontes secundárias que foram grafiteiros que deixaram cair uma lata de latex da beirada, sem querer, mas não pude verificar.

Inicialmente pensei que a tinta vermelha escorrida sobre o rosto também se tratava de um ataque. Observando com mais cuidado, reparei que o vermelho escorria de flores secas

tingidas, penduradas por um barbante do beiral. A partir disso, a considerei que era uma homenagem, e que o escorrido não foi intencional, mas ação da chuva.

Ao pé da foto, escreveram em spray vermelho "Marielle presente", abaixo dessa, escreveram em outro tom de vermelho "do lado do capeta", que por sua vez foi riscado com spray preto. Aí, sim, certamente foram pessoas em disputa sobre o que representa aquela imagem.

Ao lado, stencils, lambes, pixos e grafites, alguns relacionados a Marielle, outros não. A diversidade de traços, cores e técnicas da escrita são indícios da quantidade de agentes envolvidos na composição do painel num dado momento.

Como se disse, as camadas se manifestaram materialmente, mas também simbolicamente, no muro e em novos suportes. O fragmento do painel na capa da IstoÉ de 11 de maio de 2018 serve à reflexão sobre a relação entre mídia e representação política proposta por Luis Felipe Miguel.

*Capa da IstoÉ com recorte do escadão*

Para Miguel (2003, p.193), uma democracia representativa mais próxima do ideal seria aquela em que a representação política dos agentes sociais é constituída de três dimensões. A primeira é o processo de escolha dos representantes; a segunda, a capacidade de influir sobre a formulação da agenda política, que é diretamente proporcional ao nível de democratização da mídia; e a terceira, a existência de espaços onde os grupos subalternos possam formular seus interesses de forma autônoma.

A mídia é hoje a principal influenciadora na triagem das questões que serão ou não debatidas e alvos de decisão por parte dos representantes. Ou seja, sobre a formulação da agenda política:

> *Os diversos grupos de interesse presentes na sociedade disputam a inclusão ou a exclusão de temas na agenda, bem como sua hierarquização, mas quem ocupa a posição central são os meios de comunicação de massa (Miguel, 2003, p.131).*

Tanto a intervenção branqueadora da prefeitura quanto o recorte da foto pela revista preservaram apenas a imagem, suprimindo os discursos associados.

A capacidade de influir na agenda política não é suficiente para ver seus interesses representados, porque "não basta apresentar os problemas; é necessário "enquadrá-los", isto é, construir uma narrativa que permita identificar sua gênese, seus elementos, seus desdobramentos, as possíveis soluções" (Miguel, 2003, p.132).

O lambe, o grafite, o pixo, e o stencil, quando são legíveis, operam como legendas da paisagem, compondo uma narrativa a partir da relação com o contexto. O que a prefeitura e a revista fizeram foi suprimir a narrativa composta coletivamente pela rua em favor de suas próprias.

Mesmo quando uma intervenção urbana consegue pautar a mídia, não consegue controlar a forma como o tema será tratado.

Quando a revista destaca a imagem do contexto e insere sua própria legenda, ela mantém a agenda, mas altera o enquadramento.

Na seqüência de intervenções, uma agência de comunicação realizou, durante uma oficina de midiativismo, nova colagem sobre o retrato original, degradado pela tinta escorrida. Eles colaram o mesmo retrato, menor, centralizado. Na foto abaixo, o retrato mais recente aparece rasgado, deixando transparecer o retrato que colamos.

*Intervenção desgastada*

Alguns motivos prováveis para o desgaste precoce do retrato colado pela agência são a má qualidade da cola ou excesso de diluição, ou a aplicação de cola de forma irregular. Um erro comum é a passagem de cola em só uma das superfícies: apenas no verso do papel ou apenas na parede. A cola branca que nós

usamos é uma cola de contato, de forma que precisa de três aplicações: uma no verso do papel, uma na parede e a terceira sobre o lambe para selar e proteger da chuva.

O ressurgimento parcial do retrato antigo por baixo do mais recente aproxima a intervenção ao sentido literal do palimpsesto, segundo Gérard Genette (citado em Cadôr, 2016, p.381):

> *Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação.*

A nova camada simbólica agregada por meio da memória materializada no muro de Marielle acrescentou novos usos sociais àquele espaço. A escadaria se tornou campo de manifestações favoráveis e contrárias ao que ela representa. As velas encontradas no local, espadas de São Jorge e de Iansã penduras e as flores indicam manifestações religiosas sincréticas.

Transformado numa espécie de altar - profano, porque acessível aos humanos e seus usos - o local foi escolhido como ponto de encontro para vigílias que cobram das autoridades a identificação e punição aos assassinos e mandantes do crime. As vigílias têm acontecido a intervalos que lembram o número de dias e meses sem respostas desde a execução de Marielle e Anderson.

Na semana anterior primeiro turno da eleição presidencial de 2018, fomos ao local para refazer a homenagem. Colamos novamente a foto preparada pelo Zito, junto a saudações aos orixás e novas frases. Julio Dojcsar escreveu a palavra mãe acima do retrato. Colamos novamente o vai ter luta e a frase

de Marielle, proferida na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, quando deputados tentavam impedir a sua fala: “Não serei interrompida! Não calarão a voz de uma mulher eleita.

Numa placa de metal cortada e pintada de azul pelo Julio, eu apliquei um stencil que tinha preparado em casa com spray branco, com os dizeres Escadão Marielle Franco. Diagramei e mandei imprimir também adesivos no tamanho, nas cores e em tipografia semelhante às da placa de trânsito, que Patrícia Del Rey afixou sobre o nome da Rua Cristiano Viana usando uma escada.

Fizemos a primeira colagem na urgência do acontecimento, da forma que foi possível, com os materiais que dispúnhamos e fazendo uma vaquinha entre nós para pagar as impressões. Foi uma ação de guerrilha, rápida e objetiva. Para a segunda ação, optamos por uma tática diferente. Fizemos durante o dia, convidamos amigos, moradores, grupos e pessoas interessadas. As famílias que moram no espaço da própria escadaria também acompanharam a ação.

*Segunda ação nossa, renovando a foto e as frases*

Com a ajuda dos colaboradores, pintamos o fundo, conferindo uma unidade maior à escadaria. Fiz uma subversão da bandeira brasileira em preto e branco, e em lugar do "Ordem e progresso", a frase que de Machado "Com supremo, com tudo". Na véspera da eleição, Marina Alegre e outras colaboradoras trouxeram ervas de cheiro e foi realizada uma lavagem na escadaria com sal grosso e água de ervas. O grupo de capoeira de angola do Morro do Querosene também compareceu e tocou no local.

O local segue em disputa. A prefeitura anunciou que faria uma revitalização do local, retirando os moradores que vivem nos espaços ao pé da escada. Sem qualquer documento, funcionários deram aos moradores cinco dias para saírem. Uma rápida mobilização de vizinhos conseguiu adiar a tentativa da prefeitura, cobrando justificativas legais.

Recentemente a prefeitura apagou novamente as frases, mantendo a foto, a despeito de um abaixo-assinado organizado pela vizinhança. Por outro lado, coletivos artísticos ou de militância política e blocos de carnaval têm promovido encontros no local. Há propostas para a oficialização da escadaria com o nome Marielle Franco.

*Rebatismo da placa do Escadão*

Ao se tornar um espaço de encontro e discussão apropriado por grupos diversos, a escadaria se configura numa esfera pública de debates. Os sentidos associados àquele espaço se transformaram a partir da intervenção, não apenas pelo que os textos e as imagens representam. São principalmente os novos usos dados ao espaço de forma espontânea por agentes diversos que modificam a natureza do local.

A troca de idéias em torno de uma causa comum possibilita a construção de identidades e valores compartilhados. Sejam contrários ou favoráveis ao que a intervenção representa, a interação entre agentes configura um processo dialógico.

As trocas estabelecidas ali são mediadas pelos símbolos e usos do local, ao passo que acrescentam e transformam esses símbolos e esses usos. O espaço se tornou um campo de expressão da terceira dimensão da representação política, que segundo Miguel (2003, p.193), "implica a necessidade de geração de espaços que permitam aos grupos subalternos formularem autonomamente seus interesses, isto é, de uma sociedade civil desenvolvida e plural".

*Detalhe do Escadão*

## Cuide bem do seu

Em 2011, afixei um cartaz com fita crepe no então deputado Jair Bolsonaro. Registrei em foto e publiquei nas redes do Coletivo Transverso. O filho de Bolsonaro, então, replicou minha foto no Twitter adicionando uma legenda:

*Tweet do filho do deputado e ação no gabinete*

Num formato de carta, com anúncio do destinatário e do remetente, escrevi a frase "Cada um nasce com um cú. Cuide bem do seu, do meu cuido eu". A frase remetia ao desejo do deputado de controle dos usos dados por outros de seus próprios corpos.

Algumas reações online mostraram revolta contra o acento na palavra cú, o que serviu de inspiração. Criei então o poema: "Um cú sem assento / é um pássaro sem pés / condenado a voar pra sempre / por não ter como pousar".

A fixação pelas práticas da vida íntima alheia não é novidade entre políticos e religiosos. "Medroso, temendo a explosão, incontrolável talvez, da energia orgástica, o poder sempre se interessou pela sexualidade" (Silva, 1989, p. 17).

O conflito recalcado entre a manifestação de desejos individuais e a tentativa de adequação a uma moral sexual repressiva gera a perversão de procurar no impedimento do gozo alheio a sua própria satisfação.

Mas isso que se inicia em inseguranças pessoais mal resolvidas é também usado com propósitos políticos. De forma que "as instituições têm tido para a sexualidade uma obsessão só encontrável entre os tarados quanto à procura" (Silva, 1989, p. 18)

É novamente a identificação do inimigo a ser combatido. Apontar o dedo e dizer: ali está o monstro, desviando assim, o olhar de suas próprias perversões, crimes ou defeitos. Bolsonaro construiu sua persona política na reprodução da intolerância e de preconceitos.

Sua postura é tão reconhecidamente anti-democrática, que durante a campanha para as eleições presidenciais de 2018, o TRE do Rio de Janeiro mandou retirar da Universidade Federal Fluminense uma bandeira que dizia "Direito UFF antifascista", por considerar "propaganda negativa contra o candidato à presidência Jair Bolsonaro (PSL)" (Correio Braziliense online, 26/10/2018). Em resposta,

> *A Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), secção do Rio de Janeiro, emitiu nota de protesto também nesta noite acusando a Justiça Eleitoral de censurar a livre expressão de estudantes e professores da faculdade, além de agressão à autonomia universitária. "A manifestação*

*livre, não alinhada a candidatos e partidos, não pode ser confundida com propaganda eleitoral", diz a mensagem.*

Mas a censura oficial à livre expressão de indivíduos e instituições de ensino não foi a única forma de intimidação e violência sofrida pela universidades nesta campanha. Durante a realização de uma aula pública contra o fascismo que acontecia na UFRJ, um corpo baleado foi abandonado dentro de um carro em frente ao local.

*Um corpo foi encontrado dentro de um carro, com marcas de tiro, em frente à Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Centro do Rio, na tarde desta sexta-feira (26); no momento em que o cadáver foi descoberto, o local estava tendo uma aula pública sobre o combate à ditadura e ao fascismo; veículo onde o corpo foi encontrado é um carro branco modelo Sandero, com a placa do Rio de Janeiro e uma marca de tiro na parte traseira; episódio acontece em meio à invasão de quase 30 campi universitários pela PM, PF e Justiça Eleitoral nos últimos dois dias, com ações de repressão e censura a manifestações antifascistas (Brasil 247, 26/10/2018).*

Outros crimes relacionados indicam as tendências em emersão no Brasil hoje. No dia do primeiro turno, o Mestre de capoeira Moa do Katendê foi assassinado a facadas num bar depois de dizer que era eleitor de Fernando Haddad. O crime aconteceu em Salvador, depois da definição do segundo turno entre Bolsonaro e Haddad, os dos candidatos mais votados (BBC, 10/10/2018).

Na semana anterior ao segundo turno foram realizados atos em homenagem ao mestre Moa. Junto com a casadalapa e outros aliados, fizemos um mural na Praça Chão de Giz em

homenagem ao capoeirista.

Pensei numa frase nova durante a intervenção, e recorri à caligrafia com pincel e latex para escrever "Pregar democracia não é crime ainda", em alusão às repressões contra universidades ao redor do Brasil. Diante da necessidade do improviso ou quando não há tempo para produzir e imprimir o lambe, um recurso é o pixo.

*Mural em homenagem ao Mestre Moa*

Outra manifestação aconteceu na Praça da República, organizada por grupos de capoeira. A casadalapa levou o bandeirão cerca de 10 metros quadrados escrito "Ele não", produzido coletivamente a partir do traço do Julio. Pessoas da organização pedirão que o bandeirão não fosse aberto, porque aquela manifestação não tinha cunho político.

Nós respeitamos o pedido. Entretanto, considerei aquele mais um sintoma da onda fascista que resultou na vitória de Bolsonaro. A negação da política é a negação do dissenso, é a tentativa de estabelecimento de uma visão única de mundo. A criminalização da política é seguida do maniqueísmo que

identifica no diferente o inimigo.

Em conversa sobre o assunto com pessoas no local, eu perguntei "E o que pode ser mais político de que assassinar uma pessoa porque ela votou diferente de você?". Nina Bühler, de 6 anos, que estava ali, respondeu com outra pergunta "Botar fogo na cidade inteira?", e eu temo que ela estivesse certa.

Em artigo, o historiador Laurence W Britt (2003) aponta os 14 sinais iniciais de alerta para o fascismo. A lista está presente hoje no Holocaust Museum, em Washinton. O desafio é encontrar um só item que não se manifeste na sociedade brasileira hoje:

1) Nacionalismo forte e continuado; 2) Desdém pelos dos direitos humanos; 3) Unificação em torno da identificação de inimigos/bodes expiatórios; 4) Supremacia do militarismo; 5) Sexismo desenfreado; 6) Mídia de massa controlada; 7) Obsessão com a segurança nacional; 8) Religião e governo imiscuídos; 9) Poder de grandes empresas é protegido; 10) Supressão do poder da classe trabalhadora; 11) Desdém por intelectuais e pelas artes; 12) Obsessão por crimes e punição; 13) Fisiologismo e corrupção desenfreados; 14) Eleições fraudulentas.

O que o recalque do trauma gera no indivíduo, a negação da história provoca na sociedade. O apagamento da memória social gera a repetição dos comportamentos sociais neuróticos e violentos.

> *Assim, enquanto não ajustarmos conta com nosso passado recente e não admitirmos que ele é tecido por inúmeras atrocidades - que, enfim, ele comporta uma gigante dimensão de horror - não lograremos eliminar a violência de nosso cotidiano e nem, tampouco, deixaremos de viver em um 'estado de exceção', o qual, infelizmente, ainda não se extinguiu, ao contrário - como profeticamente assinalou Walter Benjamin -, ele tem sido, para a maioria, permanente (Franco, 1998, p. 17).*

## Unidos pela Separação

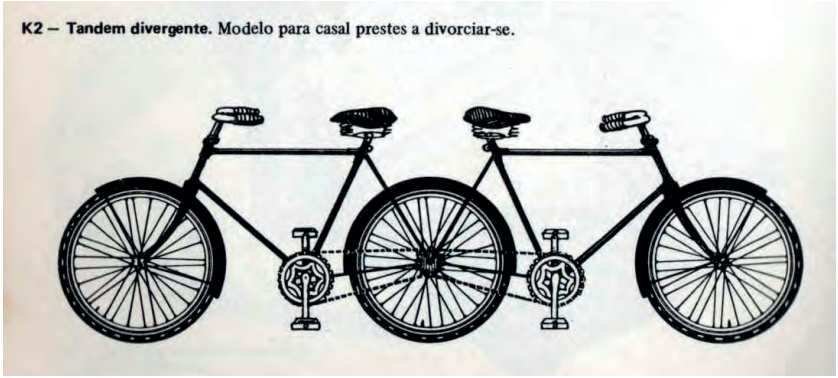
No carnaval de 2016, em São Paulo, eu e alguns amigos recém separados decidimos fazer um bloco de intervenção. Costuramos o estandarte coletivamente, Marina Alegre, Bárbara Macri, Átila Fragoso e eu. Junto com Átila, fiz placas enfeitadas com fitas de cetim nas cores do bloco a partir de frases do Transverso e dos Paulestinos.

Utilizamos materiais e técnicas de produção próprios da comunicação de blocos carnavalescos "de verdade". No entanto, não tínhamos músicas próprias, banda nem instrumentos. Tampouco tínhamos hora marcada, membros fixos, organização ou divulgação. Simplesmente levávamos o estandarte para a rua e participávamos de outros blocos que estivessem se apresentando por ali.

*Camila segurando o estandarte*

A ação gerou curiosidade nos foliões, que se aproximavam para perguntar o que era ou o porque daquilo. O estandarte passava de mão em mão, às vezes de pessoas conhecidas, às vezes outros foliões que pediam. Na foto acima, quem segura o estandarte é Camila Márdila.

O símbolo escolhido para o estandarte foi inspirado na tandem divergente do *Catálogo de objetos inviáveis* de Carelman (1976). Trata-se de um veículo de três rodas e dois bancos, cada um virado para uma direção, pensado para casais em vias do divórcio.




*Tandem divergente, do* Catálogo de objetos inviáveis

Alguns casais disseram que aquela era a história deles, ou que se separem foi a melhor coisa que fizeram. Grupos de solteiros diziam que aquele era o bloco deles. Quando me perguntavam quem pertencia ao bloco, eu apontava ao redor ou perguntava se a pessoa já tinha se separado. As respostas variavam de acordo com o interlocutor.

O estandarte afixado no extensor de pintura que uso nas colagens de lambe virou ponto de encontro. Pessoas perdidas falavam ao telefone usando o estandarte como referência: "Estou aqui embaixo do unidos pela separação".

Quando eu devolvia a pergunta sobre o porque daquilo, as respostas eram variadas, mostrando a polissemia do nome do bloco. Um exemplo: em Barcelona, em 2017, às vésperas do referendo popular sobre a independência da Catalunha, eu projetava na *Bazuca Poética* a frase, e a leitura foi profundamente distinta a partir da mudança do contexto. Eu projetava em português, e a partir da conversa com uma catalã que se aproximou curiosa pelo dispositivo de projeção, pedi a ela que traduzisse para o catalão a frase, que ficou: "Units per la separaciò".

A experiência mostra os efeitos recíprocos da palavra sobre o contexto e do contexto sobre a palavra. A mesma frase assume sentidos distintos em um nova conjuntura sociopolítica. O próprio significado das palavras se transformam, propondo associações imprevistas.

No carnaval, as placas compunham o bloco. Num movimento de cíclico de agregação e dispersão, próprio do carnaval, por hora os indivíduos se reuniam, em outras se perdiam uns dos outros. As placas e os estandartes facilitavam a visão à distância em meio à multidão, possibilitando o encontro quando era esse o intuito.

Cada placas continha dois lambes: uma frase na frente outra no verso. Algumas propunham uma complementação entre os lados, como no caso das frases da Patrícia Del Rey "Em caso de dor dance" e "Até que o som acabe", uma de cada lado de uma das placas.

Uma das placas tinha a frase da Patrícia "Sou sua pessoa amada por 3 dias" de um lado e do outro a minha "Me liga em casa que eu tô na rua. Esta placa, percebi a partir das interações na rua, funcionava como aquelas cartelas de restaurantes tipo rodízio, que dizem "sim, por favor" de um lado e "não, obrigado" do outro. Enquanto uma poderia ser considerada um convite, a outra um afastamento.

A placa com minha frase "A melhor tradução entre duas línguas é o beijo" de um lado e "Sou sua pessoa amada por 3 dias" do outro não funcionava dessa maneira, uma vez que as

duas eram propositivas. Cada pessoa se relacionava com as placas de uma forma diferente e se identificava mais ou menos com alguma delas, tomando para si ou passando adiante.

*Bloco pronto para sair*

A interação com os passantes e foliões também se alterava de acordo com as frases. Uma das que promoveu reações mais efusivas foi a que tinha as minhas frases "Respeita xoxota" de um lado e "Jamais temer" do outro. As amigas do bloco disseram que se sentiram mais respeitadas pelas nas pessoas na rua quando estavam com a placa e que as abordagens indesejadas reduziram.

Num dos blocos que participamos, a placa recebeu intervenções de foliãs, que colaram adesivos com "Não é não", da campanha contra o assédio no carnaval.

*Foliãs com a placa no carnaval*

O estandarte sobreviveu ao carnaval, mas as placas se perderam nos blocos, levadas por desconhecidos, por amigos, ou destruídas no uso. Com a chegada do Dia Internacional da Mulher, aproveitamos a experiência e materiais que sobraram para fazer novas placas.

Colamos lambes diferentes, relativos aos direitos da mulher. Além do "Respeita xoxota", colamos nas placas "Lugar de mulher pergunte a ela", "Estado não se meta no meu útero" e o "Sua xoxota é linda". Este último é de autoria do coletivo Lambe Buceta, formado por Karen Ka e Kelly Cristia Santos. Nós tínhamos realizado uma colagem juntos anteriormente e elas tinham deixado alguns lambes comigo.

No dia 8, entregamos as placas a amigas ou desconhecidas. No mesmo dia, colei diretamente na rua dados da violência contra a mulher citando as fontes:

- "50 mil mulheres assassinadas entre 2001 e 2011 (Ipea 'Violência contra a mulher, feminicídios no Brasil' 2013)";
- "A cada 2 minutos cinco mulheres são espancadas no Brasil (Agência Patrícia Galvão: Mapas da violência contra a mulher, 2012)";

· "A cada 11 minutos uma mulher é estuprada no Brasil (Fórum Nacional de Segurança Pública, 2015)";

· "40% dos homicídios de mulheres são cometidos por parceiros íntimos (Ipea 'Violência contra a mulher, feminicídios no Brasil' 2013)";

· "A cada 90 minutos uma mulher é assassinada no Brasil (Ipea 'Violência contra a mulher, feminicídios no Brasil' 2013)".

*Placas disctribuídas no 8 de março*

Depois da ação, Kelly e Karen pediram uma reunião conjunta comigo e com Átila para falar principalmente sobre o uso da palavra xoxota nas placas e colagens durante o carnaval e depois. Kelly relatou que a princípio achou legal, mas depois se questionou sobre nossas motivações. Elas levantaram a questão do lugar de fala e da nossa ocupação de um espaço na rua em que mulheres já desenvolviam um trabalho e uma pesquisa sobre aquele assunto.

Foi importante ouvir aquilo, porque a princípio eu percebia as superfícies do espaço público como um bem não-rival. Há

espaço livre na rua, e mesmo que as dimensões da cidade sejam finitas, a possibilidade de sobrepor o que já está vai existir enquanto houver muros.

A fala delas me fez ver de outra maneira. Uma das primeiras frases eu escrevi enquanto parte do Transverso foi a "Estado, não se meta no meu útero". O anonimato das nossas intervenções, somado com o fato de ser um coletivo predominantemente feminino, me fizeram sentir à vontade para escrever no eu-lírico feminino.

Colocar-me no ponto de vista da mulher, por sua vez, me fez refletir sobre a desigualdade e a violência sofridas por elas. Outras frases, como "Lugar de mulher, pergunte a ela" e "Respeita xoxota", embora falem sobre a condição da mulher, não identificam o gênero do emissor da mensagem. O eu-lírico masculino pode defender o respeito e perguntar seu lugar à ela. E foi importante ouvir a resposta.

*Lambe colado no 8 de março*

Percebi que mesmo ao falar sobre machismo e condená-lo, corro o risco de ser o agente dessa violência. O desafio que restou daquele encontro foi a criação de um conteúdo poético e político que tratasse do tema a partir do ponto de vista masculino.

O desafio associou em mim três frases que conheci em suportes diferentes, em eventos dispersos no tempo. A primeira

foi a fala de uma mulher depois da performance da atriz e diretora teatral Doris Difarnecio. A convite da atriz, na noite combinada fui até o Masp com duas *Bazucas Poéticas* e slides impressos com os dados da violência contra a mulher e outras frases na temática. Fiquei encarregado de operar uma das *Bazucas* e entreguei a outra a uma das duas alunas das artes da USP que também participaram da ação.

Eu levei lambes impressos também, que Doris espalhou pelo chão. Ela tirou a blusa, ficando com os seios nus e deitou sobre os lambes. Uma das alunas acompanhou os movimentos de Doris enquanto eu e a outra aluna projetávamos sobre os corpos delas e sobre a arquitetura. Ao final da ação, enquanto caminhávamos, a mulher que operou a outra *Bazuca* quebrou o silêncio dizendo "E tem gente que acha que homem consegue ser feminista". Eu engoli em seco e guardei pra pensar mais tarde.

A segunda era uma pixação que ficava embaixo do Minhocão, perto do Metrô Marechal Deodoro: "Feminismo que agrada macho não é revolucionário". Eu passava bastante por ali e prestava atenção.

A terceira foi um meme que vi em alguma rede social e que não consegui mais achar depois. Dizia algo como: "Pra ser feminista, um homem não tem que ocupar espaço no feminismo, mas que tornar feministas os espaços que já ocupa".

Cada uma das frases aborda a questão a partir de diferentes perspectivas. Não são necessariamente excludentes. Um lambe que criei depois, pensando na conversa com o lambe buceta foi:

*Arte do lambe*

## Uma página de cada vez

Os diferentes valores da sociedade se expressam no espaço público. É um terreno de encontro e de dissenso. A alteridade pode gerar conflitos, mas também estimular a empatia e a transformação. O respeito à diversidade é um fundamento da vida social.

> *O direito à diferença é um dos mais preciosos direitos dos citadinos. A cidade sempre foi um lugar de encontro, de diferença e de interação criativa, um lugar onde a desordem tem seus usos e visões, formas culturais e desejos individuais correntes se chocam (Harvey, 2013, p.30).*

Várias das interações que tive com desconhecidos não teriam acontecido se eu não escrevesse poemas na rua. Uma dessas aconteceu em frente a uma papelaria, em São Paulo.

Eu começava a colar um lambe num pequeno bloco de concreto da calçada, desses destinados a impedir o avanço de automóveis. Um homem chegou de carro pelo outro lado, estacionou, abriu a papelaria e começou a transportar materiais do porta-malas para dentro da loja. Da primeira vez que passou por mim, ele disse.

- Que cê tá fazendo aí? Tá sujando o negócio.
- Tô colando um poema.

Ele foi no carro, voltou com mais coisas, eu continuava colando. Olhando feio, ele falou de novo, repressivo:

- Nem adianta colar aqui. O zelador tira tudo.

Na terceira vez que ele passou, eu colava outro lambe. Ele disse:

- Ô, rapaz, cê não foi embora ainda?

- Olha, eu até tava indo embora, mas fiquei curioso pra saber seu argumento. Quero entender porque você acha errado.

- Você tá fazendo isso pra se promover.

- Eu nem assino.

- Ah, se a pessoa quiser, ela te encontra.

- Tô gastando meu dinheiro e meu tempo pra botar poesia de graça pros outros na rua.

- Se você quer dar poesia pras pessoas, por que não imprime um livro e distribui?

- Tô dando uma página de cada vez.

Ele deu uma risadinha de canto. Eu falei:

- Ah, essa foi boa, vai?

- Tá bom. Cola aí o negócio. Aí cê faz muito sucesso e vem imprimir aqui na minha papelaria.

Quando eu passei lá de novo no dia seguinte, os lambes tinham sido retirados. Não sei se pelo zelador, se pelo dono da papelaria ou por outra pessoa. Mas essa é a parte menos importante.

Não sei se o homem da papelaria saiu transformado pela experiência. O mais provável é que ele tenha seguido com suas convicções. Mas para mim o diálogo resultou em nova reflexão.

Não era uma resposta que eu tinha pronta, surgiu da troca, do improviso. Parte das frases para novas intervenções surgem assim, a partir de conversas imprevistas com desconhecidos ou parceiros. Eu nunca tinha pensado nos lambes como páginas de um mesmo livro.

# IX.
# Conclusões

## Carta a um(a) jovem poeta de rua

Lugares mais expostos têm mais visibilidade, são mais cobiçados, mais disputados e mais difíceis de se intervir de maneira discreta. Intervenções realizadas em lugares protegidos, altos, de difícil acesso ou mais perigosos também carregam o charme do proibido.

Em lugares de grande circulação, é maior a chance de ser abordado. A probabilidade de sofrer uma abordagem violenta por parte da polícia ou de seguranças privados é menor diante de um grande público do que num beco escuro.

Existem agravantes e atenuantes. Pixar é mais perigoso que fazer lambe-lambe, fazer desenhos coloridos é menos perigoso que escrever frases de protesto. Pixar uma igreja ou uma delegacia de polícia é mais difícil de justificar que um tapume de obra.

Adotar uma postura profissional e fazer abertamente a ação durante o dia pode resultar positivamente. Muitas vezes ninguém sabe quem pode ou não fazer o que aonde, ou não se importa com isso. Utilizar uniformes, coletes de trânsito, permissões carimbadas, grandes equipes é melhor que ser pego sozinho usando máscara de madrugada.

Outra estratégia é esperar o momento certo. Durante um jogo importante da copa do mundo, à meia noite da virada do ano ou em uma grande manifestação. Tudo a depender dos usos do lugar em que se pretende intervir. Copacabana, no *réveillon*, está lotada, já a Consolação, em São Paulo, costuma estar às moscas.

Tudo depende de muito planejamento e paciência, ou de agir de impulso na hora certa. A prontidão para aproveitar uma ocasião inesperada pode valer por meses de elaboração. Fazer planos, por sua vez, ajuda a antecipar possíveis dificuldades.

É preciso alimentar a disposição de reconhecer oportunidades,

assim como vale a pena refletir sobre riscos e métodos para superar possíveis obstáculos a um determinados objetivo. Conhecer a cultura local e os usos dos espaços é importante.

Fazer uma intervenção num lugar exposto no meio de um bloco de carnaval pode funcionar. As vias impedidas ao fluxo de carros dificulta o deslocamento agentes repressores, ao passo que quem está no bloco costuma ter mais o que fazer.

Em meio aos passantes é mais provável ser visto, porém menos provável de ser espancado. A menos que sua intervenção seja diretamente ofensiva ao grupo que está em volta.

Agir como criminoso é o primeiro passo para ser tratado como tal. Encarar a intervenção como trabalho legítimo muitas vezes é suficiente para terminar sem que percebam que não havia autorização.

A abordagem negativa, ou mesmo violenta, pode ocorrer em qualquer circunstância, com ou sem autorização, numa rua movimentada ou vazia, a qualquer hora do dia ou da noite. Ninguém está a salvo, a morte é certa, o risco é a vida.

## A cidade é o caderno

A escrita nos muros tem para a coletividade a função que o caderno *hypomnêmata* tem para o indivíduo. A cidade tomada como caderno coletivo é uma obra eternamente inacabada. A composição deste texto nunca alcança sua forma definitiva.

A função da escrita no caderno, segundo Foucault, é registrar os "movimentos internos da alma" (Foucault, 1992, p.129). A escrita nas superfícies da cidade registra dos movimentos daquela sociedade.

Parte da potência da intervenção urbana vem da impossibilidade de ser apreendida em sua totalidade num só instante. A paisagem urbana, sua arquitetura, suas cores, seus habitantes: tudo está em constante transformação. Enquanto um proprietário cobre de cinza um mural de grafite, noutro canto da cidade outra intervenção é realizada.

O conjunto das inscrições presentes no espaço público de uma cidade num dado momento são um registro do espírito daquele tempo. Estão ali os movimentos em curso e os interesses em conflito.

Os muros oferecem uma amostra dos discursos correntes e de seus efeitos sobre o espaço. A literatura urbana acompanha as transformações sociais, está necessariamente condicionada pelas técnicas disponíveis e pelos valores correntes à sua época.

As superfícies da arquitetura condicionam a composição do texto, ao mesmo tempo em que o texto transforma a paisagem urbana. Cada técnica de intervenção sugere novas metáforas para a cidade. No muro que o grafiteiro toma como tela, e que o pixador considera um caderno de caligrafia, o colador de lambe-lambe verá um álbum de figurinhas.

## Ninguém manda no que a rua diz

A tradução da intervenção urbana para livro de artista encontra limites intransponíveis, mas opera como processo criativo de novas obras. A investigação destes limites passa pela reflexão tanto sobre o trabalho poético na rua, quanto sobre os processos editoriais.

Dentre as características intransponíveis do poema urbano, a escala é o mais evidente. A interdisciplinaridade do livro de artista permite a utilização de técnicas e materiais das artes plásticas e da intervenção urbana. É possível incluir num livro mapas, fotos, representações da cidade, e mesmo objetos encontrados na rua, como placas, pedaços de parede e outros fragmentos.

A dimensão da surpresa é uma que o poema urbano provoca e que o livro atenua. Por mais inovador em sua forma e surpreendente em seu conteúdo, o poema não espanta por estar impresso em livro.

Já os muros não são construídos para que se escrevam neles. A fruição literária não é a função principal da cidade. A intervenção poética subverte o uso prioritário da arquitetura. O passante pode ter sua atenção seqüestrada quando se depara com um poema inesperado.

É possível considerar os versos inscritos em bancos, tapumes, portas e vidraças como os fragmentos de um poema único. Suas estrofes espalhadas por becos, vielas, praças, avenidas e pontes. A leitura desse poema-cidade exige movimento. É preciso deslocar-se para descobrir seus versos: caminhar a ler os muros, ativamente à procura de poesia.

A constante transformação da paisagem urbana faz com que os versos lidos na esquina passada talvez já não sejam os mesmos na volta. A escala da cidade impede que este poema seja lido inteiro de um só vez. Como escreve Michel Melot

(2012, p. 134-137), “No livro, como na cidade, descobrimos esta dupla faculdade de se deixar guiar e poder retroceder sobre os próprios passos”.

Para representar fidedignamente a totalidade dos escritos urbanos, um livro precisaria ter as dimensões exatas da cidade. Precisaria ser construído em concreto, aço, vidro, organizado em ruas, vilas, bairros. Esse livro-cidade seria tão inútil quanto um mapa imenso do conto de Borges (1999, p.247):

> *...Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Afeitas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas.*

A proposta de tradução contida na formulação inicial do problema de pesquisa é motivadora da criação artística a partir de um referencial objetivo. O livro não alcança a escala da cidade, mas é precisamente na sua imperfeição que reside o que há de interessante nessa tentativa.

Diferente da cidade, o livro é fixo, é manuseável, pode ser guardado, protegido. Lido e relido em qualquer lugar, o livro permanece o mesmo. O livro se transforma justamente na relação com um mundo em movimento.

As novas obras partem de referenciais externos e anteriores.

A análise das interfaces possíveis entre livro de artista e intervenção poética promove o avanço da compreensão de ambas as linguagens.

As características da intervenção que se mostram intraduzíveis para livro de artista são precisamente aquelas que evidenciam o que é específico de cada linguagem. O que a princípio era uma tentativa de aproximação entre as duas linguagens se mostrou também um método para identificar o que é próprio e exclusivo de cada uma.

O livro de artista não é capaz de traduzir a totalidade das características da intervenção urbana, mas constitui uma interface rica em possibilidades. Como diz Lévy (1993, p.181), "Tudo aquilo que é tradução, transformação, passagem, é da ordem da interface".

A tradução será sempre imperfeita e incompleta. Alberto Caeiro escreve: "Assim como falham as palavras quando querem exprimir qualquer pensamento, / Assim falham os pensamentos quando querem exprimir qualquer realidade" (Pessoa, 1980, p.178).

Os livros de artista são incapazes de alcançar a escala da cidade, mas servem como uma cartografia da intervenção urbana. Como escreveu Sandra Gamarra Heshiki (Citada em Cadôr, 2016, p.402):

> *Um mapa é incapaz de substituir os mares e os continentes, e nem por isso deixa de auxiliar os navegantes, de motivar a sua travessia. Nem por serem os mapas imperfeitos deixam de alcançar o seu destino os viajantes.*

A intervenção urbana representa um tempo histórico. O livro de artista, por sua vez, proporciona o registro dessa produção que não é individual coletiva em seu léxico, sua estética, seus temas prementes e suas tecnologias disponíveis.

A rua comporta qualquer discurso. Terreno de passagem,

local de conflito, de encontro e de estar. Longe da ilusão de controle da casa, do lado de fora dos muros de segurança de palácios públicos ou privados.

As pessoas conversam através dos muros: diálogo mediado por coisas. Um jogo de pergunta e resposta em turnos. Poesia palpável, feita de improviso, em madeira, metal, cimento, vidro e concreto.

Escrevem-se visões de outras vidas possíveis. Os muros são cadernos compartilhados. Ato rupestre de inserir-se no ambiente. Intuito de perdurar para além de si, resistir à dissolução da memória.

A rua é de quem está. A rua é casa, escola e ofício de quem não tem. Espaço de expressão de contrários, lugar de fala de quem não tem voz. Cada traço compõe a paisagem urbana, nunca terminada.

O espaço público é o principal campo de expressão, diálogo e confronto de discursos dissonantes. Sem edição, mediação ou curadoria, é nos muros que se manifestam as vozes ausentes da mídia hegemônica e da representação política.

Na pele dia-a-dia renovada da cidade, amanhecem tatuadas versões muito diferentes daquelas vistas na TV. São outras pautas e outros enquadramentos, são outros personagens e outros dramas.

A intervenção urbana é coletiva por natureza, é múltipla, imperfeita e indomesticável como a rua. Cada rabisco em cada tapume, cada mínima intervenção altera diariamente a composição sempre transitória da paisagem urbana. Há perguntas que só a rua faz, e respostas que só ali se encontram.

# X.
# Índice remissivo de imagens

*(Página: crédito / Local). A numeração de imagens (im.) de páginas com mais de um(a) fotógrafo(a) segue o sentido ocidental de leitura.*

pp.23-39.: Cauê Maia / São Paulo.
pp.41-43: Cauê Maia / São Paulo.
pp.45-47: Cauê Maia / São Paulo.
p.48 (im.1,2 e 4): Cauê Maia / São Paulo; (im. 3) : Ângela S. de Andrade /São Paulo.
pp.51-55: Cauê Maia / São Paulo.
pp.57: Cauê Maia / São Paulo.
pp.61-65: Cauê Maia / São Paulo.
pp.67-77: Maia et al, 2018.
pp.79-83: Cauê Maia / São Paulo.
pp.85-93:Cauê Maia / São Paulo.
p. 95: Cauê Maia / São Paulo.
p.97: Cauê Maia / São Paulo.
p.98 (im.1): Maíra Bühler / São Paulo; (im.2): Cauê Maia / São Paulo.
p.99: YouTube/coletivotransverso.
p.101 (im.1): Phelipe Paraense / Paraty; (im.2): Alice Vergueiro / São Paulo.
p.103: Cauê Maia / São Paulo.
p.105: Cauê Maia / São Paulo.
p.107: Cauê Maia / São Paulo.
p.109: Cauê Maia / São Paulo.
p.111: Cauê Maia / São Paulo.
p.112: Cauê Maia / São Paulo.
p. 113: Cauê Maia / São Paulo.
p.115 (im.1): Divulgação Sesc / Osasco; (im.2): Cauê Maia / São Paulo.
p.117: Cauê Maia / Paraty.
p.118 (im.1): Cauê Maia / São Paulo; (im.2): Cauê Maia / Brasília.
p.119: Sato do Brasil / São Paulo.
p.120: Folha de S. Paulo (10/8/16).
p.123: Cauê Maia / Rio de Janeiro.
p.125: Camila Márdila / Rio de Janeiro.
p.126: Camila Márdila / Rio de Janeiro.
p.127: Mayara Monteiro / Brasília.
p.128: Cauê Maia.
p.131: Cauê Maia / São Paulo.
p.167: Cauê Maia / Rio de Janeiro.
p. 168: Cauê Maia / Lisboa.
p.169: Google Maps.
p.170 (im.1): Cauê Maia / Rio de Janeiro; (im.2): Cauê Maia / Belo Horizonte.
p.171: Cauê Maia / Campinas.
p.175: Cauê Maia / Rio de Janeiro.
p.176: Correio Braziliense (19/4/15)

p.190: McCormick (2010, pp.216-7)
p.198: Campos (2006, p.74).
p.218: Instagram @betoguiadachapada.
p. 219: Maia et al (2018, p.89).
p.220: www.touts.com.br
p.221: www.desmobilia.com.br
p.222: Cauê Maia / São Paulo.
p.225: Julio Cesar / São Paulo.
p.226: Vinicius Fernandes / Brasília.
p.235: Cauê Maia / São Paulo.
p.238: Cauê Maia / São Paulo.
p.239: Cauê Maia / São Paulo.
p.241: Cauê Maia / São Paulo.
p.242: Cauê Maia / São Paulo.
p.243: recebido anonimamente.
p.246: Cauê Maia / São Paulo.
p.247: Cauê Maia / São Paulo.
p.251: Cauê Maia / Rio de Janeiro.
p.252: Cauê Maia / Rio de Janeiro.
p.254: Cauê Maia.
p.255: Cauê Maia / São Paulo.
p.256: Mayara Monteiro / Brasília
p.262: Cauê Maia / São Sebastião (DF).
p.263: DFTV.
p.265: Cauê Maia / São Sebastião (DF).
p.267: Cauê Maia / São Paulo.
p.268-269: SPTV.
p.275: G1.com (11/7/12).
p.277: (1/7/2015).
p.280: Cauê Maia / São Paulo.
p.282: Sato do Brasil / São Paulo.
p.283: Cauê Maia / São Paulo.
p. 285: Cauê Maia / São Paulo.
p.287: Sato do Brasil / São Paulo.
p.290: Mapa das Artes (maio/2018).
p.291: Sato do Brasil / São Paulo.
p.292: IstoÉ (15/5/18)
p.294: Sato do Brasil / São Paulo.
p.297: Melissa Guimarães / São Paulo.
p.298: Cauê Maia / São Paulo.
p.299 (im.1): Tweeter @verBolsonaro; (im.2). Cauê Maia / Brasília.
p.302: Cauê Maia / São Paulo.
p.304: Cauê Maia / São Paulo.
p.305: Carelman (1976).
p.307: Cauê Maia / São Paulo.
p.308: Cauê Maia / São Paulo.
p.309: Cauê Maia / São Paulo.
p.310: Cauê Maia / São Paulo.
p.311: Cauê Maia.

# XI.
# Bibliografia


AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Ed. Boitempo, 2005.

BANKSY. *Wall and piece*, Century, 2006.

BARROS, Manuel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya. 2010.

BEY, Hakin. "CAOS - Terrorismo poético e outros crimes exemplares", Conrad, 2003.

BOMENY, Maria Helena Werneck. *Os manuais de desenho da escrita*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

BORGES, Jorge Luis - "Do rigor na ciência", em *Obras completas de Jorge Luis Borges*, Volume 2, Globo, 1999.

_____. "A biblioteca de Babel", em *Ficções*. Companhia das letras. 2007.

BOURDIEU, Pierre. *Meditações pascalianas*, Ed. Bertrand Brasil, 2001.

_____. *O poder simbólico*, Ed. Bertrand Brasil, 1989.

_____. "Os intelectuais estão fora do jogo?" em *Questões de sociologia,* Rio de Janeiro: Marco Zero, (PDF), 1983.

BRITT, Laurence W.. *Free Inquiry Magazine*, Vol 22 no 2, jul-2003, em http://www.hartford-hwp.com/archives/27/076.html

CADÔR, Amir Britto, *O livro de artista e a enciclopédia visual*, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2016.

CAMPOS[1], Augusto de; CAMPOS[2], Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê Editorial, 4ª edição, 2006.

CAMPOS[1] et al. *Teoria da poesia concreta*, pp.71-72, São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS[2], Haroldo de. "olho por olho a olho nu (manifesto)", em CAMPOS[1] et al. *Teoria da poesia concreta*, pp.73-76 São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

_____. "evolução de formas: poesia concreta", em CAMPOS[1] et al. *Teoria da poesia concreta*, pp.77-87, São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CARELMAN, Jacques. *Catálogo de objetos inviáveis*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1976.

CARVALHO, José Murilo de; BASTOS, Lúcia; BASILE, Marcello. *Às armas, cidadãos! - Panfletos manuscritos da independência do Brasil (1820-1823),* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

CHAUI, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*, volume 1, São Paulo: Companhia das Letras, 2ª edição - 2002.

DA VINCI, Leonardo. Obras literárias, filosóficas e morais. São Paulo: Huicitec, 1997.

DALCASTAGNÈ, Regina. *A garganta das coisas*, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

DONDIS, Donis A.. *Sintaxe da linguagem visual*, São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ECO, Umberto e CARRIÈRE, Jean-Claude. *_não contem com o fim do livro*, Record, 2010.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*, São Paulo: Ed. USP, 2002.

FEITOSA, Lourdes M. G. Conde. "Grafites amorosos de Pompéia", em *Revista de tradução Modelo XIX*, Araraquara, n. 11 & 12, 2001.

FERNANDES, Florestan. *Circuito fechado: quatro ensaios sobre o "poder institucional"*, São Paulo: Huicitec, 1976.

FONSECA, Cristina. *A poesia do acaso (na transversal da cidade)*, São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, 1981.

FOUCAULT, Michel. "A escrita de si", em *O que é um autor?*, Lisboa: Passagens, 1992.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko; DANTAS, Luiz. *Haikai - Antologia e história*, Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*, Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

FRANCHETTI, Paulo (org.); DOI Elza Taeko *Haikai: antologia e história*.Campinas: Editora da Unicamp, 1ª reimpressão, 2014.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: "A Festa"*, São Paulo: Editora Unesp, 1998.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*, São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GINZBURG, Jaime. "Escritas da tortura", em TELES, Edson

e SAFATLE, Vladimir: *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*, Boitempo Editorial, 2012.

HARVEY, David. "A liberdade da cidade", em MARICATO, Ermínia [et al.] *Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*, Boitempo Editorial, 2013.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da língua portuguesa*, São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 1975.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. *Elogio aos errantes*, EDUFBA, 2014.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação,* Ed. Cultrix / São Paulo, SP, 10ª edição, sem data.

JOHNSON, Steven. *Cultura da Interface. Como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

JUSTAMAND, Michel. "A arte rupestre em perspectiva histórica: uma história escrita nas rochas", em *Revista arqueologia pública*, vol. 11, n.1, Campinas, 2017.

KEHL, Maria Rita. "Tortura e sintoma social", em TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir: *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. Boitempo Editorial. 2012.

LAGO, Mário. "O povo escreve a História nas paredes", poema 1948.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do*

*pensamento na era da informática*. São Paulo: Editora 34, 1ª edição 1993.

LINS, Osman. *Avalovara*, São Paulo: Edições Melhoramentos, 1973.

_____. Guerra sem testemunhas. São Paulo: Ed. Ática. 1974.

_____. *Evangelho na taba - Outros problemas inculturais brasileiros*, São Paulo: Summus Editorial, 1979.

MAIA, Cauê; Bagniewski, Patrícia; Del Rey, Patrícia; Damian, Rebeca (Orgs.). *Atenção: isto pode ser um poema.* Brasília: Coletivo Transverso, 2018.

McCORMICK, Carlo. *Trespass – História da arte urbana não encomendada*. Ed. Taschen, 2010.

MELOT, Michel. *Livro*. Cotia: Ateliê Editorial. 2012

MIGUEL, Luis Felipe. "Representação política em 3-D: Elementos para uma teoria ampliada da representação política", em *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, *Vol.. 18,* nº. 51, fev-2003.

NAGIB, Gustavo. *Agricultura urbana: como ativismo na cidade de São Paulo*, São Paulo: Annablume, 2018.

PERNIOLA, Mario. *Os situacionistas - o movimento que profetizou a "Sociedade do Espetáculo"*, São Paulo: Annabume, 2009.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*, Lisboa: Tinta da China, 3ª edição, 2017.

_____. *O eu profundo e os outros eus*, Rio de Janeiro:

Editora Nova Fronteira, 1980.

PIGNATARI, Décio. “arte concreta: objeto e objetivo”, em CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio (orgs). *Teoria da poesia concreta*, Ateliê Editorial, 4ª edição: 2006.

PIMENTA, Reinaldo. *A casa da mãe Joana*. Editora Campus, 2002.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

SCOTT, James. “Exploração normal, resistência normal”, em *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº 5, janeiro-julho, Brasília: Universidade de Brasília, 2011.

SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura - sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 1989.

SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”, em VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*, Zahar, 1967.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*, Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1974.

VALERY, Paul. “Poesia e pensamento abstrato”, em *Variações*, Ed. Iluminuras, 1991.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. “Palavras e imagens em livros de artista” em Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 82 - 103, mai. 2012.

SÁNCHEZ, Mauricio Vico. *El afiche político en Chile*, Ocho, Libros Editores, 2013.

ZAVERUCHA, Jorge. "Relações civil-militares: o legado autoritário da Constituição Brasileira de 1988", em TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. Boitempo Editorial. Segunda reimpressão: 2012.

## Notícias online

BBC Brasil. "Moa do Katendê: Os minutos que antecederam o assassinato de mestre de capoeira esfaqueado após discussão política" www.bbc.com/portuguese/brasil-45806355, publicado em 10/10/2018, acesso: 24/12/2018.

Brasil 247. "Corpo é deixado dentro de carro na UFRJ no dia de aula contra o fascismo", www.brasil247.com/pt/247/rio247/373294/ Corpo-%C3%A9-deixado-dentro-de-carro-na-UFRJ-no-dia-de-aula-contra-o-fascismo.htm, publicado em 26/10/2018, acesso: 28/11/2018

Brasil Urgente online. "'Terei tolerância zero com pichadores' diz Doria em entrevista ao 'Brasil Urgente", www.metrojornal.com.br/foco/ 2017/01/18/terei-tolerancia-zero-com-pichadores-diz-joao-doria-em-entrevista-ao-brasil-urgente.html, publicado em 17/01/2017, acesso: 11/11/2018.

Correio Braziliense online. "Após ordem do TRE, faculdade no Rio manda retirar bandeira antifascista", www.correiobraziliense.com.br/ app/noticia/politica/2018/10/26/interna_politica,715166/apos-ordem-do-tre-faculdade-no-rio-manda-retirar-bandeira-antifascist.shtml, publicado em 26/10/2018, acesso: 28/11/2018.

_____. "Novo nome para a Ponte Costa e Silva será escolhido pela população", www.correiobraziliense.

com.br/app/ noticia/cidades/2012/08/28/interna_cidadesdf,319404/novo-nome-para-a-ponte-costa-e-silva-sera-escolhido-pela-populacao.shtml, publicado em 28/8/2012, acesso: 16/11/2018.

_____. "Antiga ponte Costa e Silva ganha placa com o nome de Honestino Guimarães". www.correiobraziliense.com.br/ app/noticia/cidades/2015/08/28/interna_cidadesdf,496455/antiga-ponte-costa-e-silva-ganha-placa-com-o-nome-de-honestino-guimara.shtml, publicado em 29/8/2015, acesso: 23/12/2018.

El País Brasil online. "A 'maré cinza' de Doria toma São Paulo e revolta grafiteiros e artistas", www.brasil.elpais.com/brasil/2017/ 01/24/ politica/1485280199_418307.html, publicado em 25/1/2017, acesso: 10/11/2018.

_____. "Cinza é a nova cor do protesto em São Paulo" www.brasil.elpais.com/brasil/2017/04/11/politica/1491932887_559555.html, publicado em 12/4/2017, acesso: 13/11/2018.

_____."PM confunde guarda-chuva com fuzil e mata garçom no Rio, afirmam testemunhas", www.brasil.elpais.com/ brasil/ 2018/09/19/politica/1537367458_048104.html, publicado em 19/9/2018, acesso: 17/12/2018.

Época Negócios online. "Doria lança projeto de museus do grafite em 8 áreas da capital" www.epocanegocios.globo.com/Brasil/noticia/2017/03/ epoca-negocios-doria-lanca-projeto-de-museus-do-grafite-em-8-areas-da-capital.html, publicado em 10/3/2017, acesso: 10/11/2018.

Estadão. "Doria usou 'Cidade Linda' para 'pretensão eleitoral', diz juíza" www.politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/doria-usou-cidade-linda-para-pretensao-eleitoral-diz-juiza, publicado em 25/08/2018, acesso: 11/11/2018.

_____. "Com 63.880 vítimas, Brasil bate recorde de mortes violentas em 2017" www.brasil.estadao.com.br/noticias/geral,com-63880-vitimas-brasil-bate-recorde-de-morte-violentas-em-2017,70002439709, publicado em 9/8/2018, acesso: 23/12/2018.

_____. "Perrella usou verba oficial para abastecer helicóptero" www.politica.estadao.com.br/noticias/geral,perrella-usou-verba-oficial-para-abastecer-helicoptero,1101869, publicado em 28/11/2013, acesso: 23/12/2018.

Folha de S. Paulo. "Em diálogos gravados, Jucá fala em pacto para deter avanço da Lava Jato" www1.folha.uol.com.br/poder/ 2016/05/1774018-em-dialogos-gravados-juca-fala-em-pacto-para-deter-avanco-da-lava-jato.shtml, publicado em 23/5/2016, acesso: 23/12/2018.

Folha Vitória. "Helicóptero apreendido com 400 kg de cocaína no ES é devolvido aos Perrella" www.folhavitoria.com.br/politica / noticia/ 08/2014/justica-devolve-helicoptero-para-os-perrella, publicado em 19/8/2014, acesso: 23/12/2018.

G1. "Grupo 'rebatiza' ponte em Brasília com homenagem a Bezerra da Silva". www.g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2012/07/ grupo-rebatiza-ponte-em-brasilia-com-homenagem-bezerra-da-silva.html, publicado em 11/7/2012, acesso: 16/11/2018.

__. "João Doria se veste de gari em seu 1º dia de trabalho como prefeito" www.g1.globo.com/sao-paulo/noticia/doria-de-veste-de-gari-em-seu-1-dia-de-trabalho-como-prefeito-de-sao-paulo.ghtml, publicado em 2/1/2017, acessado em 12/11/2018.

__. "Doria diz que Cracolândia vai acabar 'muito antes' do fim do seu mandato" www.g1.globo.com/sao-paulo/noticia/doria-diz-que-cracolandia-vai-acabar-antes-do-fim-do-seu-mandato.ghtml, publicado em 11/5/2017, acessado em 23/12/2018.

__. "Marca de Doria, Cidade Linda consome R$ 3,2 milhões em publicidade". www.g1.globo.com/sao-paulo/noticia/marca-de-doria-cidade-linda-consome-r-32-milhoes-em-publicidade.ghtml, publicado em 28/7/2017, acessado em 12/11/2018.

__. "Doria deixa prefeitura após 15 meses; vice Bruno Covas assume" www.g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/doria-deixa-prefeitura-de-sp-apos-15-meses-vice-bruno-covas-assume.ghtml, publicado em 6/4/2018, acessado em 15/11/2018.

Globoplay. "Muro do Beco do Batman é pintado de cinza", www.globoplay.globo.com/v/5793064/, publicado em 11/4/2017, acessado em 13/11/2018.

Metrópoles. "Placas oficializam mudança do nome de ponte para Costa e Silva", www.metropoles.com/distrito-federal/placas-oficializam-mudanca-do-nome-de-ponte-para-costa-e-silva. Publicado em 8/12/2018, acessado em 23/12/2018.

R7. "Três anos após intervenção que 'rebatizou' a Ponte Costa e Silva, mudança de nome é aprovada na CLDF", www.noticias.r7.com/ distrito-federal/tres-anos-apos-intervencao-

que-rebatizou-a-ponte-costa-e-silva-mudanca-de-nome-e-aprovada-na-cldf-01072015, publicado em 1/7/2015, acessado em 23/12/2018.

Revista Galileu. "Arte erótica pintada em quarto é encontrada nas ruínas de Pompéia" www.revistagalileu.globo.com/Ciencia/Arqueologia/noticia/ 2018/11/arte-erotica-pintada-em-quarto-e-encontrada-nas-ruinas-de-pompeia. html, publicado em 20/11/2018, acessado em 25/11/2018.

Último Segundo - iG. "Obra de Banksy em Londres desaparece e é leiloada em site dos EUA" www.ultimosegundo.ig.com.br/cultura/ 2013-02-18/obra-de-banksy-em-londres-desaparece-e-e-leiloada-em-site-dos-eua.html, publicado em 18/12/2013, acessado em 9/11/2018.

_____. "Armas semelhantes a usada em morte de Marielle sumiram da PM-RJ", www.ultimosegundo.ig.com.br/brasil/ 2018-05-17/armas-marielle-desapareceram.html, publicado em 17/5/2018, acessado em 26/11/2018.

## Sites

casadalapa. www.casadalapa.net, acessado em 1/11/2018

Coletivo Transverso. www.coletivotransverso.com.br, acessado em 15/11/2018.

Honestino Guimarães. Documentos www.honestinoguimaraes.com.br/ documentos/, acessado em 23/12/2018.

V de Vagina. www.instagram.com/p/BrWGHcSFfaP/, postado em 13/12/2018, acessado em 22/12/2018.

## Legislação

Prefeitura do Rio de Janeiro. Prefeito Eduardo Paes. "Decreto 38307, de 18 de fevereiro de 2014", Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, 2014.

Presidência da República. Artur Costa e Silva, Decreto-Lei nº 477, de 26 de fevereiro de 1969. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/ Del0477.htm Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos, 1969.

## Material do arquivo do IEB

LINS, Osman. "Carta de Lins a Maryvonne Lapouge", Arquivo IEB: OL / LIT / AVALOVARA / CX. 3. Data: 04/07/1973.

LINS, Osman. "carta a Laís Corrêa de Araújo", Arquivo IEB: Carta OL / CORRESPONDÊNCIA / CX. 5. Data: 10 de maio de 1970.

## Filmografia

COLETIVO TRANSVERSO. *Tutorial de metralhadora poética - projetor de poemas analógico portátil*. Disponível em https://youtu.be/AX-neDNAnb4 Publicado em 28/03/2016, acessado em 12/11/2018.

MARSCH, James. *Man on wire*, 2008.

WAINER, João; OLIVEIRA, Roberto T. *Pixo*. Disponível em www.youtu.be/skGyFowTzew, 2010.

*Projeto gráfico e texto de Cauê Maia. Impressão caseira em jato de tinta. Miolo em papel sulfite 75, papel reciclado 75g, papel jornal 65g, transparência para retroprojetor e outros.*

*As principais famílias tipográficas são Cambria, American Typewriter Oswald Stencil e Stardos Stencil. Capa impressa em stencil cortado à mão sobre papel de parede e papel Paraná 900g. Capa interna impressa em carimbos sobre algodão cru e papel Paraná 700g. Encadernação manual. Tiragem de 11 exemplares.*

*São Paulo, 2019.*